



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina

Número monográfico

Poéticas del tango

Edición a cargo de:

Dulce María Dalbosco

85

Enero - junio 2022

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CAROLINA ALZATE (Universidad de los Andes); Dr. DANIEL BALDERSTON (Universidad de Pittsburgh); Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dra. MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (Universidad de Salamanca); Dra. ALICIA SALOMONE (Universidad de Chile); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, ERIH Plus, MIAR, MLA Internacional
Bibliography y DIALNET

Letras, 2021, julio-diciembre, n° 84 – pp. xx a xx – ISSN electrónico: 2683-7897

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires
(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual N°: 181711

Índice

LETRAS

85 (enero – junio 2022)

DULCE MARÍA DALBOSCO, *Palabras preliminares* 7

ARTÍCULOS

DANIEL ANTONIOTTI, *El arrabal como frontera en Homero Manzi*..... 10

OSCAR CONDE, *La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)*..... 30

ALEJANDRO GASTÓN GHIGLIONE, *El tango canción en la cultura rusa del siglo XX: La visión de la identidad femenina en la obra de Oscar Strock*..... 42

FRANÇOISE PRIOUL, *La poética de Roberto Selles* 54

DULCE MARÍA DALBOSCO, *El tango y su poética de la celebración*..... 72

Palabras preliminares

En el marco del I Congreso Internacional de Tango, organizado por el Centro ‘Feca a finales del año 2008, Eduardo Romano, reconocido investigador de las poéticas del tango y de las letras argentinas, declaraba que el fenómeno del tango y su relación con la literatura seguía sin lograr el interés de las esferas académicas. Y denunciaba que los académicos “ignoran, o simulan ignorar, que incluso la más rústica canción está aprovechando recursos lingüístico-literarios y que, por tanto, su identificación, su estudio y su ubicación dentro de cierto paradigma, nos involucran” (2009: 23). Afortunadamente, de un tiempo a esta parte las cosas han mejorado bastante y podemos vislumbrar que la deuda, con cierta lentitud, comienza a saldarse. Destacados docentes e investigadores pertenecientes al ámbito académico de las Letras, como Oscar Conde, el propio Romano o Julio Schvartzman, han consagrado a las poéticas del tango numerosos seminarios y clases magistrales, así como también sustanciosos estudios. Demasiado arriesgado sería intentar una enumeración de las personas, los eventos académicos y los espacios de investigación que en los últimos quince años han sido generosos con el género; con certeza cometeríamos una injusticia. No obstante, no queremos dejar de mencionar que el actual director de la presente revista, Javier González, siempre ha ofrecido un amplio lugar al estudio del tango en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, tanto durante sus años como director de la carrera de Letras como durante su posterior decanato. A él, como muestra de agradecimiento, dedicamos el presente dossier.

El número 85 de la revista *Letras*, titulado *Poéticas del tango*, pretende ser un grano de arena en la contribución a finiquitar la mencionada deuda. Muchas facetas han quedado pendientes aquí, como, por ejemplo, el abordaje de la lírica renovadora del tango, de los años 60 hasta aquí, las cuales ciertamente merecerían un número aparte. Sin embargo, otros aspectos relevantes son abordados en el presente dossier. El primer artículo, “El arrabal como frontera en Homero Manzi” de Daniel Antoniotti, pone el dedo en la llaga de uno de los más urgentes pendientes: el estudio exhaustivo de la poética de Homero Manzi. Antoniotti contribuye a subsanar esta herida al enfocarse en la personal construcción del arrabal hecha por las letras del añatuyense.

La segunda colaboración se la debemos a Oscar Conde, quien en “La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)” ofrece novedosas claves para la interpretación de un tema nunca acabado: los comienzos del tango canción. En consonancia con los reclamos actuales, que bogan por una mirada holística del objeto canción, Conde enfoca la letra de tango atendiendo a los distintos factores que constituyen esas producciones discursivas llamadas canciones: la letra, la música, las circunstancias de composición y de circulación, etcétera.

En tercer lugar, el texto de Alejandro Gastón Ghigliione concierne a lo que Ramón Pielinski ha denominado “tango nómada”, es decir, el tango de la diáspora que se ha desterritorializado al abandonar el Río de la Plata, para reterritORIZARSE en nuevas

ciudades y nuevas culturas. En particular, Ghiglione se ocupa de la construcción de la figura femenina en los tangos del ruso Oscar Strock, autor de varios tangos entre los años 20 y 30. La línea de estudio sugerida por Ghiglione sugiere estimulantes perspectivas de investigación.

El cuarto artículo, perteneciente a la investigadora francesa Françoise Prioul, académica de número de la Academia Porteña del Lunfardo, al igual que Conde y Antoniotti. En su trabajo la autora ahonda con exquisitez en la obra lírica del poeta *lunfa* Roberto Selles, íntimamente ligado al tango en lenguaje, estilo, recursos y temáticas.

Por último, la quinta contribución, de mi autoría, pretende comentar la vertiente celebratoria que atraviesa todo el tango canción y que se mantiene vigente incluso en las letras de tango actuales. Hecha ya la presentación de este dossier, solo resta entonces agradecerles a los autores por su colaboración, y al director y el equipo editorial de la revista *Letras* por este espacio concedido a las poéticas del tango.

DULCE MARÍA DALBOSCO

Artículos

El arrabal como frontera en Homero Manzi

DANIEL ANTONIOTTI

*Universidad CAECE
Academia Porteña del Lunfardo
jordantonio@hotmail.com*

Recibido: 08/03/2022 - Aceptado: 11/04/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p10-29>

Resumen: Este trabajo indaga en la descripción y en la poetización del arrabal de Buenos Aires que se plasma en las letras de tangos y milongas de Homero Manzi, patentizando los últimos estertores rurales de la gran ciudad del Río de la Plata en el momento de su vertiginosa urbanización, durante las primeras décadas del siglo XX. A la vez, se intenta mostrar ese espacio, cantado en tono elegíaco, como una frontera que se constituye en un ámbito de intercambios que se dan en un momento de transformaciones profundas, las que modificarán simultáneamente la zona y el elemento humano que la habita. Manzi marcará con énfasis esa supervivencia de lo campesino en la urbe que corría sus márgenes, distinguiéndose en esto de otros cultores del género y de un poeta de la literatura mayor, Jorge Luis Borges, con quien siempre se establecieron paralelismos. De ese modo, dejará un documento poético del arrabal con su paisaje, sus personajes y sus melodramas. Fijarlos en la memoria colectiva a través de un género popular es una parte fundamental y original de su propuesta tanguística.

Palabras clave: tango – arrabal – frontera – cambios sociales – nostalgia – Borges

The arrabal as a frontier in Homero Manzi

Abstract: This work aims to investigate the description and poeticization of the suburb of Buenos Aires that is reflected in the lyrics of tangos and milongas by Homero Manzi, evincing the last rural death rattles of the great city of the Río de la Plata at the time of its vertiginous urbanization, during the first decades of the 20th century. At the same time, it tries to show that space, sung in an elegiac tone, as a border that constituted an area of exchanges that occur at a time of profound transformations, which will simultaneously modify the area and the human element that inhabits it. Manzi will mark with emphasis that survival of the rural in the city that moved its margins, distinguishing himself in this from other cultivators of the genre and from a poet of major literature, Jorge Luis Borges, with whom parallels were always established. In this way, he will leave a poetic document of the suburb with its landscape, its characters and its melodramas. Fixing them in the collective memory through a popular genre is a fundamental and original part of his tango proposal.

Keywords: Tango – Suburb – Frontier – Social Changes – Nostalgia – Borges

Introducción

Vamos a abordar la cuestión del arrabal como un espacio separado, física y simbólicamente, del área céntrica de la ciudad. En realidad, esa apertura estará más cruzada por lo cultural, pues no suele existir un límite físico necesario, y este se puede desplazar de un lado a otro, según el devenir urbano de las ciudades. Aunque veremos que, en Manzi, sí habrá una definición cuasi campesina de ese arrabal. Al menos él lo tomará en ese momento histórico en el que ciudad y campo se entremezclan, armonizan a veces y colisionan otras.

En la caracterización compleja de las fronteras en la literatura argentina, tal como lo plantean Batticuore, El Jaber y Laera, se sostiene que la frontera “será entendida como rasgo topográfico, como región geográfica en la que interactúan diversas culturas, como espacio de enfrentamiento y asimismo de inclusión, como espacio militar, económico y cultural, como una región, un proceso, un discurso” (Batticuore, El Jaber y Laera, 2008: 16).

El análisis de la escritura fronteriza, bien lo señala Teresa Velázquez (2009), se ha dado “a partir de diferentes nociones de lo identitario; la ciudad como espacio fronterizo entre historia, arquitectura, uso social e incorporación de identidad de una ciudad híbrida por la intervención de distintas culturas, dominaciones y colonizaciones” (Velázquez, 2009: 12). A estos elementos se los puede examinar “como construcciones imaginarias de lugar y límites donde se priorice la idea de frontera como lugar de paso, de traducción, de ‘apropiación de lo extraño’ en palabras de Gadamer... y no de negación”. Es decir, la frontera vista como lugar de intercambio, a veces con fricciones, pero muchas otras, sin estas (Velázquez, 2009: 12).

Resultan válidas las precisiones que brindan Rizo García y Romeu Aldaya (2009): “Pero entonces cabe preguntarnos: ¿es siempre la frontera un obstáculo para la comunicación intercultural? ¿Siempre es detonadora de conflictos culturales? La respuesta es no, no siempre. La frontera siempre existe, es ineludible en cualquier proceso de comunicación, pero no conlleva, necesariamente, a situaciones de conflicto” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 48). En ese espacio, según estas autoras, “se construyen las relaciones de negociación y/o disputa entre los mundos de los sujetos que, por una u otra razón, entran en contacto” (2009: 48). Estamos ante una zona porosa, móvil, que se da entre grupos social y culturalmente diferentes, en especial cuando atravesamos un período de “aluvión inmigratorio” que en muy poco tiempo modificará toda una ciudad como la Buenos Aires de fin del siglo XIX y principios del

XX. También Rizo García y Romeu Aldaya dan cuenta de que en este contexto fronterizo la identidad se convierte en “algo permeable y contaminado, pues la misma condición simbólica de dichas materialidades la convierten en algo difícilmente estático e inamovible” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 49).” En Manzi, el arrabal conjuga la supervivencia de una cultura gaucha en la que, por ejemplo, está vigente el caballo como herramienta de trabajo, con aljibes y horizontes de pampa abierta, a la que arriban inmigrantes europeos que, con su pluralidad cultural, contaminarán –por usar el verbo al que apelan Rizo García y Romeu Aldaya– esta frontera. El crecimiento demográfico llevará a una veloz urbanización y al surgimiento de nuevas condiciones simbólicas híbridas o mestizas. Homero Manzi brindará un testimonio lírico de este proceso en letras de tangos muy divulgados.

En lo cultural, desde luego, se dan fronteras simbólicas que no necesariamente coinciden con las físicas. “En tanto simbólicas, las fronteras no son fácilmente objetivables, son más bien espacios de confluencia entre lo múltiple y lo diverso que no están delimitados por líneas ni trazas visibles; son espacios de intercambio, lugares ‘invisibles’ en donde tienen lugar los procesos de interacción entre lo igual y lo diferente” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 50). Y agregan: “Así, las fronteras simbólicas, entonces, están hechas de materialidades discursivas diversas, de universos de sentidos distintos y, a veces contrapuestos. Pero es en ellas en donde se manifiesta el encuentro intercultural, el intercambio comunicativo entre sujetos distintos que, en el mismo proceso de interacción, ponen en común saberes y haceres, para compartirlos, negociarlos y/o rechazarlos. Todo ello contribuye a la construcción de un nosotros frente a un ellos. Por lo anterior, las fronteras simbólicas pueden comprenderse como los espacios de gestación de la identidad” (Rizo García y Romeu Aldaya, 2009: 51).

Rosalba Campra, en una de las mejores investigaciones de las letras tangueras, *Como con bronca y junando...: La retórica del tango* (1996), al examinar las “fórmulas del arrabal”, señala cómo ya históricamente en Buenos Aires se da lo que podríamos llamar una vocación por la construcción de fronteras: “El primer mito de Buenos Aires es el deslinde. Hay un grabado, en la edición alemana del *Viaje al Río de la Plata*, de Ulrico Schmidl –uno de los participantes en la expedición de Pedro de Mendoza– en el que aparece Buenos Aires tal como era en 1536, en la época de su primera fundación: un grupo de chozas que en un intento de muralla –apenas un tapial– protege contra el espacio exterior. Espacio enemigo, como demuestran los cañoncitos que desde la muralla apuntan al desierto circundante” (Campra, 1996: 49). Y agrega: “la primera definición de Buenos Aires está pues en elegirse no un centro sino una frontera. Y es allí donde nace el espacio ambiguo de las orillas, lacerado por fuerzas centrífugas y centrípetas” (1996: 49).

Veremos cómo Manzi construye en sus tangos un espacio idealizado a favor de la progresiva extinción de ese borde de la ciudad que se modernizaba, pero en el que queda el reservorio de una mitología, entre suburbana y rural, trascendental, vigente como mito hasta la actualidad. En ese sentido, también a ese arrabal manziano le cabe la

tipificación de “zona de condensación simbólica que los discursos de la cultura recorren y construyen, como una zona, sobre todo, donde se elaboran muchos de los lineamientos que conformarán la identidad nacional” (Campra, 1996: 49).

El biógrafo Ricardo Lopa distingue alguna frontera en la geografía mentada por Manzi: “Que Boedo, en San Juan es menos arrabal. Es el culturoso que busca el centro, para la polémica con Florida” (Lopa, 2010: 54). Ese territorio en franca mutación hará que en algún momento el arrabal que supo cantar Manzi sea una suerte de isla asediada por la ciudad.

Hipótesis

El motivo del arrabal en la letra tanguera de Homero Manzi fue tomado por este autor como un espacio inclusivo y dialogante con el espacio urbano céntrico. Plantea así una oposición solidaria entre los dos polos, el de la periferia y el del centro. Pero, además, esa frontera tendrá vida en Manzi, como en pocos autores del género; la presencia rural no será solo el barrio definido por casas bajas o por un movimiento más calmo que el del centro, como se dio en los primeros libros de Borges, y así se analizará en este trabajo. Se marcará de manera muy definida en esa frontera un proceso de desintegración de formas tradicionales de la vieja cultura criolla subsistente en la orilla, para reconstruirse en la nueva ciudad que se está gestando aceleradamente en las primeras décadas del siglo XX. Manzi describe el momento en el que se aprecian los últimos estertores del campo porteño en la gran capital. De niño ha sido testigo de su supervivencia en la segunda década de ese siglo y tiene la experiencia vicaria del pasado inmediato, de lo aprendido en cuentos de vecindario y en sus lecturas. El diálogo ciudad/campo, ese momento que idealizará en su letrística, se está terminando. Memorias, recuerdos, el imaginario expresado en la evocación de espectros del arrabal extinguido –o extinguiéndose– serán el modo en el que manifiesta su aprecio y su extrañamiento por un mundo que se fue. En ese ámbito, le importará sobremanera el elemento humano, es decir, no solo el lugar, sino también los lugareños, con hábitos y características que se extinguirán. A estos Manzi los exaltará, y rescatará para el porvenir a los sujetos de la pequeña historia. En este aspecto se diferenciará también de Borges, quien, cuando eche su mirada sobre los pobladores, tendrá una clara predilección por la mitología de puñales que simbolizaron los guapos, reales o ficticios, que se reflejaron en una parte de su poesía y también de su prosa.

En ese avance urbano, el sujeto arrabalero mutará progresivamente. Intuye Miguel Jubany que quizás “lograran algo así como nuevas formas miméticas que en lo material, los hiciera pasar desapercibidos o por lo menos más soportables al buen gusto y pundonor de los expandidos” (Jubany, 2015: 20). Y agrega el mismo investigador que “se metaforsoseaban ‘las pilchas’ y el lenguaje. Se multiplicaban los temas y los personajes en la misma medida que se cambiaban hábitos y costumbres” (2015: 24).

Ese novedoso escenario de fines del siglo XIX y los actores que lo empiezan a transitar serán dibujados y examinados con la mayor hondura por Manzi, casi fotografiados y radiografiados con alto vuelo lírico.

El arrabal em las letras de Homero Manzi

En esta cuestión, Manzi escribirá letras con una originalidad alejada de algunos estereotipos de la primitiva canción tanguera. Señala Eduardo Romano que

la composición que inauguró la primera etapa del tango canción fue *Mi noche triste*, sobre partitura de Samuel Castriota, monólogo sentimental de un compadrito que reelabora, en otro contexto y como versión caricaturesca de compadre, la actitud inicial de la poesía gauchesca. Su jerga no es campera sino suburbana, combina expresiones lunfardas, palabras vulgares, uso del voseo y del apócope, para que la voz masculina traslade a los objetos del cotorro (cuarto) su propio dolor personal por el amure (abandono femenino), anude los formantes de fondo y figura, hasta que ‘me dan ganas de llorar’, convierta en sensibilidad amorosa lo que era, en las letras anteriores, procacidad prostibularia o bravuconada desafiante. Esa enunciación interpeladora tuvo una influencia decisiva desde que Gardel la grabara en 1917. (Romano, 2014: 40)

Manzi trascenderá con creces esa primigenia actitud contursiana. En buena parte de su letrística tomará distancia de ese clisé y –aunque no sea tópico de este trabajo–, cuando se ocupe de “los desencuentros amorosos tendrá una visión moderna y avanzada de la mujer y de las relaciones de pareja” (Antoniotti, 2003: 36).

Un tema reiterado por Manzi será el del arrabal dibujado como zona de mitos y de amable convivencia. Así como el desierto en el *Facundo*, a pesar de todas sus negatividades (Lojo, 1994: 47), resulta un ámbito favorable para la poesía (1994: 58), la “áspera musa” popular encuentra también una matriz propicia.

Arrabales porteños
de casitas rosadas
donde acuna los sueños
el rasguear de las guitarras.
Donde asoma la higuera
sobre las tapias,
adornando los muros
con sus fantasmas.
(Manzi, “Arrabal”)

Las evocaciones de lo legendario y de vagos recuerdos se asocian con la naturaleza y las precarias arquitecturas de esa ciudad, que se extingue geográfica e históricamente.

Y la luna amarilla
siembra misterios
caminando en puntillas
sobre tus techos.
(Manzi, “Arrabal”)

La impronta idealizadora no escapa a la violencia tan mentada en el arrabal borgeano:

Sombra,
telón azul del suburbio
donde se juega el disturbio
cuando un amor se envenena
y al dolor de la traición,
se hace rencor,
rencor y pena.
(Manzi, “Arrabal”)

Si bien hay tangos como “Ramayón” o “Eufemio Pizarro”, nombres propios de guapos más o menos reales, que pertenecieron a “la secta del cuchillo y del coraje” (Borges *dixit*), no es este el aspecto que predomina en la poética del arrabal de Manzi.

Sin embargo, cabe marcar esta semejanza: “La muerte entró derecho por su pecho, buscando el corazón” (Manzi, “Eufemio Pizarro”). Esta letra fue escrita en 1947, 18 años antes de que Borges, en la “Milonga de Albornoz”, describiera este momento fatal de otro guapo: “Un acero entró en el pecho. / Ni se le movió la cara. / Alejo Albornoz murió / como si no le importara” (Borges, 1967: 322).

En el paisaje orillero de Manzi, el moderno ferrocarril no neutraliza enigmas ni fantasmas que estaban en la zona, cuando era todavía campo pleno.

Un pedazo de barrio, allá en Pompeya,
durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
y el misterio de adiós que siembra el tren.
(Manzi, “Barrio de tango”)

En el mismo tango, los espectros reaparecen al paso de la locomotora:

Un coro de silbidos allá en la esquina.
El codillo llenando el almacén.
Y el dramón de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren.
(Manzi, “Barrio de tango”)

La aptitud arrabalera para el despliegue del arte musical y poético se manifiesta con toda su potencia en la milonga “Betinoti”:

Estrofa de Betinoti
rezongando en las esquinas.
Tristezas de chamuchina
que jamás te olvidarán.

Para el remate final:
Y la noche de los barrios
prolongó un canto de amor,
animando tu recuerdo,
¡Betinoti, el payador!

El arrabal como frontera en Homero Manzi

(Manzi, “Betinoti”)

Vale recordar que el payador José Betinoti, como Gabino Ezeiza, perteneció a la estirpe final de los payadores urbanos. Manzi, como conocedor profundo del tránsito de la cultura rural a la urbana, sabía perfectamente que en el primer Centenario, con este intérprete, se terminaba la payada en la ciudad, desplazada definitivamente por el tango como expresión musical urbana. El payador continuaría vigente en el ámbito campesino (De la Fuente, 1986: 79 y Selles, 2006: 342).

Así como el tren, con toda su modernidad y carga tecnológica, despierta evocaciones, la tracción a sangre, ya en sus años postreros, recorre espacios y tiempos en la poética de Manzi. Tal el caso del tango “El pescante”:¹

Yunta oscura trotando en la noche.
Latigazo de alarde burlón.
Compadreando de gris sobre el coche
por las piedras de Constitución.
(Manzi, “El pescante”)

El transporte antiguo se va con la ciudad que progresivamente prescindirá de su uso:

¡Vamos!...
Cargao con sombra y recuerdo.
¡Vamos!...
Atravesando el pasado.
¡Vamos!...
Al son de tu tranco lerdo
¡Vamos!...
Camino al tiempo olvidado.
(Manzi, “El pescante”)

El caballo tirando del carro se despide de una calle céntrica, viajando en el tiempo hacia su definitiva desaparición de ese espacio urbano:

Tungo flaco tranqueando en la tarde;
sin aliento al chirlazo cansao.
Fracasando en su último alarde
bajo el sol de la calle Callao.
Despintado el alón del sombrero
ya ni silba la vieja canción,
pues no quedan ni amor ni viajeros
para el coche de su corazón.

¹ El pescante es el asiento del coche tirado por caballos y metonímicamente el cochero que lo conduce.

(Manzi, “El pescante”)

Otro tango que invoca la tracción a sangre² en el título es “Manoblanca”, apodo del conductor de la chata que hará su recorrido por el Once, y de ahí hasta la esquina de Centenera y Tabaré, en Pompeya, donde lo espera el amor.

El caballo aquí no aparece como un elemento decorativo y pintoresco. La escena descripta marca el vínculo intenso y vital del personaje, que recorre el Once y Pompeya, con ese animal de tiro que es casi su compañero de trabajo. Es más que una herramienta con la que se gana el sustento y más que una mascota también. Una situación vívida se refleja al encontrarse este carrero con la dificultad de una cuesta empinada en su recorrido. En ese preciso momento se escucha –cuando el tango se canta, claro– al varón ansioso por llegar a su destino en el suburbio, donde se encontrará con la deseada gratificación sentimental:

¡Porteñito!... ¡Manoblanca!...
Vamos... ¡fuerza, que viene barranca!...
Manoblanca... ¡porteñito!...
¡Fuerza!... ¡vamos, que falta un poquito!...
¡Bueno!... ¡bueno!... ¡Ya salimos!...
Ahora sigan parejo otra vez, que esta noche me esperan sus ojos
en la Avenida Centenera y Tabaré.
(Manzi, “Manoblanca”)

Espacio y tiempo literarios

El breve relato de “El pescante”, con el carro recorriendo por última vez las calles que se urbanizan aceleradamente, es susceptible de ser examinado desde algunas pautas teóricas con las que se aprecian los espacios literarios.

Vemos aquí cómo se temporalizan objetos espaciales, vienen a formar parte de una estructura gobernada por el tiempo. “Los objetos estáticos que en el mundo se ofrecen a la percepción en su simultánea totalidad se someten en el texto narrativo al doble

² Son numerosos los tangos en los que se alude al caballo, pero no cruzando el espacio urbano, como hace Manzi, sino vinculados a la temática turfística. Por citar algunos: “Uno y uno”, “Por una cabeza”, “Preparate pa'l domingo”, “Bajo Belgrano”, “Leguisamo solo”, “N.P. (no placé)”, “Polvorín”, “Pan comido”, “Maldito seas Palermo”, “Cancho”, “Sos una fiera”. Manzi, a pesar de haber sido cronista de carreras en el diario *Crítica*, y él mismo un aficionado a esa actividad, no escribió letras relacionadas con el turf.

procedimiento de selección y sucesión” (Zubiaurre, 2000: 20). Como bien señala esta autora, “el espacio no implica ausencia de tiempo, sino todo lo contrario” (2000: 21).

Los espacios y los personajes que desfilan por los tangos de Manzi están en situación de metonimia recíproca. Vale observar cómo se reitera el adjetivo “último” de “El Pescante” (“el último alarde”) o en el título de “El último organito”. La frontera espacial actúa a la vez como frontera temporal. Termina la ciudad y termina una etapa. Hay una geografía y una historia que encuentran una frontera y se transforman sincrónicamente.

La manifestación artística del último organito embellece el arrabal, lo hace agradable y cálido para ser habitado. El arrabal que no es una totalidad idealizada, porque desde luego no faltan esos melodramas que, como pionero en lo suyo, supo contar Evaristo Carriego:

El último organito irá de puerta en puerta
hasta encontrar la casa de la vecina muerta,
de la vecina aquella que se cansó de amar;
y allí molerá tangos para que llore el ciego
el ciego inconsolable del verso de Carriego
que fuma, fuma y fuma, sentado en el umbral.

El ámbito de intimidad y hasta de pudor doméstico es exaltado en la estrofa final:

Saludarán su ausencia las novias encerradas
abriendo las persianas detrás de su canción,
y el último organito se perderá en la nada
y el alma del suburbio se quedará sin voz.
(Manzi, “El último organito”)

Lugar dentro de lugar. La sala hogareña o el dormitorio de las novias. El esquema dentro/fuera, vinculado con el esquema centro/periferia. Así lo explican Santos Domínguez y Espinoza Elorza: “La puerta supone un límite, bien de acceso, bien de salida” (1996: 24).

El interior de esas casas, con su gineceo para las muchachas casaderas, también es un espacio de convivencia que, como el arrabal, se va a extinguir en la sociedad moderna en la que la mujer –y Manzi, como letrista de tema amoroso, será de los primeros en advertirlo– irá ganando derechos, dignidad, autonomía.

Asimismo, como en el arrabal, la convivencia doméstica tiene múltiples momentos placenteros y cálidos en el universo de esas novias. Pero tampoco faltarán pesadillas en ese encierro, como la de la “vecina que se cansó de amar” (“Barrio de tango”).

Las características suburbanas son parte de la retórica de Homero Manzi, aun en tangos en los que la geografía del arrabal no integra el tema. Así, respecto de la cantante *Malena*, se predica en una de las varias sinestesias de la letra: “A yuyo del suburbio su voz perfuma”. O bien: “Tal vez allá en la infancia su voz de alondra / tomó ese tono oscuro de callejón”.

En el tango “De barro”, una íntima confesión sentimental, esa sustancia tan frecuente en las calles de tierra sirve para la metáfora: “y están tus ojos queridos / en el espejo de barro”. Y más adelante:

Y hoy que no vale mi vida
ni este pucho del cigarro
recién sé que son de barro
el desprecio y el rencor.

Para el remate final:
Y al encontrarte perdida
entre cigarro y cigarro
sé que fue todo de barro;
de barro mi vida,
de barro mi amor.
(Manzi, “De barro”)

Justamente el barro es denominado por Campra el “material primordial del suburbio” (1996: 51), que aparece reiteradamente en letras de diversos autores, y hasta se lo encuentra, refiere la investigadora, en las crónicas coloniales. Tal el caso de *El lazarillo de ciegos caminantes*, esta pieza fundante de la más añeja memoria porteña.

En el recorrido de Campra por mentores del barrial tanguero, surgen los nombres de Cátulo Castillo, Celedonio Flores, José González Castillo y el propio Manzi, en el ya citado “Barrio de tango”:

Así evoco tus noches, barrio 'e tango,
con las chatas entrando al corralón
y la luna chapaleando sobre el fango.
(Manzi, “Barrio de tango”)

En el que tal vez sea su tango más emblemático, “Sur”, Manzi, en el recorrido que traza en dos versos desde San Juan y Boedo hasta Pompeya, invoca “la inundación”, penuria de ese arrabal frecuentemente castigado por los desbordes del Riachuelo. Esas aguas trágicas son las que traen reiteradamente estos lodos al tango. “La esquina del herrero” está enfrentada con “barro y pampa”. Manzi retrata una geografía que desapareció vertiginosamente y se la recuerda poéticamente al porteño que alcanzó a verla, por un lado, y al joven de zonas céntricas o ya muy urbanizadas que no la conoció. Deja constancias de esa cultura que se modifica y le importa que algo de aquello sobreviva, no ya arqueológicamente, sino en la memoria y en las nuevas modalidades que asuman los valores de la sociedad por venir a raíz de tantos cambios.

El “nuevo” Manzi sigue apostando al campo

Cuando parecía que no se podía conocer nada nuevo de un autor muerto en 1951, en 2006, el músico Juan Cedrón musicalizó diez letras de Manzi, inéditas hasta ese

momento. Se volvió a apreciar, entonces, en algunos tangos, esa inclinación por el suburbio visto como prolongación campesina en la ciudad. Incluso el título del CD en el que se difundieron estas obras fue *Frisón*, designación de una raza caballar corpulenta y apta para el tiro, originada en la provincia holandesa de Frisia. En tres de las letras musicalizadas se habla de esta raza que, sin duda, debe haber sido frecuente tirando carros en el Buenos Aires del 900. A esta especie equina ya la había mencionado en “Nobleza de arrabal”, por mencionar un tema bastante difundido y grabado. El término es de uso todavía hoy en regiones campesinas del noroeste argentino, así que no sería extraño inferir que el santiagueño Manzi lo haya traído de su provincia natal.

El ya mentado nexo de tiempo y espacio se ratifica en la milonga “En un corralón de Barracas”, “un poema escrito hacia 1940, resuelto musicalmente con aire de milonga. Manzi retoma el tópico del carrero que dialoga con su caballo, como en los famosos tangos “El pescante” o en “Manoblanca”. En el caso de “En un corralón de Barracas”, el animal es un viejo frisión. El “dónde vas” de “Manoblanca” se transforma en “¿Adónde vas, con tu antigua chata...? / ¿Adónde vas con tu cadenero...?” (Manzi, “En un corralón de Barracas”) y la pregunta, desde luego, desborda lo meramente espacial. La respuesta profunda que se demanda no se contesta con un complemento de lugar –voy a la esquina, voy al corralón, voy para el Sur–, sino con un complemento de tiempo. Qué va a ser de ese Buenos Aires y de esa orilla que se extingue. Qué nuevos valores llegarán cuando cambie ese paisaje semiurbano y semirural. Como si el consabido *ubi sunt* – ‘dónde están’ – se anticipase en un *ubi erunt* –dónde estarán–. Al diálogo del carrero con su animal, como el del protagonista del grotesco de Armando Discépolo, *Mateo* (y cabe recordar que *Mateo* es el nombre del equino), Cedrón le agrega en su interpretación oportunos silbidos e interjecciones: “Frisón... frisión / Tostao... tostao... / Un tirón... cuidao... cuidao...” (Antoniotti, 2012: 106).

En versión de tango malevo, se encuentra “El pucho”, letra también escrita hacia 1940, que trae a la memoria uno de los primeros y casi completamente olvidados tangos de Manzi, “Triste paica”, por su utilización de lunfardismos y por una descripción escenográfica y explícitamente teatral con la que se inicia: “Bailetín de guitarras en el barrio sencillo. / Corralón de San Telmo con portón de madera. / Una sombra que fuga y otra sombra que espera. / El sainete prepara su final a cuchillo” (Manzi, “Triste paica”).

Junto a modismos lunfardos como “pucho”, “pucha”, “pararle el carro”, surge un claro hispanismo, como “anudaba el lío”. El argumento es el de la mujer en fuga y la venganza del ofendido, que cobra una muerte frente a un bebedero de caballos. Los caballos en cuestión son frisonos, por supuesto. El vengador se llama Nicasio Torres y evoca al Eufemio Pizarro de aquel tango de Manzi y Cátulo Castillo, y también, por qué no, al Nicanor Paredes de Borges. Su biografía concluye en la cárcel de Las Heras adornando lapiceras, oficio que practicaban los presidiarios, para lucrar después, modestamente, claro, con su venta al público.

Una milonga campera es “Matungo”, y en ella se relata la biografía de un frisión de Barracas desde su momento de gloria hasta su decadencia final. Así se lo muestra como

ponderado caballo de tiro, cuarteador de cuestras empinadas, luego llevando campanillas en los corsos del sur y, finalmente, amarrado a la chata de una moza que “colgó el percal y ancló en los piringundines” (Manzi, “Matungo”). El campo semántico equino de la composición es abrumador, con sustantivos que evocan el mundo caballar como “cuarteador”, “tordillo”, “corralón”, “ancas”, “lomo”, “ijar”, “cruz”, “crines”, “jagüel”, y verbos como “cinchar” o “repechar”. Se entrefiera entonces esta terminología rural con el lunfardo: “piringundines” y otros términos comunes arrabaleros y gauchos, como “matungo” y su aféresis ‘tungo’” (Antoniotti, 2012: 107).

El arrabal en Borges

Por lo menos conocidos, y con afable trato en alguna época, Jorge Luis Borges y Homero Manzi coincidieron en los últimos años de la década del 20 y en los primeros de la del 30, en círculos literarios y hasta en simpatías políticas por Hipólito Yrigoyen. Así se refleja en una foto en la que comparten un banquete radical en el hotel Jousten y que reproduce Horacio Salas en la biografía de Manzi (Salas, 2000). Este autor – también biógrafo de Borges –, al efectuar una comparación de los tres primeros libros de Borges y sus evocaciones porteñas, señala: “Borges elaboró una ciudad que pretendió íntima, basada en recuerdos de recuerdos ajenos. Manzi fijó su propia historia y los barrios que tal vez por su ubicación geográfica se habían transformado menos que el Palermo de principios de siglo [XX] respecto del cambio sufrido durante los años veinte” (Salas, 2000: 125). Por lo pronto, en Borges, ese arrabal tendrá marcas urbanas arquitectónicas que, sin bien resultan tímidas, no consolidan la ruralidad que se exhibe en Manzi.

En *Fervor de Buenos Aires*, en el poema “Arrabal” –idéntico título al de una letra Homero Manzi– se lee:

...casas,
miedosas y humilladas
encarceladas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
recuerdos superpuestos, barajados,
en una sola manzana.
(Borges, 1967: 38)

En otro poema, “Las calles”, precisa su interés no por “las calles enérgicas, / molestadas de prisas y ajetreos, / sino la dulce calle de arrabal / enternecida de penumbra y ocaso” (Borges, 1967: 17). Luego sí, al final, en el remate, se asoma a la geografía más rural de Manzi: “y aquellas más afuera, / ajenas de árboles piadosos / donde austeras casitas apenas se aventuran, / abrumadas por inmortales distancias, / a perderse en la honda visión / de cielo y llanura” (Borges, 1967: 17).

Pero en general, Borges se aventura, más que por el campo pleno, por zonas de modestas arquitecturas como en “Calle desconocida”:

Todo -honesto medianía de las casas austeras,
travesura de columnitas y aldabas,
tal vez una esperanza de niña en los balcones-.
(Borges, 1967: 21)

En “Barrio reconquistado” (Borges, 1967: 31), la primera visión de un temporal detalla que este fenómeno atmosférico “golpeó la humillación de las casas”. Inmediatamente el campo se percibe, pero no visualmente, sino con otro sentido: “Y un olor a tierra mojada / alentó los jardines”.

Pero además de estar un poco más cerca de la urbe, estos paisajes no se cargan de personajes concretos, como carreros, novias, ciegos, vecinos, organilleros, parroquianos de almacén. Borges aquí es el *flanĕur* o paseante que se detiene ante objetos inanimados, no en sujetos o incluso en caballos merecedores de afecto, como sí lo hace Manzi.

A medida que madure la poesía del autor de *Fervor de Buenos Aires*, este arrabal se irá poblando, pero casi sin excepción, de cuchilleros. Estos no están ausentes en las letras de Manzi: “Ramayón”, “Eufemio Pizarro”, como ya se señaló, pero no serán en modo alguno lo predominante.

La ciudad y el campo

El estudioso rosarino Osvaldo Vergara Bertiche rescata unas palabras dichas por Manzi en 1940 con motivo de la presentación del folklorista Andrés Chazarreta y su compañía en un teatro de Buenos Aires. En esas manifestaciones, dichas a lo mejor con alguna frase de compromiso por el comprovinciano radicado en la gran capital, Homero formulaba esta diferenciación: “La música de la ciudad estaba trazada sobre el pentagrama oscuro de las pasiones humanas. En cambio, la música de nuestro campo estaba conformada sobre la naturaleza...”, para luego concluir que “... la música del campo es objetiva, la de la ciudad subjetiva” (Vergara Bertiche, 2017: 33).

Curiosamente, la poesía que Manzi le tributa a ese campo está impregnada de una fuerte subjetividad, por algo se comparó su obra con la del neorromanticismo de una parte fundamental de los poetas de la llamada Generación del 40 en la Argentina.

Este campo, ya rodeado por la vasta metrópoli como el oasis por la arena el desierto, se presenta con una fuerte carga subjetiva en sus versos. Por supuesto que su aseveración estaba dirigida a la música, pero no deja de llamar la atención ese distingo entre lo objetivo y los subjetivo en la oposición del arte del campo con el arte de la ciudad.

Importantes investigadores de la obra de Homero Manzi han destacado su inclinación a los temas campesinos. Así, Aníbal Ford (1971: 47 y ss.) caracteriza el ruralismo de

Manzi por numerosas letras escritas para música decididamente folclórica: zambas, estilos, carnavalitos, huellas, cifras. En el mismo sentido se ha expedido Raúl March (1987: 163). Muchas de estas canciones fueron compuestas como parte de los numerosos guiones que Manzi escribió para películas ambientadas en el siglo XIX, como *La guerra gaucha*, *Pampa bárbara*, *Huella* o *Nobleza gaucha*, por citar unas pocas. Pero más allá de este repertorio que no pertenece al tango, se aprecia cómo en este género, en el que se dio lo más prominente de su producción, muestra el mestizaje de lo urbano y lo campero, en ese arrabal que es frontera de dos realidades distintas que supieron convivir, sin dejar de lado las fricciones que se podían dar en la interferencia de dos culturas o subculturas, como dirían los antropólogos.

Sin duda, el origen provinciano del autor, el provenir del interior del interior de una provincia de la Argentina profunda, como lo es Santiago del Estero, marcó una impronta para que las cosas se desarrollaran de ese modo. En Manzi, la raíz de su Añatuya natal, donde pasó los primeros años de su niñez, le brindó un importante cauce para su temática rural y también para la elaboración de su retórica. En ese sentido, el autor recurre muchas veces a comparaciones camperas.

“Milonga triste” tal vez sea uno de los ejemplos más contundentes de la vocación de Manzi por el folclore campesino. El ritmo musical impuesto por Sebastián Piana marca la diferencia que se da entre la milonga de procedencia rural y la ciudadana. La letra acompaña esta necesidad melódica a través de oraciones breves que suelen concluir donde lo hace el octosílabo:

Volví por caminos blancos,
volví sin poder llegar.
Grité con mi grito largo.
Canté sin saber cantar.
(Manzi, “Milonga triste”)

Alguna vez cedió a la idealización de la aldea frente a las engañosas tentaciones que se esconden en el cemento (“las luces malas del centro”), como en el tango “Mi taza de café”:

Mi pueblo estaba lejos, perdido más allá.
Tu noche estaba cerca; tu noche pudo más.
Tus calles me llevaron, tu brillo me engañó,
ninguno fue culpable, ninguno más que yo.
(Manzi, “Mi taza de café”)

“Un sobrecogedor poema que no fue musicalizado, ‘María Chacarera’ (Manzi, 1968: 93), responso por una modesta niña provinciana, es un muestreo del paisaje santiagueño: ‘la chacra arada’, Amarillas las hojas de los árboles’, ‘la banda del pueblo’, ‘el mar azul de lino / y a veces amarillo’, ‘Tal vez en las siestas / manejando la horquilla / defendiendo las parvas’” (Antoniotti, 2003; 42). Pero sobre todo se impone una

atmósfera de humilde resignación campesina ante al frecuente destino de los que mueren jóvenes en ese ámbito desposeído.

Manzi establece, además, un cruzamiento constante en muchos de sus tangos entre campo y ciudad. Ante todo, porque su mirada bifocal se posa simultáneamente en esa orilla, en la que los yuyales y el barro se transformaban en empedrado y asfalto. Y hay que agregar a esta susceptibilidad frente a determinado escenario, la facilidad, tan gauchesca por otra parte, de metaforizar a través de comparaciones camperas.

Es así que a “los sapos redoblando en la laguna”, que se entreveran con “calles lejanas”, en sus descripciones líricas se suman la voz de “Malena”, que perfuma “a yuyo del suburbio” (Manzi, “Malena”), y ese “tungo flaco” de “El pescante”, que fracasa “en su último alarde / bajo el sol de la calle Callao” (Manzi, “El pescante”).

El ámbito rural, entonces, está en su paisaje y está en su retórica entreverado con lo urbano. Ahí se está constituyendo poéticamente el suburbio. Manzi alegaba tener “nostalgia de dos ausencias”. En Buenos Aires añoraba a su Añatuya, y cuando estaba en este pueblo del monte santiagueño, la extrañeza sentida era la de las calles porteñas. Esas calles que en el tango “Sur” se impregnan de “un perfume de yuyos y de alfalfa” (Manzi, “Sur”). Por eso Jauretche lo definió como “una mezcla curiosa de porteño de barrio, de intelectual del centro, con un arrastre provinciano, santiagueño y campero, curiosa mezcla que coordinaba muy bien, dando un tipo de hombre argentino integrado” (Ford, 1971: 110).³ Se sintetiza en Manzi una antinomia secular de la cultura: ciudad versus campo. Oposición que en la Argentina adoptó diferentes nomenclaturas: civilización y barbarie; unitarios y federales; el puerto y el interior, etcétera.

En ese sentido, su obra juega un papel integrador. La propia nostalgia de Manzi, al hacer hincapié en un pasado que se modificaba sustancialmente con profundos cambios sociales, urbanos y tecnológicos, traía al presente el recuerdo de los orígenes de ese país que se transformaba vertiginosamente.

Como señala Idea Vilariño, el tema del barrio resulta frecuentemente mencionado en muchas letras de tangos, aunque “casi siempre es tributario del otro: del paso del tiempo porque se le canta aludiendo a casas, gentes, circunstancias, sitios que fueron la dicha y que el tiempo borró, cambió, perdió para siempre o que –también se da– respetó” (1996: 420). Ahora bien, en Manzi, como en ninguno, se enfatiza el tiempo de convivencia rural y urbana que se dio en el barrio.

³ Aníbal Ford cita a Arturo Jauretche en la obra consignada en la bibliografía, aclarando que todos los dichos de este son producto de una entrevista que él conservaba en una grabación magnetofónica, realizada especialmente para tener información sobre Homero Manzi (cfr. 1971: 111).

Mi memoria –si vale invocarla aquí– recuerda que Baldomero Fernández Moreno, en alguna ocasión, sostuvo que al hablar de Buenos Aires, de la Buenos Aires ciudad, se debía considerar siempre que debajo del asfalto estaba la pampa. Manzi, como ningún otro, se ocupó de rescatar esa pampa que aún sobrevivía, no ya debajo, sino al costado de la avanzada del asfalto, con su paisaje, con sus costumbres, con su sociabilidad, a veces idealizada, a veces dramatizada.

Vale recordar la “edad dorada” que aseguraba haber vivido Martín Fierro: “yo he conocido esta tierra / en que el paisano vivía / y su ranchito tenía / y sus hijos y mujer... / Era una delicia ver / cómo pasaba sus días” (Hernández, 1969: 19).

En *Nobleza de arrabal*, Homero Manzi nos describe sobre el Puente Alsina, tal vez en la orilla sur del Riachuelo, tal vez unas cuatro décadas después de la leva que llevó al personaje de José Hernández a la penitencia del fortín, a un paisano que vive en tiempo presente su ideal de vida bucólica. Si no estuviese el nombre propio –Alsina–, se podría pensar que se está ante un lugar distante de la metrópoli. Pero está claro que es ese lugar tan próximo y tan distinto de la ciudad el que se quiere evocar.

Nobleza de arrabal

En un ranchito de Alsina
tengo el hogar de mi vida,
con cerco de cina-cina
y corredor de glicinas.
Hay un aljibe pintado,
bajo un parral de uva rosa,
y una camelia mimosa
temblando sobre el brocal.

Y allí también estás frisón
y eres mi lujo de cuarteador.
Rocín feliz, de crin azul,
famoso por todo el sur.
Cuando el domingo asolea
por no hacer de perezoso,
traigo el balde desde el pozo
y refresco el corredor.
Y aprovechando el fresquito
me siento bajo la parra
y al compás de mi guitarra
canto décimas de amor.

En mi ranchito de Alsina
paso tranquilo las horas,
junto al amor de la china,
que me respeta y me adora.
Y, entre su amor y las cosas
que adornan toda mi suerte,

El arrabal como frontera en Homero Manzi

temo, nomás, que la muerte
me saque de ese rincón.
(Manzi, “Nobleza de arrabal”)

Homero Manzi percibe el fin de un mundo que se da, desde luego, en un momento contemporáneo con su existencia, pero también en la etapa inmediatamente anterior a esta. Lo hace como de algún modo lo anunció, respecto del gaucho, José Hernández en el *Martín Fierro*, cuando en la carta a José Zoilo Miguens, que suele servir de prólogo a muchas ediciones (Hernández, 1960: 13), manifiesta explícitamente la inminente desaparición de ese tipo humano. También como Lucio Mansilla lo preveía respecto del indio, y así lo sostiene en muchas partes de *Una excursión a los indios ranqueles*. Vale mencionar, de paso, que se trata de dos autores que estaban en la gran biblioteca de Homero Manzi –unos dos mil libros–, según lo informa Horacio Salas en la biografía del autor (Salas, 2000: 298) y a quienes sabemos que admiraba (Manzi, 1997: 152).

La mutación radical de ese territorio fronterizo se lleva una historia, y de manera no demasiado pausada, por cierto. De arrastre se lleva al habitante que no tiene garantizada su ubicación en las nuevas relaciones sociales y de producción. En esas pinturas de sus letras tangueras se identifica y se rescata a los sujetos que habitan ese espacio, sus oficios, sus amores; toda una vasta red vital puebla esos ámbitos. De este modo trasciende la mera postal y el pintoresquismo, al que puede prestarse la precisión lírica que ofrecen esas descripciones de los arrabales del 900. Sabe que los humildes pobladores cambiarán sus vidas, porque un futuro incierto se aproxima, si no es que ya llegó. Dejará un documento poético del arrabal con su paisaje, sus personajes y sus melodramas. Fijarlos en la memoria colectiva a través de un género popular es una parte fundamental y original de su propuesta tanguística.

Listado de temas musicales mencionados

Todas estas referencias fueron tomadas de la recopilación efectuada por Acho Manzi, que se consigna en la bibliografía.

Tangos

“Arrabal”, 1939, música de Félix Lipesker.

“Barrio de tango”, 1942, música de Aníbal Troilo.

“De barro”, 1943, música de Sebastián Piana.

“El pescante”, 1934, música de Cristobal Herreros.

“El pucho”, 1940, musicalizado por Juan Cedrón en 2005.

DANIEL ANTONIOTTI

- “El último organito”, 1948, música de Acho Manzi.
- “Eufemio Pizarro”, 1947, música de Cátulo Castillo.
- “Malena”, 1941, música de Lucio Demare.
- “Manoblanca”, 1941, música de Antonio De Bassi.
- “Matungo”, 1944, musicalizado por Juan Cedrón en 2005.
- “Mi taza de café”, 1943, música de Alfredo Malerba.
- “Nobleza de arrabal”, 1946, música de Francisco Canaro.
- “Sur”, 1948, música de Aníbal Troilo.
- “Triste paica”, 1929, música de Juan Pecci.
- “Viejo ciego”, 1926, música de Sebastián Piana.

Milongas

- “Betinoti”, 1939, música de Sebastián Piana.
- “En un corralón de Barracas”, 1940, musicalizado por Juan Cedrón en 2005.
- “Milonga triste”, 1937, música de Sebastián Piana.

Bibliografía

- ANTONIOTTI, Daniel, 2003, “Homero Manzi, una poética de la integración cultural”, en *Lenguajes cruzados –Estudios culturales sobre tango y lunfardo–*, Buenos Aires, Corregidor.
- ANTONIOTTI, Daniel, 2013, “Diez estrenos de Homero Manzi”, en *Voces de aquí nomás –Aproximaciones tangueras, lunfardescas y lingüísticas–*, Buenos Aires, M.H. Oliveri Editor.
- BATTICUORE, Graciela; EL JABER, Loreley y LAERA, Alejandra (compiladoras), 2008, “Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera”, en *Fronteras escritas –Cruces, desvíos y pasajes en la Literatura Argentina–*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- BORGES, Jorge Luis, 1967, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé.

El arrabal como frontera en Homero Manzi

- CAMPRA, Rosalba, 1996, *Como con bronca y junando –la retórica del tango–*, Buenos Aires, Edicial.
- DE LA FUENTE, Alfredo, 1986, *El payador en la cultura nacional*, Buenos Aires, Corregidor.
- FORD, Aníbal, 1971, *Homero Manzi*, Buenos Aires, CEAL.
- JUBANY, Miguel, 2015, *El lenguaje del tango*, Rosario, Ediciones Pueblos del Sur.
- HERNÁNDEZ, José, 1960, *Martín Fierro*, Buenos Aires, Ediciones La Pampa.
- LOJO, María Rosa, 1994, *La “barbarie” en la narrativa argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Corregidor.
- LOPA, Ricardo Alberto, 2010, *Te imagino Homero*, Buenos Aires, Ediciones Centauro.
- MANZI, Homero, 2000, *Sur –Barrio de tango–*. Selección, presentación y notas: A. Manzi. Buenos Aires, Corregidor.
- MANZI, Homero, 1997, *Poemas, prosa y cuentos cortos*, Buenos Aires, Corregidor.
- MANZI, Homero, 1968, *Antología*. Selección y prólogo de Horacio Salas, Buenos Aires, Brújula.
- MARCH, Raúl, 1987, *Homero Manzi –Filosofando su poesía–*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- RIZO García, Marta y ROMEU ALDAYA, Vivian, 2009, “Interculturalidad y fronteras internas. Una respuesta desde la comunicación y la semiótica”. en *de Signis N° 13, Fronteras*, Buenos Aires, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, La Crujía.
- ROMANO, Eduardo, 2014, “Primera etapa del tango canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1915-1935) en *Las poéticas del tango-canción –Rupturas y continuidades–*, Lanús, Ediciones de la UNLA-Biblos.
- SALAS, Horacio, 2000, *Homero Manzi y su tiempo*. Buenos Aires, Vergara.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, Luis Antonio y ESPINOSA ELORZA, Rosa María, 1996, *Manual de Semántica Histórica*, Madrid, Editorial Síntesis.
- SELLES, Roberto, 2006, “Del payador al cantor de tangos”, en *Historia crítica de la Literatura Argentina –Tomo 5– La crisis de las formas*, Buenos Aires, EMECÉ.
- VELÁZQUEZ, Teresa, 2009, “Diálogo disciplinar e interacciones teóricas: las fronteras y sus permeabilidades”, en *de Signis N° 13, Fronteras*, Buenos Aires, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, La Crujía.

DANIEL ANTONIOTTI

VERGARA BERTICHE, Osvaldo, 2017, *Homero Manzi, poesía y militancia en tiempo de tango*, Rosario, Análisis Cuadernos de divulgación.

VILARIÑO, Idea, 1982, “El tango”, en *Historia de la Literatura Argentina –Tomo V–*, Buenos Aires, CEAL.

ZUBIAURRE, María Teresa, 2000, *El espacio en la novela realista*, México, Fondo de Cultura Económica.

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

OSCAR CONDE

*Universidad Pedagógica Nacional
Academia Porteña del Lunfardo
oscar.conde@unipe.edu.ar*

Recibido: 01/06/2022 - Aceptado: 21/06/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p30-41>

Resumen: En este trabajo me propongo describir aquellos rasgos a través de los cuales se codificó la letra del tango-canción en su etapa inaugural, cuando dicho tipo textual ocupaba una posición marginalizada en relación con la institución literaria argentina. Este proceso de codificación tuvo lugar en el período 1917-1926, primera fase en la historia del tango-canción. La codificación de la letra presupone cuatro constantes: 1) la adopción de una estructura fija (dos estrofas iguales con un estribillo intercalado), 2) el discurso moral de los letristas, sostenido en tensión barrio/centro, 3) el cambio de la tipología textual, que de ser descriptiva en el tango cantado hasta Contursi pasa a ser dramático-narrativa y, al ser interpelada, la mujer deja de ser objeto para ser sujeto, y 4) la adopción de un lenguaje conversacional, que incluye lunfardismos y transporta al público a la identificación inmediata con los destinos de esos personajes del arrabal de Buenos Aires o Montevideo. Por medio de tales constantes el género discursivo tango-canción halló su forma canónica más estable, lo que hizo posible que cada nueva letra pudiese evocar todas las anteriores, constituyéndose de esa manera un sistema literario.

Palabras clave: tango-canción – codificación genérica – sistema literario

The generic codification of the tango-song during its years of emergence (1917-1926)

Abstract: In this paper I intend to describe those features through which the tango-song lyrics were codified during its inaugural stage, when this textual type occupied a marginalized position in relation to the Argentine literary institution. This codification process took place in the period 1917-1926, the first phase in the history of the tango-song. The codification of the lyrics presupposes four constants: 1) the adoption of a fixed structure (two equal stanzas with an interspersed chorus), 2) the moral discourse

of the lyricists, sustained in the neighborhood/centre tension, 3) the change in textual typology, which from being descriptive in the tango sung until Contursi becomes dramatic-narrative and, when addressed, the woman ceases to be an object to be a subject, and 4) the adoption of a conversational language, which includes *lunfardismos* and guides the public to an immediate identification with the destinies of those characters from the suburb of Buenos Aires or Montevideo. Through such constants, the tango-song discursive genre found its most stable canonical form, which made it possible for each new lyric to evoke all the previous ones, thus constituting a literary system.

Keywords: Tango-Song – Generic Codification – Literary System

En este trabajo me propongo describir aquellos rasgos a través de los cuales se fue codificando la letra del tango-canción en su etapa constitutiva, cuando dicho tipo textual ocupaba una posición marginalizada en relación con la institución literaria. Efectivamente, a partir del 9 de abril de 1917, cuando Carlos Gardel graba “Mi noche triste” –o, más bien, en enero de 1918, cuando el disco se pone a la venta en Buenos Aires¹ comienza a percibirse la emergencia de ciertas variables genéricas características que no son ajenas a la posición marginalizada que las letras del naciente género poseerían por muchísimo tiempo dentro del campo literario argentino. No paso por alto la obviedad de que, como lo ha señalado Jaqueline Balint-Zanchetta, el tango-canción presenta una complejidad multisemiológica cifrada en la noción de *cancionidad*, concepto que engloba las características propias de una canción.² De modo muy gráfico, esta autora lo explica con dos fórmulas:

- i. La poesía no musicalizada = significado + significante.
- ii. La canción = significado + significante del texto + significante de la música.
(Balint-Zanchetta, 2014: 106-107)

¹ El 12 de enero de 1918, en el número 1.006 de la revista *Caras y Caretas*, un aviso a página completa del sello discográfico Max Glucksmann anunciaba que estaban a la venta una serie de discos del Dúo criollo Gardel-Razzano, acompañados por el guitarrista José Ricardo. El último de ellos, con el número de serie 18010, contenía en su lado A la canción “Provinciana”, de y por el dúo, y en su lado B el tango “Mi noche triste”, de Castriota y Contursi, a cargo de Gardel solo.

² Lo señalado por Balint-Zanchetta en su trabajo es ampliado y argumentado con creces en el artículo “La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción” de María Dulce Dalbosco publicado en 2021 en *Oceánide*, N° 14, pp. 67-76.

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

De manera que el impacto que produce el conjunto de una letra, una melodía y una interpretación, es decir, la cancionidad, es el resultado de “un juego dinámico de superposiciones entre signos lingüísticos, acústicos, escenográficos, cuyos efectos toman vida en el acto de performance” (Balint-Zanchetta, 2014: 118) del intérprete. Hecha esta salvedad, voy a concentrarme aquí exclusivamente en el aspecto poético del tango-canción.

Las tradiciones genéricas dentro de la institución literaria poseen raíces que dan cuenta de procesos de larga duración a través de los cuales las condiciones iniciales de producción y de consumo se han asimilado a códigos consensuados, con una cierta estandarización y la fijación de algunas reglas. En cuanto al concepto de *codificación* sigo a Todorov, cuando explica que “en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas” (Todorov, 1988 [1976]: 36).

Tales procesos de configuración de los géneros literarios marginalizados, aun cuando se consoliden en pocos años, con frecuencia tardan décadas en ser legitimados o reconocidos como parte del campo, lo cual se verifica con el hecho de que la *Intelligenza* argentina tanto de derecha como de izquierda ha ignorado, despreciado o rebajado al tango por mucho tiempo.³ Y, cuando no pudo refrenarse más, escribió barbaridades contra él, como Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*:

Aún hoy la letra dice bien claro de su estirpe. En ella está la mujer de mala vida; se habla de la canallada, del adulterio, de la fuga, del concubinato, de la prostitución sentimental; del canfinflero que plañe. La joven más pura tiene en su atril ese harapo que antes fue vestido de un cuerpo venal. La boca inocente canta ese lamento de la mujer infame y no la redime, aunque ignore lo que expresa su palabra. Suena en su voz la humillación de la mujer. (Martínez Estrada, 1991 [1933]: 163)

³ Recuérdese, por ejemplo, la descalificante definición de Lugones, que en *El payador* rechaza “las contorsiones del tango, ese reptil de lupanar, tan injustamente llamado argentino [...]” (1916: 91), las repetidas embestidas contra el tango por parte de monseñor Gustavo Franceschi desde la revista *Criterio* durante la década de 1930 y la nota de Julio Korn “Otra vez las letras de tango”, publicada en *Radiolandia* el 18 de julio de 1936 desde la cual pontificaba que “las letras de los tangos, la mayoría de ellas, conspiran contra la calidad de las transmisiones [radiales]. Es hora ya de que se moralicen”. Sobre todo esto puede consultarse con provecho el libro de Ema Cibotti *Luto en la Guardia Nueva*, 2016, Buenos Aires, Vuelta a la Página.

Desde una óptica marxista, Juan José Hernández Arregui tampoco se quedó atrás. En *Imperialismo y cultura* (1957) describe a los compadritos como “un proletariado de los contornos, aliado este fenómeno social a la resaca inmigrante, particularmente genovesa, y proclives ambos elementos humanos al delito por su no asimilación económica al mercado del trabajo” y califica su mundo como “irremisible y sin belleza, inspirador de una poesía pútrida”; finalmente, cuando define al tango, lo considera carente “de plena raigambre nacional” y presenta al lunfardo como un fenómeno de “existencia raquítica” (Hernández Arregui, 2005 [1957], distintos *loci* del cap. 3).

Antes de Martínez Estrada y de Hernández Arregui un anónimo redactor publicaba en el N° 5 de la revista *Claridad*, en noviembre de 1926, el artículo “Literatura maleva”, donde decía: “La letra de todos los tangos se parece por su vacuidad y su ramplonería. Si nosotros le dedicamos tanto espacio es porque consideramos a la literatura maleva un veneno espiritual” (citado en Romano, 2009: 33).

Lo cierto es que entre 1917 y 1918 se produjo en el campo cultural rioplatense la emergencia de una serie de textos (cantados con música de tango) cuya novedad es percibida como parte de la codificación de un género nuevo: el tango-canción. Más allá de las valoraciones contemporáneas que la cultura académica le ha otorgado ya a la letra de tango, detenernos en el proceso de la codificación genérica y el sentido público construido en esta etapa inicial puede ofrecernos una visión más profunda acerca de la posición de este género dentro del sistema literario argentino. Claramente, el mencionado proceso se constituyó –al comienzo, de un modo provisorio– vinculado a la posición marginalizada que el tango poseía por entonces dentro del campo cultural argentino.

Ya ha sido demostrado que en 1926 la letra de tango resultó remozada especialmente en lo que hace a su temática (Gobello, 1996; Conde, 2014), originándose así una segunda etapa, mucho más larga y productiva –en cantidad y calidad de composiciones– que la primera (1917-1926). De modo que resulta relevante detenerse a estudiar este momento inicial, es decir, la fase constitutiva, aquella en la que se realiza la codificación genérica del tango-canción (con un uso particular del lunfardo, con sus temas específicos y con la creación de ciertos arquetipos fundantes), para oponerla a la fase siguiente, la de la “deslupanarización del tango” (Gobello, 1996), que se solapa con la anterior. Puede decirse, entonces, que, pese a las generalizaciones a las que se la somete no solo desde la *doxa* sino también desde el propio mundo académico, la letra del tango-canción no es un género que haya permanecido inmutable a través de las décadas, ya que con el paso del tiempo no solo el universo temático se fue ampliando sino también el tratamiento de los temas y los puntos de vista desde los cuales son abordados por los letristas han evolucionado. Así, por ejemplo, las letras de la década de 1940 son sensiblemente distintas a las de la década de 1920. Pero, aun con estas modificaciones, el género *letra de tango-canción* constituye un sistema literario, esto es,

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

un conjunto de textos que se convierte en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia y cuya nota dominante es su dinamismo, tal como lo determinó hace más de dos décadas Osvaldo Pellettieri (2002).

Es inevitable recordar en este punto los conceptos bajtinianos derivados de la inmersión de los textos literarios en la discursividad social. Mijail Bajtin lo enunció dando énfasis a esta inmersión en la praxis: “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (1998: 248). Los literarios, agrega el teórico ruso, son géneros menos estandarizados que otros, más permeables a marcas individuales de generación, pero tienen “una naturaleza *verbal* (lingüística) común” (Bajtín, 1998: 249).⁴

Los primeros autores del tango-canción trabajaron invariablemente con procedimientos que la literatura culta había empezado a desechar y a reemplazar por otros. El modernismo ya le decía muy poco a los sectores cultos que leían poesía. Sin embargo, los jóvenes letristas supieron incluir “su obra tanguística dentro de la intertextualidad de Carriego y convirtieron los textos del poeta de Palermo en verdaderos generadores de nuevos textos, constituyendo la convención tanguera, fijando sus normas [...]” (Pellettieri, 2002). Es decir que, para Pellettieri, Carriego, con su poesía sentimental, aunque también deudora del modernismo, habría aportado así “el sentido, la ideología del primer tango-canción: la nostalgia irracional, la tendencia a añorar el minuto vívido apenas éste se convierte en pasado” (Pellettieri, 2002).

Desde mi punto de vista, esta nostalgia no provendría solo de Carriego. Es evidente que se había arraigado “una raíz oral, vinculable con la *performance* folklórica” (Romano, 2009: 29). En efecto, los géneros de la canción criolla fueron modeladores en ese sentido y la influencia de Carriego no se consolidaría del todo entre los tópicos de las letras de tango hasta el final de la primera etapa, entre 1924 y 1926, momento hasta el cual los temas se habían mantenido por lo general dentro de ciertos límites bastante estrechos. Recién en esa instancia de solapamiento, empezaron a pintarse cuadros barriales y a presentarse personajes de inspiración carrieguiana. Como ejemplos de los primeros, pueden mencionarse “Puente Alsina” (1926, letra y música de Benjamín Tagle Lara), “Oro muerto” (1926, letra y música de Juan Raggi y Julio Navarrine) y “Bajo Belgrano” (1926, letra de Francisco García Jiménez y Anselmo Aieta); como ejemplos de los segundos, “Galleguita” (1924, letra de Julio Navarrine y música de

⁴ Las itálicas pertenecen al autor.

Horacio Pettorossi), “Viejo ciego” (1925, letra de Homero Manzi, música de Sebastián Piana y Cátulo Castillo), “Langosta” (1925, letra de Juan Bruno y música de Juan de Dios Filiberto) y “Caminito del taller” (1925, letra y música de Cátulo Castillo).

Según explica Jauss, “una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción” (Jauss, 1976: 170-171). En este sentido, el imaginario de la canción criolla constituyó una importante referencia en esa fase fundacional del tango-canción. En este período es posible diferenciar dos vertientes: un tango campero –que hacia el final de esta etapa tiende a desaparecer– y un tango urbano, que en alguna medida se aboca a las historias de amor frustradas cuyos protagonistas son chicas y muchachos de las clases populares, aunque principalmente se centra en sórdidas historias protagonizadas por milongueras, compadritos y patoters, que equivocan el camino y acaban enfrentándose a terribles y siempre ineludibles consecuencias. Dentro de esta veta urbana, los primeros letristas del tango-canción producen una escritura permeable a la oralidad, que transporta al público a la identificación inmediata con los destinos de esos personajes del arrabal porteño o montevideano. Tal apelación a un vocabulario poco respetuoso de las normas académicas constituyó una innovación mayúscula en la cancionística rioplatense. En términos de Eduardo Romano, “esa seguridad ante el propio sociolecto [...] indicaba un fortalecimiento en el plano cultural de los semiletrados que irrumpían en el mercado de bienes simbólicos sin avergonzarse por lo que hablaban todos los días. Y de unos letristas que eran capaces de responder a tal confianza sin temer sanciones de los círculos aúlicos” (Romano, 2012: 188).

No está de más recordar que el tango-canción es un género en sí mismo y no debe ser confundido con el tango cantado o tango con letra. Horacio Salas definió que el tango-canción es uno de los elementos definitorios de la Guardia Nueva (Salas, 1986: 93-94) y además presupone ciertas condiciones estilísticas, como el modo particular de interpretarlo (definido, en gran medida, por Carlos Gardel) y, desde el punto de vista letrístico, un argumento, una historia que contar.

Por supuesto, existen muchos ejemplos de “tango cantado” antes de 1917. En efecto, se trata primero de letrillas anónimas (estrofas de cuatro a diez versos, como máximo) y más tarde de letras firmadas para tangos y milongas, aunque aquella producción resultó irregular en su calidad y difusión y, desde el punto de vista literario, no llegó a codificarse del todo como un tipo textual definido. En aquellas letras, mayoritariamente firmadas por Ángel Villoldo, se manifiestan algunas constantes: la presentación de un personaje, casi siempre varón y ostentoso, que se jacta de saber bailar, a menudo de saber usar su cuchillo y, en alguna ocasión, también de tener las herramientas retóricas para convencer a las mujeres de que “trabajen” para él. Pero, insisto, este tango con letra

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

no es todavía el tango-canción, sino un tango al que José Gobello ha definido como “tango compadrito”.

Voy a ser más temerario incluso: a mi juicio, literariamente el tango-canción, que surge con Pascual Contursi, no reconoce como antecedente al tango cantado durante los primeros quince años del siglo XX. Para corroborarlo, basta repasar algunas de esas letras, como las de “El porteño” (1903, letra y música de Ángel Villoldo), “La morocha” (1905, letra de Villoldo y música de Enrique Saborido), “Soy tremendo” (1905, letra y música de Ángel Villoldo), “El taita” (1907, letra de Silverio Manco, música de Alfredo Eusebio Gobbi), “¡Cuidado con los cincuenta!” (1907, letra y música de Villoldo), “Cuerpo de alambre” y “El torito” (los dos de 1910, letra y música de Villoldo), “Minguito” (1911, letra y música de Alfredo Eusebio Gobbi), “El 13” (1913, letra de Villoldo, música de Albérico Spátola) y “Don Juan” (1914, letra de Ricardo J. Podestá, música de Ernesto Ponzio). A estos títulos podrían sumarse incluso las primeras contrahechuras de Contursi, como “El landolé” 1914 –aplicada a la música del estilo “El Pangaré” (1913, letra de Alcides de María, música de Carlos Gardel y José Razzano) o “La biblioteca” (1915, música de Augusto Berto).

La continuidad entre la era precontursiana y la era del tango-canción está dada, naturalmente, por el baile y, en cierto sentido, también por la música, aun cuando en esa segunda década del siglo XX se inicia la transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva, que a mediados de los veinte impondrá nuevos horizontes musicales (cf. García Brunelli, 2016). Con relación a la letra, la del tango-canción ofrece una discontinuidad manifiesta con la de la etapa anterior.

Las influencias literarias recibidas por los primeros letristas del tango-canción no han sido estudiadas a fondo todavía. Para ello sería necesario un relevamiento de los ejercicios poéticos publicados, al menos desde comienzos del siglo pasado, en una vasta folletería agrupada por Robert Lehmann-Nitsche en su colección Biblioteca Criolla, así como también los poemas que cotidianamente se publicaron desde 1913 en adelante en diarios vespertinos como *Crítica* y *Última Hora*. En esos poemas, varios de los cuales he examinado –y me propongo recoger con el fin de preservarlos– se hallan no solamente temas y microtemas de la primera fase del tango-canción, sino también un tono, un lenguaje, un desparpajo y una frescura presentes en las primeras letras de Contursi, de Flores y de otros letristas activos en el período 1917-1926. Ahora bien, si se tratara de hallar el eslabón perdido entre el tango compadrito y el tango sentimental, hay una letra de Contursi en la cual se manifiestan ambas formas: la de “Matasano”, tango que Francisco Canaro había estrenado en 1914. En la primera estrofa se reproduce allí el tono festivo y cachador de los textos de Villoldo, Gobbi, Manco y Podestá. Sin embargo, el espíritu de la segunda y de la tercera estrofas es bien distinto:

Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue mi único consuelo

la madre que me dio el ser.
Desde entonces mi destino
me arrastra en el padecer.

Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor.

El dolor entra en la letra de tango con estos versos de Contursi, y allí permanecerá marcándola para siempre. Según ha escrito Gobello, la letra de este tango “es muy representativa porque en ella se funden el tango compadrito y el tango sentimental” (Gobello, 1997: 3), a lo que agrega que fue Contursi quien “convirtió en una íntima confesión del porteño lo que sólo era alarde de compadritos” (Gobello, 1997: 4).⁵

En su momento inicial la letra del tango-canción –más bien modesta, poéticamente hablando– se configura a partir de dos registros, que no eran desconocidos para el tango anterior, pero que a partir de 1917 difícilmente conviven en una misma canción: el registro criollo en el tango campero y el lunfardesco en el ciudadano. De ese modo, el uso del lenguaje permite distinguir dos escenografías enunciativas bien distintas: la rural y la urbana. Ahora bien, resulta necesario hacer la siguiente distinción: los tangos camperos no presentan mayores innovaciones desde el punto de vista poético, en relación con los estilos o tristes, las tonadas y las zambas. “El moro” (1917, de Juan María Gutiérrez, con música de Gardel y Razzano), “El pañuelito” (1921, de Gabino Coria Peñaloza, con música de Juan de Dios Filiberto), “De mil amores” (1922, de Luis Teisseire, con música de Filiberto), “Los indios” (1922, de Juan Andrés Caruso, con música de Francisco Canaro) y “Raza noble” (1925, de Caruso, con música de Salvador Gruppillo) –por poner unos pocos ejemplos– poseen letras modeladas literariamente sobre los géneros criollos. La innovación está en la otra vertiente: la que se centra en personajes suburbanos y conventilleros, describe penas de amor irreparables y da cuenta de hechos violentos y vidas desdichadas.

La codificación de la letra del tango-canción presupone cuatro constantes. La primera –y la más obvia de todas– es la adopción de una estructura fija. Se pasa de una letra formada por una sucesión de estrofas (décimas, octavillas, sextinas, cuartetos, etc.),

⁵ Gobello profundiza estas ideas sobre Contursi en otros trabajos. Cf. Gobello, José, 1980, *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, pp. 126-134 y Gobello, José, 1991, “El origen de las letras de tango”, en *Tres estudios gardelianos*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, pp. 69-87.

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

a la manera de la forma de la canción criolla, a una estructura de dos estrofas iguales con un estribillo intercalado, que puede repetirse –en ocasiones, con modificaciones en la letra– detrás de la segunda estrofa. Esto se verifica si se compara la estructura literaria de “Mi noche triste” –agregada al tango instrumental “Lita” de Samuel Castriota– con la de “Milonguita” (1920).

Si bien “Mi noche triste” es considerado el primer tango-canción, carece de estribillo y se estructura sobre seis estrofas de versos octosílabos: una es de siete versos, tres son décimas y dos son octavillas. Estas presuntas irregularidades hablan de cierta vacilación en la estructura musical, apegada todavía a la monotonía lineal del estilo o la tonada, como sucede también en “De vuelta al bulín”, “Flor de fango” o “Pobre paica”. La estructura formal más o menos definitiva del género recién adviene cuando músico y letrista trabajan en conjunto, tal como lo hicieron por primera vez Enrique Delfino y Samuel Linning con “Milonguita”. Recién entonces se determinan los tres movimientos habituales en el tango-canción: dos estrofas de carácter narrativo o evocativo y, en el medio, un estribillo en el que se exhorta o reflexiona. En tanto la estructura musical resulta $A b A b$, la poética puede ser $A b C b$, si se repite el mismo estribillo, o $A b C d$, si aquél ofrece variaciones parciales o totales.

La segunda constante es ideológica, tal como lo demostró Gustavo Varela en su libro *Tango y política* (2016), y concordante con los cambios operados en el país a partir de la llegada de la inmigración. Los hijos de los inmigrantes constituyen una nueva clase social que, gracias a la Ley Sáenz Peña, obtiene legitimidad política cuando Yrigoyen llega a la presidencia en 1916. La identidad colectiva se afirma entonces sobre dos pilares: el sentimiento común de amor a la patria y la educación moral. Con relación a las letras del tango-canción, Varela explica que componen “un entramado afectivo con pretensiones morales” (2016: 19) y que no hay manera de explicarlo

si no es analizando los modos de intervención del poder político, al menos en tres campos: en la educación, con la Ley 1420; en el ámbito doméstico, con la sanción de políticas que permiten regular un nuevo modelo de familia, que supone una reformulación del lugar de la mujer y de las relaciones afectivas, y en la cuestión urbana, con una nueva configuración de la ciudad de Buenos Aires en la que se distinguen los barrios, como ámbitos de los sectores populares, y el centro. Escuela, hogar y barrio: tres espacios que se corresponden y que, como en el tango canción, están definidos también en términos morales. (Varela, 2016: 19-20)

El barrio es una trinchera de la identidad y a la vez un resguardo de clase; el centro, en tanto, es el polo de la tentación y de la vida improductiva. Esta tensión barrio/centro es el eje sobre el que pivotea el discurso moral del tango-canción (cf. Varela, 2016: 111).

La genealogía moral de esta poética será plasmada en las letras de tango por hijos de inmigrantes que, por medio de la escuela, se han integrado a una cultura homogénea y a un “orden moral compacto” (Varela, 2016: 62). En sus producciones se exponen

modelos y antimodelos de conducta –como los arquetipos de la milonguita o el calavera– y se constituyen ciertos tópicos o lugares comunes –como el del amure, la ingratitud filial o el duelo criollo–. Así, los jóvenes letristas “construyen una representación moral de la mujer, postulan una valorización idílica de la amistad masculina y una visión del amor como un sentimiento que salva o condena” (Varela, 2016: 98).

No voy a detenerme en detalle en las restantes constantes que aseguran la codificación de la letra de tango en esta etapa, pues han sido reconocidas y descriptas desde la década de 1960 por varios autores, pero no puedo dejar de mencionarlas. La tercera implica un cambio en la tipología textual, que, de ser predominantemente descriptiva en la era precontursiana, pasa a ser preponderantemente dramático-narrativa y comienza a apelar al recurso de la interpelación, con el que aparece en escena la segunda persona y la mujer –que mayormente es la interpelada– pasa de ser objeto a ser sujeto. La cuarta constante es la adopción de un lenguaje conversacional –pero por lo general hogareño más que callejero–, es decir, un “compromiso decisivo con la lengua oral” (Romano, 1982: 42), que abre para el lunfardo una trayectoria literaria perdurable, que se había iniciado con costumbristas como Fray Mocho o Félix Lima, con poetas como Felipe Fernández *Yacaré* o saineteros como Roberto Lino Cayol o Alberto Vaccarezza.

Las cuatro constantes mencionadas estructuran estos nuevos tipos de texto “profundamente vinculados a la noción de placer provocada por el empleo de ciertos ‘esquemas de reiteración’” (Balint-Zanchetta, 2014: 118). Según señala Balint-Zanchetta, cada nueva letra de tango dispara la evocación de determinadas reglas del juego con las que el auditorio se había familiarizado anteriormente (cf. Balint-Zanchetta, 2014: 117).

En suma, el tango-canción demoró algunos años en encontrar su forma canónica más estable, la misma cantidad de años que le llevó imponerse como género cantable por sobre los géneros de la canción criolla, y ese proceso tuvo lugar entre 1917 y 1926, año en el que la instauración de una nueva generación de letristas (Manzi, Cadícamo, Discépolo), de otro calibre literario, dio inicio a un segundo período que llegaría hasta los últimos años de la década siguiente, en el que los temas de la poesía del tango habrían de multiplicarse.

Bibliografía

- BAJTIN, MIJAIL, 1998 [1979], “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 248-293.
- BALINT-ZANCHETTA, Jaqueline, 2014, “Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la poeticidad a la cancionidad”, en Conde, Oscar (ed.), *Las poéticas del*

La codificación genérica del tango-canción en sus años de surgimiento (1917-1926)

tango-canción. Rupturas y continuidades, Buenos Aires, Ediciones de la UNLa-Biblos, pp. 105-120.

CONDE, Oscar, 2017, “Las letras de tango en la era precontursiana”, en *Academia Nacional del Tango, II Congreso Tango, Cultura e Identidad*, Buenos Aires, Academia Nacional del Tango, pp. 19-26.

CONDE, Oscar, 2014, “1926 y la primera renovación en la letra del tango canción”, en Saban, Karen (comp.), *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata*, Stuttgart, Abrazos Books, pp. 27-61.

GARCÍA BRUNELLI, Omar, 2016, “La transición de la Guardia Vieja a la Guardia Nueva en el tango”, ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 4 y 5 de agosto. Recuperado de https://www.academia.edu/31064537/La_transición_de_la_Guardia_Vieja_a_la_Guardia_Nueva_en_el_Tango.

GOBELLO, José, 1997, *Letras de tango*, vol. I, Buenos Aires, Ediciones Centro Editor.

GOBELLO, José, 1996, *La deslupanarización del tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José, 2005 [1957], *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, Continente-Pax.

JAUSS, Hans Robert, 1976, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.

LUGONES, Leopoldo, 1916, *El payador*, Buenos Aires, Otero & Co. Impresores.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, 1991 [1933], *Radiografía de la pampa*, edición crítica coordinada por Leo Pollman, Madrid, Archivos, CSIC.

MATAMORO, Blas, 1996, *El tango*, Madrid, Acento.

PELLETTIERI, Osvaldo, 2002, “El sistema literario de las letras de tango”, en Cilento, Laura, Oscar Conde y Paula Labeur, *Actas de las Primeras Jornadas sobre «Sociedad Argentina y Cultura Popular»*, CD-ROM, Buenos Aires, IES N° 1 “Dra. Alicia Moreau de Justo”.

ROMANO, Eduardo, 2012, “Los gustos de los otros”, en Romano, Eduardo *et alii*, *Intelectuales, escritores e industria cultural*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, pp. 177-252.

- ROMANO, Eduardo, 2009, “El tango y la literatura argentina”, en Lencina, Teresita, Omar García Brunelli y Ricardo Salton (comps.), *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, Buenos Aires, Centro Feca Ediciones, pp. 23-40.
- ROMANO, Eduardo, 1982, “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 9-88.
- SALAS, Horacio, 1986, *El tango*, Buenos Aires, Planeta.
- TODOROV, Tzvetan, 1988 [1976], “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 31-48.
- VARELA, Gustavo, 2016, *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Buenos Aires, Ariel.

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 сдержать 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.

La poética de Roberto Selles

FRANÇOISE PRIOUL

*Université Sorbonne Paris Nord
Academia Porteña del Lunfardo
fran.prioul@orange.fr*

Recibido: 02/06/2022 – Aceptado: 24/06/2022

DOI: <https://doi.org/10.46553/LET.85.2022.p54-71>

Resumen: La lírica de Roberto Selles da fe, por su riqueza estilística y temática, de la gran experiencia de un esteta, que tanto supo incursionar en la veta tanguística, como en la música culta, la literatura medieval, renacentista y clásica, el surrealismo, las vanguardias europeas o lo circense. Aunque no abarca la totalidad de la poesía de Selles –como lo muestra *Vivir en defensa propia*, tal vez su testamento estético, de 2015–, la expresión lunfarda es piedra angular de parte de su obra, pues no solo supera y con creces el guiño lingüístico o el juego estético de un erudito, sino que parece cobrar un valor semiótico fundamental, y nuestra hipótesis es que conforma el vehículo necesario de un interrogante ontológico y existencial que se va profundizando y ampliando a lo largo de la experiencia del vivir y del escribir. Pues, si en 1988, la voz poética de *Lunfamor* pinta la intensidad puntual del acto de amor y cuestiona la relación entre intensidad y duración de la pasión, amor y desamor, años más tarde *Mester de Lunfardía* enmarca la doble dimensión erótico-thanática del acto amoroso en una reflexión poético-filosófica sobre la relación vida/muerte y el rol existencial de la creación estética. Nuestro análisis de las dos obras apuntará a destacar el rol del lunfardo en la estética y la filosofía sellesana, tratando de medir la evolución de los grandes temas –ejes de un enfoque del mundo y de la vida– y su valor en dos obras que signan respectivamente la juventud y la madurez de este eximio poeta.

Palabras clave: Roberto Selles – lunfardo – poética

Poetics of Roberto Selles

Abstract: Due to its stylistic and thematic richness, Roberto Selles's lyrics attest to the great experience of an esthete, who knew how to venture into the tango vein as well as into classical music, medieval, Renaissance, and classical literature, surrealism, European vanguards or the circus. Although it does not cover all of Selles's poetry –as shows *Vivir en defensa propia*, perhaps his aesthetic testament, from 2015–, the lunfardo expression is a cornerstone of part of his work, since it not only exceeds and far exceeds the wink linguistic or the aesthetic game of a scholar, but also seems to take

on a fundamental semiotic value, and our hypothesis is that it forms the necessary vehicle for an ontological and existential question, that deepens and broadens throughout Selles' experience of living and writing. If in 1988 the poetic voice of *Lunfamor* paints the punctual intensity of the act of love and questions the relationship between intensity and duration of passion, love and lack of love, years later *Mester de Lunfardía* frames the double erotic-thanatic dimension of the loving act in a poetic-philosophical reflection on the life/death relationship and the existential role of aesthetic creation. Our analysis of the two works will aim to highlight the role of lunfardo in the aesthetics and philosophy of Selles, trying to measure the evolution of the great themes –axes of an approach to the world and life– and their value in two works that signify respectively the youth and maturity of this eminent poet.

Keywords: Roberto Selles – Lunfardo – Poetics

Introducción

La obra poética de Roberto Selles patentiza la relevancia y la actualidad de una poesía lunfardesca. Huelga presentar a este poeta, considerado por Gobello el “mayor poeta lunfardesco”, al que muchos lectores habrán conocido.¹ Nacido el 27 de mayo de 1944 en Villa Ballester, donde vivió hasta su muerte, el 3 de diciembre de 2014; se destacó por su erudición y su polifacetismo, dedicándose a la prosa periodística,² a la investigación histórica y musicológica sobre tango –amén de ser especialista en los orígenes de este género y en la Vieja Guardia, cofundó la Universidad del tango–, a la guitarra, a la letrística y a la poesía, entre otras áreas. La lírica de Roberto Selles da fe, por su riqueza estilística y temática, de la gran experiencia de un esteta, que tanto supo incursionar en la veta tanguística, como en la música culta, la literatura medieval, renacentista y clásica, el surrealismo, las vanguardias europeas o lo circense. Aunque no abarca la totalidad de la poesía de Selles –como lo muestra *Vivir en defensa propia*, tal vez su testamento estético, de 2015–, la expresión lunfarda es piedra angular de parte de su obra, pues no solo supera y con creces el guiño lingüístico o el juego estético de un erudito sino que parece cobrar un valor semiótico fundamental, y nuestra hipótesis es que conforma el vehículo necesario de un interrogante ontológico y existencial que se va profundizando y ampliando a lo largo de la experiencia del vivir y del escribir. Pues,

¹ Aclaro que tuve la suerte de apreciar personalmente tanto su talento como sus cualidades humanas.

² Escribió durante 27 años en el diario *Crónica* –y en el suplemento para chicos *Croniquita*– y participó en la redacción de la revista *Esto*.

si en 1988, la voz poética de *Lunfamor* pinta la intensidad puntual del acto de amor y cuestiona la relación entre intensidad y duración de la pasión, amor y desamor, años más tarde *Mester de Lunfardía*³ enmarca la doble dimensión erótico-thanática del acto amoroso en una reflexión poético-filosófica sobre la relación vida/muerte y el rol existencial de la creación estética. Nuestro análisis de las dos obras apuntará a destacar el rol del lunfardo en la estética y la filosofía sellesana, tratando de medir la evolución de los grandes temas –ejes de un enfoque del mundo y de la vida– y su valor en dos obras que signan respectivamente la juventud y la madurez de este eximio poeta.

Lunfardo y compromiso socio-estético

El título y el texto liminar de las dos obras que retienen nuestra atención, *Lunfamor* y *Mester de Lunfardía*, hacen de su autor un cultor del *credo poético* ya profesado por un Celedonio Flores: la existencia de una poesía única que desvele el alma y borre el deslinde entre veta culta y veta popular, “musa mistonga”,⁴ “batir reo” (Selles, 2008: 13). Es más, el poeta-historiador abreva en las raíces medievales de lo popular, el mester de juglaría y su flamante representante –Gonzalo de Berceo–, y, ancla esta parte de su obra en el polo opuesto a la tradición culta del mester de clerecía:

Primero fue Gonzalo de Berceo
Si bien en San Millán se abrió el camino
Él quiso, de movida, batir reo
Y nos zampó su lunfa paladino...

El *Mester de Lunfardía* configura pues una modalidad evolutiva e interna de la tradición popular, y, allende el aluvión inmigratorio que fraguó la identidad argentina, destaca la creencia en un espíritu popular que trasciende épocas y espacios. Es más, tanto en *Lunfamor* como en *Mester* es frecuente el recurso sistemático a versos de arte mayor, y la incorporación de lunfardismos en la forma del soneto –escrito en alejandrinos o en endecasílabos– sellan esta reivindicación. Asimismo, “Orguyo reo” y “Pueta” aúnan, con toques humorísticos dignos de Celedonio, lo popular y lo culto; la voz poética de “Orguyo reo” reivindica su honor y su identidad “rea”, que tanto podría ser la del mismo poeta, como la de un compadrito del tango de la Vieja Guardia, figura omnipresente en la obra y amparada por la sombra de Borges:

³ Libro de poemas publicado en 2008, aunque reúne textos de distintas épocas de la producción de Selles.

⁴ Celedonio Flores, “La musa mistonga”, poema destinado al sainete epónimo y publicado también en *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires, 1935.

Me recibí en la yeca y el estaño
Y escraché mi diploma sin baruyo
En la paré asentada de mi orguyo
Y entre baquianos nunca he sido extraño

Soy así como soy, piola del año
Cero, a la flor de lis prefiero el yuyo
Al vesré y por derecha la chamuyo
Y pa' echar una cuarta soy de un paño...
(Selles, 2008: 27)

El sujeto poético de *Lunfamor* ya definía la mishiadura como característica propia y dejaba asomar, en filigrana, una bohemia existencial y estética expresada en la materialidad de lunfardismos como “sin chupi”, “sin novi”, potenciada o reforzada por la herencia espiritual de Omar Jayam (“Sin amor y sin vino” en Selles, 1988: 73), “en yanta” –con su doble acepción de mala postura material y psicológica– o “andar bolsillo cofla” (“Dolor” en Selles, 1988: 35), etc. No obstante, el desamor infunde en el poeta una lucidez original y crítica respecto de las ilusiones ingenuas que acompañan dicha ideología: “Me duele esta inocencia de otro siglo/ Capaz de comprar lunas al contado” (“Dolor” en Selles, 1988: 35).

“Pueta” pinta con humor a un personaje barrial con ínfulas de poeta culto, pero más que sátira despiadada, la serie de ejemplos y los puntos suspensivos plasman la mirada humana, comprensiva de una fascinación compartida por el panteón de la poesía universal:

Era un pueta, con “u”. Pero no es joda,
Que en serio se tomaba la poesía (...)
Pero, claro, la rima lo jodía
Y la métrica ... ¡pucha si incomoda! (...)

Las musas le premiaron sus esfuerzos
Y él se sintió Quevedo aqueya vez
Con un soneto ... ¡de cuarenta versos!
(Selles, 1988: 48)

“Amar en soneto y en lunfardo”

El neologismo *lunfamor* nos brinda una clave semiótica de la creación lírica sellesana, pues amén de afianzar la validez del lunfardo en la expresión poética del amor y reivindicar la cara singular de un sentimiento universal, sella, en una adhesión hegeliana, el sentimiento y su expresión, la realidad sentida o vivida y el *Verbum*; asimismo, configura la voz lunfarda como material esencial en una estética que estriba en la condensación o la superposición de elementos o capas semióticas de índole distinta; el desliz del anafórico “dije” al “amar”, en el primer soneto, corrobora el procedimiento:

Porque nunca te dije en un soneto
Ni en la rante gualén que no manyás
[...] te dije
[...] te dije ...
[...]
Y hoy te amo en soneto y en lunfardo.
("En soneto y en lunfardo" en Selles, 1988: 17)

El desfase tonal y el fracaso asumido de la comunicación –“no manyás”– anuncian, por otra parte, la situación reincidente de la voz poética y la inquietud existencial que lo acosa. La mayoría de los textos de *Lunfamor*, a semejanza del tango-canción contursiano, establecen un diálogo compensatorio entre un yo enamorado y un vos ausente, objeto del amor perdido que fue puntualmente correspondido, y remiten a un flechazo, un brote amoroso tan intenso como efímero, pues está sometido al fracaso por el olvido de una mujer que, por eso mismo, condena al sujeto a sufrimiento perpetuo. El reunir y abarcar vetas expresivas opuestas –cultas y “reas”– asienta el amor como parte de la esencia humana y el estatus necesario e imprescindible de su expresión.

En este rubro, el recurso al lunfardismo participa de un juego complejo de superposición/condensación que plasma la ambigüedad lírica de un yo tironeado entre la fe en el amor y la vida y la desesperanza existencial, que se irá haciendo a la vez más profunda y más sutil. Por una parte, el poeta reflota en un mismo instante el espesor de un léxico que ha transitado la historia, desde su estatus de instrumento concreto de comunicación básica en la Babel porteña finisecular, hasta su acceso a la metáfora, su uso poético y tanguístico. Las alusiones al “amuro” y a la “catrera” de “Mi noche triste”, a “la marchanta” de “Mano a mano”, al “gorrión” de Celedonio Flores – “Gorriones”–, al “Alma en pena” de García Jiménez invitan al lector a leer la obra de Selles a la luz de metáforas ya lexicalizadas por el tango. Por otra parte, el poeta apela frecuentemente a la polisemia de voces como “palmar”⁵ –‘pagar’ y ‘fracasar’–, o “estar en yanta”, “estar en banda”, para semiotizar la intensidad del fracaso existencial dolorido, ya que la pobreza concreta y la decepción sentimental se van potenciando mutuamente en un “palmar por etapa a cada hora” (“Dolor” en Selles, 1988: 35); a veces el procedimiento es creación propia, como en el caso del paradigma de la “mishiadura” al que Selles le confiere también un valor anímico: “Tu amor (...) /me dejó esta larga mishiadura en el grilo del cuore”/ Tu filo fue como un toco mishio” (“Toco mishio” en Selles, 1988: 94).

⁵ En el doble significado de ‘pagar’ y ‘fracasar’; la voz poética declina muy a menudo este lexema para sintetizar su propia vida: “palmar por etapa a cada hora” (“Dolor”), “un eterno palmar” (“Faso”), etcétera.

El doble significado de “filo”⁶ refuerza la metáfora emparejando el desamor con un robo, un perjuicio ambiguo, pues trasladar este percance sentimental al área castigable de los daños materiales le ayuda al sujeto poético a superarlo y reconstruirse. La asimilación del vaivén amor/desamor a un balance de haberes/deudas se inscribe lógica y sutilmente en tal actitud: en efecto, cabe apreciar cómo el guiño al amor venal – subrayado por alusiones al “telo” (“cada telo” en Selles, 1988: 45; “la zapie de telo” en Selles, 1988: 97)– al devenir en metafórico, no solo mengua el impacto del agravio existencial, sino que participa de una correspondencia entre estados anímicos y escala de alturas, desde el peso y la materialidad, “el mango”, la “chirola”, ilustrativos de la carga del dolor, hasta el vuelo etéreo de la euforia pasional. Y, asimismo, la voz poética presenta el acto/agravio de amor/desamor como robo del que se es partícipe y/o víctima, un “toco mishio”, lo cual permite contemplar y atenuar al mismo tiempo la culpa de la mujer. A no ser que el tema recurrente de las cuotas (“felicidad en cuotas” en Selles, 1988: 59; “garpar cuotas de la vida” en Selles, 1988: 91, etc.), introduzca el carácter reiterado, insoslayable de las aporías del amor: entre finitud e intensidad absoluta, dolor y adicción al dolor; pues el deber, la deuda, impulsa a reembolsar, a colmar el déficit y a incurrir de nuevo en el círculo vicioso de la pasión.⁷

La condensación semántica se remata en la construcción de metáforas contrastivas que trasuntan culturas y edades, convocando símbolos y mitos al servicio de la intensidad destructiva de la pasión. Si el enamorado frustrado pasa constantemente la frontera entre un “infierno” y “paraíso”, tan metafóricos como tópicos de la poesía pasional, si la imagen crística –presente en las alusiones a la “otra mejía” que pone el yo, etc.– patentiza la situación psicológica típica del enamorado incapaz de olvidar y deseoso de hacer borrón y cuenta nueva, que termina por perdonar –como el varón del tango de los años 20–, más original es la forma en que Selles incorpora el universo lunfardo en mitos universales. Así, el poeta recrea la imagen del “faso” (“Faso” en Selles, 1988: 67) –tópico común del varón que fuma tras el amor– enriqueciéndola con el símbolo de la espera y la esperanza que le confiere el tango –“Fumar es un placer...”–, para pasar metonímicamente a la ceniza, la cual a su vez remite al gris,⁸

⁶ ‘ladrón’ y ‘mujer con quien se afila o se flirtea’ (Conde, 2010: 158).

⁷ La alusión a la “mítica experiencia de Sísifo” (Selles, “El bagayo”) ilustra el mecanismo.

⁸ El color “gris” satura los textos de *Lunfamor*, además de ser objeto de dos sonetos –“Gris” (Selles, 1988: 43) y “El beso gris” (Selles, 1988: 53)–: “me he despertado gris”, “infidel al gris” (Selles, “Otra”), “luego del gris silencio”, “la tarde está de gris” (Selles, “Despertar”), “una sangre gris” (Selles, “Faso”), “el torniyo gris” (Selles, “Al vesre”), etcétera.

color emblemático de la mufa y el estado depresivo en la poesía de Selles. Asimismo, simboliza y concreta la visión de la nada sentimental en la que ha desembocado el fuego de la pasión consumada, conformando una especie de catarsis salvadora –“el fuego que en ceniza se suicida” (Selles, 1988: 67)– para un yo que, cual ave Fénix, tal vez pueda renacer.⁹

El juego entre acepción propia y figurada también puede desarrollarse en vez de condensarse, en particular en las numerosas descripciones sentimentales o psicológicas del yo abandonado, que dan pie a un enfoque concreto o pedestre, como si se negara a aceptar la ruptura, reconstruyendo la relación con una mujer concreta sustituida por su ausencia, su olvido o el recuerdo del encuentro:

La paso milongueando con tu ausencia (“Milonga” en Selles, 1988: 61)

De noche me acuesto con tu ausencia (“Soneto de marzo” en Selles, 1988: 85).

Me abrazo a tu recuerdo en la catrera (“Amuro” en Selles, 1988: 37)

Acamalar tanta ceniza (“Despertar” en Selles, 1987: 87),

Acamalo el bagayo de tu ausencia (“El bagayo” en Selles, 1988: 51)

La nada da pie al mismo tratamiento: “faseándome la nada” (Selles, 1988: 67), “un poco de nada” (71). El carácter concreto de las metáforas y comparaciones, la transformación de nociones abstractas en unidades fraccionables y numerables, agudizan oxímoros que abisman a su vez el vacío sentimental de un yo y su afán por imaginar o representarse lo irrepresentable, lo impensable: la nada, la ausencia. La comparación omnipresente del sentimiento con un “bagayo”, y del “cuore” con un “grilo” da coherencia a este salto cualitativo, a esta acumulación de plurales que desembocan en el vacío:

... un bagayo de amor entre mis sueños. (“Toco mishio” en Selles, 1988: 83)

el grilo vacío, sin un mango de amor. (“Punga” en Selles, 1988: 63)

Vengo, de estar vacío, casi lleno/ Gordo el grilo de nadas, voy palmado. (“De vuelta” en Selles, 1988: 107)

y me dejó esta larga mishiadura/ En el grilo del cuore, lunga y fiera. (“Amuro” en Selles, 1988: 37)

⁹ Las distintas referencias a las “plumas” o a las “alas” del yo (Selles, 1988: 35, 59), la imagen del pájaro “volteado y herido” (Selles, 1988: 103) configuran y refuerzan esta cadena simbólica.

La “tijera”, la “goma” que borra un amor de “metáfora”, la asimilación del “yo” o de la unión pasada a un “resto” condenado al cesto de basura (cfr. Selles, 1988: 63) insiste en el carácter punzante, concreto del padecimiento de un sujeto poético que sufre los grandes mitos en su cotidianidad. Y en este rubro, muchas metáforas concretas dan pie a una reduplicación de lo concreto con respecto al modelo: la pasión crística es aludida no solo mediante los “clavos” sino con “torniyos” (los del ataúd, que tal vez recuerden “el tornillo” del tango de Cadícamo, como para sugerir un estado que raya en locura); la “cárcel de amor”, se cruza con la efigie tradicional de la muerte, construyendo un ser preso de sus propios huesos, de un cuerpo devenido en inútil, pues desprovisto de la sensualidad que da o propicia el amor.¹⁰

La declinación paradigmática refuerza tal procedimiento, ofreciendo una exploración lingüística que al poeta le permita asir, captar la esencia de la pasión y la nada subsecuente del “olvido inolvidable”, o el algo que “se muere tan muertamente/ que me siento cargar mi propio jonca” (“El beso gris” en Selles, 1988: 53), etc. Pues el conato de representación de lo irrepresentable se fundamenta en que la causa del sufrimiento no es ningún enemigo concreto, la voz poética no es víctima de ningún rival concreto o identificable, de ninguna traición precisa que pudiera ser blanco de su rencor y favorecer cierto duelo con respecto a la mujer perdida; los enemigos del yo representan más bien ausencias, vacíos, entes que, en obras ulteriores,¹¹ darán pie a una reflexión ontológica. En *Lunfamor*, tal planteo ya se atisba a través del uso del verbo “ser”, usado de forma absoluta o asociado a un complemento de lugar, –real o soñado– como para cuestionar la relación entre esencia y existencia, interrogar sobre los posibles grados de realidad y existencia, la realidad de lo que fue, o la esencia de lo que existió: “Lo nuestro fue en un mundo fabuloso” (“La goma” en Selles, 1988: 45).

Notemos que más que ira o reproches, por una parte, el sujeto amurado da rienda suelta a cierta adicción, a cierta gratitud y humildad, como si quisiera recuperar o revivir un algo del clímax pasado, pero, por otra parte, casi siempre lo impulsa un afán por comprender, captar la esencia de una experiencia. Aunque menos aquejoso que en *Mester*, el afán por comprender se traduce por el desdoblamiento de la voz poética entre sujeto actor y sujeto observador de su propia situación, así como por la reincidencia del paradigma del “ver”, el cual, aplicado al yo, satura los sonetos de *Lunfamor*: “mirones”, “miradores”, “carpetiar”, “embrocar”, “junar”, etc. Resultaría tedioso pasar listado de

¹⁰ “¡Qué dolor ser Roberto, güeso a güeso!” (“Dolor” en Selles, 1988: 35).

¹¹ En *Mester de lunfardía*, y *Vivir en defensa propia* en particular.

esos sintagmas que dejan vislumbrar la lógica de una actitud de cordura benevolente que se irá afianzando en las obras de madurez.

Por fin, el uso frecuente del *vesre* sustituye a la linealidad de la palabra y del tiempo, un tiempo, que amén de ser espacial y nocional, es reversible; tal visión permite captar la intensidad del clímax amoroso como punto de convergencia de todos los instantes, el “momento eterno” (Selles, 1988: 109) como condensación del tiempo en la fugacidad intensa de una mirada o un metejón, una “encamada”; de ahí, el uso pletórico del pretérito asociado al paradigma anafórico del *volver*, con lo cual, más allá del guiño a tópicos del tango-canción, el sujeto poético matiza la visión trillada de la vida como valle de lágrimas, haciendo emerger de la continuidad gris del vivir –mezcla de sufrimiento, muerte e infierno anímico-metafóricos– hitos que solo se aprecian diferencialmente: “venía cada uno de estar muerto” (“La goma” en Selles, 1988: 45), “volvías del olvido” (“La mirada” en Selles, 1988: 79), “volviste de la nada”, “volviste del ayer” (“Recuerdo” en Selles, 1988: 87), “regreso del infierno”, “regreso de las yamas” (“Alma en pena” en Selles, 1988: 99), etcétera.

Aclaremos para terminar, que las alusiones al *telo* mencionadas recién signan la originalidad de Selles, que consigue apartarse del moralismo del tango-canción, al no proyectar el sentimiento amoroso o la relación de pareja en una duración, sino que celebra la intensidad pasional en sí, asumiendo esa fugacidad de la suerte, ese corto plazo del vivir intenso, la “felicidad en cuotas” (“Al *vesre*” en Selles, 1988: 59), emanada de esa arbitrariedad del amor que justifica la metáfora tanguera del “naípe” y la “timba”: “Fui apostando y perdiendo con los años...” (“Otra vez” en Selles, 1988: 93); “No podrá batir que no he apostado/ el cuore en esta timba de la vida” (“Apuesta” en Selles, 1988: 95).

Si tal postulado genera más a menudo “mufa” y cierto pesimismo en la voz poética, a diferencia de *Lunfamor II*, como lo veremos, tampoco impide totalmente cualquier salvación, pues la apuesta acertada puede infundir euforia o esperanza: “¡Salgamos a apostar por el amor!” (“Apuesta” en Selles, 1988: 95). Asimismo, la intensidad puntual de la felicidad pasional se puede repetir igual o metamorfoseada, pues la herida del amor no correspondido deja cicatrices, impronta y memoria concreta de la felicidad pasada: “Se vuelve cicatriz cada herida/ Y se abandona el luto de la muerte./ Palmar y renacer, eso es la vida” (“Otra vez” en Selles, 1988: 93).

Una obra poética signada por la muerte:

Los análisis precedentes echan la luz en una visión del amor en que el *Thánatos* cobra un aspecto peculiar, y predominante. Sea lo que fuere, y como lógicamente se puede deducir, en *Lunfamor* la muerte daba lugar a una doble representación: la recreación de la personificación popular que arranca de la literatura medieval –la huesuda con guadaña, que acaba con la vida humana, y puede cobrar el aspecto de una

novia: “la Güesuda no bate su parola” (“Vivir” en Selles, 1988: 31)–. Y la muerte, metáfora de un estado exacerbado de desamor y dolor, también aludida por una cadena de imágenes que trastruecan espacios, tiempos y nociones en la configuración de un marco anímico y lírico destructor: “el cajón”, “el infierno”, “la nada”, “la ceniza”, “el gris”.

Mester de Lunfardía confiere a la muerte una dimensión nueva. Primero, recopila una serie de homenajes a autores, amigos, artistas fallecidos y lugares desaparecidos; la importancia de dicho enfoque retrospectivo, conato por redimir o superar la ausencia, es subrayada por acotaciones genéricas “réquiem”, “elegía”, etc. Ahora bien, el carácter individual de dichos géneros –que generalmente apuntan a homenajear a una persona– cuestiona el rol o el valor de la balcanización en una obra-recopilación, e invita a una reflexión sobre la unidad de la obra. Pues más allá de la heterogeneidad aparente, dominan la mirada retrospectiva y la memoria de lo perdido. En efecto, cabe constatar que la mayoría de los temas abordados lo están desde este ángulo, y tampoco el mismo amor está exento de esta visión balance quizás característica de una voz poética que escribe desde la madurez o el ocaso de la vejez. La mayoría de los poemas amorosos dan pie a una evocación anamnésica, ya muerta o borrada la relación, o hecha simple sombra, apenas iluminada por la memoria. “Milenio” abisma, mediante el desajuste de la percepción del tiempo, el contraste entre las expectativas frustradas del beso y el dolor subsecuente, que raya en locura o en sueño: “Hace mil años (...) me queda tu recuerdo (...)/ Pero hace ya un milenio y solamente/ Te repite el espejo de mi sueño...” (Selles, 2008: 112).

En “Segunda parte”, el infinitivo anafórico y el recurso al lunfardismo como apoyatura del sinónimo español estándar recalcan la fuerza del deseo de revivir el amor muerto (“campanearte otra vez”, “ver de nuevo tu piel”), (fuerza) acallada por la lucidez de la desilusión (“Nunca segundas partes fueron buenas”). “Biaba”, “Temblor” hacen eco a “Nochiamor”, construyendo un espacio poético de la ausencia desde donde el sujeto –en un arrebató contursiano– revive la experiencia feliz del amor compartido e interrumpido por la muerte o la ruptura sentimental: “Venías de lo incierto y por lo incierto/ te fuiste hasta el castigo de mi ausencia” (Selles, 2008: 22).

A contramano del reencuentro de “Esta noche me emborracho” –evocado en clave grotesca–, la visión de la mujer de “Biaba” da pie a la constatación amarga del transcurso heraclíteo e implacable del tiempo, generador de rupturas y cambios que aniquilan cualquier continuidad amorosa:

Pero es la davi que, sin grupo pianta
Ya no eras más aquella linda piba (...)
Y sentí que los años, con su biaba
Me la daban pegada con saliva.
(Selles, 2008: 106)

La reiteración del enfoque retrospectivo confiere a la obra su coherencia, haciendo de la escritura poética la herramienta de una búsqueda del tiempo perdido, una arqueología de las cosas y los lugares desaparecidos, los seres que ya no están o están en otra realidad. No ha de maravillarse la reincidencia del paradigma del “devolver” y del “perder”, que invade toda la obra.

Cabe remarcar, por otra parte, la aproximación concreta del enfoque, donde domina la abundancia de voces lunfardas, de *vesre* y de metáforas e imágenes que asocian un elemento concreto y una noción abstracta, como si el sujeto poético quisiera captar o asirse de lo inasequible o inasible. Ya se podía atisbar este procedimiento en *Lunfamor*. y *Mester* lo desarrolla y profundiza en la exploración de sus valores semióticos. Nuestra hipótesis es que allende el credo socio-estético, el lunfardo en la poesía de Selles está al servicio de una metafísica y una filosofía existencial, una visión de la vida y la muerte, frente a la que la voz poética manifiesta una doble actitud: la reacción entrañada, emocional, que le impide resignarse a aceptar la muerte, y una actitud hermenéutica que lo impulsa a buscar una explicación, a cubrir lo inaceptable de palabras que permitan controlar la ausencia, la muerte de los seres y los lugares amados. La primera actitud se semiotiza mediante la anáfora de negaciones y expresiones de rechazo de la realidad: “No te piantaste, no del todo...” (“A Julián Centeya” en Selles, 2008: 55), “Nunca te fuiste del todo” (“Mercedes de los tangos” en Selles, 2008: 64). O mediante llamados a la memoria y la imaginación compensatoria de la ausencia: “Te recuerdo, te recuerdo sin tiempo, te recuerdo (“A Juan Carlos La Madrid” en Selles, 2008: 36), “Recordándote siempre sin creer en tu piro” (“Querido Pepe” en Selles, 2008: 73). La forma de carta dirigida al difunto y recordado Pepe Libertella, así como la visión pedestre de su más allá juegan el mismo rol: “Querido Pepe, pienso que habrás de estar ahora/ en un cielo de cayes con pastito... (...)/ nosotros estamos igual, entre el hambre y la bronca...” (Selles, 2008: 73).

Esta negación emocional de lo inaceptable se sostiene en el misterio de la vida y la muerte, la esencia y la existencia humana, la incógnita que rodea la desaparición y cuestiona una trascendencia ontológica; de ahí, una actitud hermenéutica omnipresente que plasma en el paradigma del entender –“manyar”–, verdadero leitmotiv del sujeto poético; el uso simultáneo de voces estándar y lunfardismos, que agotan las claves lingüísticas de comprensión, abisma las cavilaciones racionales y sus tropiezos, como si la voz poética le diera vueltas a un asunto que su finitud de hombre impide penetrar: “me pongo a considerar/ manyar después que ha sido en vano...”. Asimismo, la imagen, la metáfora concreta, de la que participan los lunfardismos aludidos, constituye este sustrato indisociable del ejercicio de la razón humana, cuya aproximación a la muerte recrea en clave familiar y cotidiana la tradición poética y filosófica de la vida, sea como camino, sea como rueda, y la muerte como partida espacial: “Saliste a la caye hacia la Nada .../ Y nosotros acá con el grilo del cuore sin un guita” (“A Danilo” en Selles, 2008: 86); “Uno tomó la caye de partida ...calza toda la voz y pisa fuerte” (“El otro” en Selles, 2008: 84); “Vino girando la alta rueda” (“Hoyo pelota” en Selles, 2008: 40).

A semejanza de los griegos antiguos, Selles elabora una poética acorde con su visión metafísica, su cuestionamiento de la existencia de una vida *post-mortem*, la índole de la ausencia y el destino, las paradojas del tiempo –o los tiempos–: ¿será el mismo que da y destruye la juventud, que trae percances y felicidad? Los múltiples oxímoros traducen, sin duda, una aproximación a la trascendencia desde la finitud y la inmanencia humana; así la ausencia es palpable “entre las manos”, el tiempo es “tan mío y tan ido”, el diálogo compensatorio con el ausente –ya utilizado por Pascual Contursi en “Mi noche triste”– se ha de leer en esta clave.

La banalización verbal del trance de muerte tal vez conjugue este esfuerzo por entender lo que rebasa la razón, con una modalidad de trabajo de duelo, una suerte de catarsis. Así, el apóstrofe a Danilo ayuda a sobrellevar la muerte prematura: “Te bajaste de un trago la copa de la vida/ nos dejaste de seña en el boliche” (“A Danilo” en Selles, 2008: 86). La vida de Héctor Reitano “cansada, dijo: empaco” (Selles, 2008: 33). Se evoca la muerte de Arolas en la sencillez del sintagma “la cosa fue más tarde” (“La otra muerte de Arolas” en Selles, 2008: 81). Por fin, el propio yo contempla su muerte futura como la devolución de su “abrigo”, o sea su piel, metonimia del cuerpo: “Habré de devolverlo, como un queso/ Cuando en la meta, al fin, se me reclame./ ¡Esta jetra de carne, piel y güeso!” (“Jetra” en Selles, 2008: 92).

Por otra parte, el lunfardismo sirve para configurar alegorías del tiempo –el potién–, de la vida –la davi–, la nada, la muerte, también presente bajo su representación tradicional de la huesuda con guadaña, como en *Lunfamor*. A través de dichas alegorías, el poeta reflota el poder tradicional de la imagen, reconstruye una mitología, abrevando en su función explicativa para aclarar los misterios del destino humano. Además, este mismo afán poético-hermenéutico sostiene la veta mitológica popular, que asoma también de forma coherente en la elaboración de fundaciones míticas –el nacimiento del fueye– que signan una herencia borgeana: “Me vienen con que Hamburgo (...) / ero a mí no me engrupen...” (“Nacimiento del fueye” en Selles, 2008: 20).

Por fin, la forma de milonga –género considerado más jocoso y liviano que el tango– al que acude reiteradamente Selles para “batir” la vida y la muerte, arraiga aún más su veta poética popular en la tradición medieval ya mencionada, y corroborada por el título de “Canción de gesta maleva” (Selles, 2008: 115-133). Al mismo tiempo, recrea el refrán tanguístico de la “vida es una milonga”, dándole otro vuelo. ¿Cómo no ver en estas milongas avatares de la danza de muerte de finales de la Edad Media europea, conato de explicación de lo inexplicable? La peste de 1347, la muerte que azota a jóvenes, viejos, ricos y muertos, con su poder social igualitario, pero también con su crueldad y su más allá subsecuente e implacable.

La vida como estafa teñida de muerte

A diferencia de la voz del tango-canción, cuya memoria arranca en la juventud, el sujeto poético de Selles se remonta a una infancia cuya felicidad está matizada por la iniciación. En “Hoyo pelota”, “Cesto”, o “Cielo de Rayuela” la celebración del juego no despierta ninguna evocación sentida de pasado protector, sino la constatación lúcida de que la incertidumbre o el azar que caracterizan el juego prefiguran los percances de la vida y los golpes del destino. Lejos de emblematizar –junto con los mates amparadores de la madre, los aromas de malvón, de cedrón y menta– el paraíso perdido de la niñez, el juego enseña a vivir o a sobrevivir, y a aceptar o sortear las estafas del potién, la muerte prematura de los seres queridos, o la condena a pasarse la vida “falto de chala”, a reducir sus ganancias a algunas arrugas o a acumular rupturas y ausencias, lo cual equivale a perder. “Cielo de Rayuela” reflota un amor perdido de la niñez, sosteniéndolo en la unidad desgraciada de dos destinos contrariados; el cielo inalcanzable de la rayuela anuncia el cielo inalcanzable de la vida:

No alcanzaste el cielo
ni siquiera el de la tiza sobre el suelo
La Davi es como un tejo siempre esquivo
cuando se juega el juego de estar vivo
Lo sé; también mi tejo cayó afuera de un cielo que no estaba en
la vereda.
(Selles, 2008: 35)

El mismo paralelismo entre dimensión concreta del juego infantil y metáfora de la vida asoma también en “Hoyo pelota”:

Jugábamos ...
a aquel juego de hoyo pelota de la infancia (...)
Anduve en cada juego de movida
Y hoy, rejugado, ostento las tres prendas
En el hoyo pelota de la vida.
(Selles, 2008: 40)

La reincidencia de la expresión “juego de vivir” semiotiza también la iniciación del yo, cuya experiencia corrobora aforismos en presente intemporal, en los que se amolda una sabiduría popular acompasada por el romance o la milonga. Dicho aprendizaje y pragmatismo enseñan que la vida –y ya no solo el amor– es un juego de perdedores, una estafa, un canje desigual de pérdidas y ganancias computables o, mejor dicho, una ilusión de posesión, de pertenencias que no nos pertenecen, “una vida alquilada” en la que los esfuerzos y el trabajo se pagan con los estragos del tiempo y la muerte: “La davi me pinta arrugas” (“Por milonga” en Selles, 2008: 25); “Esas cosas tan nuestras [son] pungueadas por la Nada” (“Armando Tagini en mi barrio” en Selles, 2008: 57). En “Consideraciones por milonga” describe la vida: “La vida es ese cotorro/ donde se yuga y se sufre/ Donde al final, la Güesuda/ se colará para el escruche” (Selles, 2008: 49). La imagen del cotorro revierte de forma original el esquema semiótico-tanguístico iniciado

por Contursi en “Mi noche triste”, pues el sufrimiento del yo, consecuencia del desamor, acá es un sufrimiento prospectivo y causado por el romance con la muerte: “la mina de la guadaña/ Siempre yega de levante” (Selles, 2008: 49). El campo léxico del chorro –escruche, pungueo, afanar, etc.– acompaña también la imagen del destino y el potién, el tiempo, cómplices de la vida, que “marcan los naipes”, lo mismo que en el tango de los años 20, y afanan la belleza, la salud y la libertad humana vendiendo “boletos de ida” sin regreso posible:

Siempre el Potién nos punguea
Nada es nuestro, así es la cosa (...)
El tiempo pianta a los piques
Sólo hay boleto de ida...
(Selles, 2008: 49)

Notemos que esos seres implacables no perdonan la vida de los amigos entrañables de la voz poética, tal es el caso de Pepe Libertella: “Y pensamos en vos y no queremos/ Entender tu viaje sin boleto de vuelta...” (“Querido Pepe” en Selles, 2008: 73). Celosos de los sentimientos auténticos, se ensañan aún más contra seres que “se juegan enteros” en la amistad sincera y la generosidad, y “cinchan” a contramano de antivalores consumistas y superficiales; Pepita Avellaneda dio “el corazón a manos yenas” para solo recibir “olvido y muchas penas”; la imagen del “cuore escolasado” (“Pepita Avellaneda en el guardarropa del Chantecler” en Selles, 2008: 67) describe con fuerza el dolor impotente de los amigos vivos y despojados del objeto de sus sentimientos; en otros textos como “A Danilo”, la metáfora de la ronda de tragos entre amigos en el “chelibó” condensa visual y sutilmente la memoria de instantes felices y la figura de “acreedora” injusta a la que se reducen vida y muerte, dejando “en vilo” deudas de amistad: “minga de vuelto”, “estamos debiéndote el pago de un trago” (“A Danilo” en Selles, 2008: 86). Es que la trampa del vivir humano estriba en que vida y muerte mantienen una relación proporcional; la muerte no nos espera al final de la vida, sino que, fraccionable, se va sumando dentro de la misma vida, y si vivir es un hecho acumulativo, las ganancias son ilusorias pues, se reducen a acumulaciones inconscientes de muertes, lo cual equivale a perder: “Vamos juntando muertes por la vida/ Y sintiéndonos vivos, sin embargo” (“A Danilo” en Selles, 2008: 87). El sujeto poético de “Por milonga” constata: “En esta vida alquilada,/ Voy muriéndome de a poco/ ¿Quién descontará esas muertes/ cuando me muera del todo?” (Selles, 2008: 26). Por fin, ese “morir del todo” despierta una visión paroxísticamente concreta, la de una aniquilación ctónica del individuo y la grandeza de sus actos: “para el festín macabro del gusano/ Por todo premio, nos tirás al cesto” (“El cesto” en Selles, 2008: 41).

¿Una poética de la desesperanza y una filosofía del pesimismo ontológico?

Ahora bien, cabe preguntarse si tal postura ontológica material e inmanente descarta toda trascendencia, y si el desfase entre poder de la muerte y fragilidad gratuita de toda

acción humana solo da pie a una estética y una ética del pesimismo. Una de las “yugas”, de las claves de la salvación, se halla en la infancia, de la que Selles retiene también otra cara risueña y fundadora: la de la magia de lo circense, el mundo de los magos que embelesan al niño y le dejan el recuerdo imborrable que va a perseguir a toda costa. Si a ojos del adulto tal fascinación raya en locura, el poeta desentraña en ella los gérmenes de un arte auténtico, capaz de redimir al hombre estancado en el consumismo, en una sociedad fundada en el egoísmo y la desigualdad. No nos ha de maravillar que Selles “cinche también a contracorriente” y se adhiera a los códigos de Horacio Ferrer – también fascinado por lo circense– o del Quijote, reglas que enuncia mediante metáforas que aúnan valores humanos y arte, y asientan desde lo interior, estética y poéticamente, la filiación con estos “piantados” geniales y altruistas:

La gilada (...) te batirá colifa (...)
Venís piantado pero (...) ¡Qué loco lindo! (...)
¡Cuántos locos así necesitamos
en ese manicomio de los cueros!
("A Horacio Ferrer" en Selles, 2008: 30)

Tal locura genial y humanista refleja la del modelo, Don Quijote, y su discípulo, Discepolín, de los que el poeta se proclama cultor:

Aunque siga en su búsqueda de pilas
Que ya apretó Discepolín (...)
Me chiva este otro yo de Cervantes (...)
Y le ayudo a embestir otro molino.
("Quijote" en Selles, 2008: 52)

No obstante, el pesimismo de Discépolo no lo comparte totalmente Selles, ya que el mundo mágico de la niñez, a ojos del nuestro poeta, tiene poderes que se llaman “sonrisa de la nieta”, tango y poesía. El bandoneón de Pichuco, de Antonio Chappé o de Pascual Mamone configura una jaula de la que escapan pájaros y elementos celestiales, trasmutando las esencias materiales en trascendencias inmateriales, a contramano de la muerte, que convertía el alma en ceniza o comida para los gusanos: “¿Qué palomas sonoras saldrían de tu jaula/ para poblar un cielo bajito de arrabal? (“Elegía al bandoneonista olvidado” en Selles, 2008: 44); “¿...quién hará volar/ jaulita abandonada/ tus pájaros canyengues?” (“Elegía para un fueye” en Selles, 2008: 28). El poeta agota las connotaciones del pájaro, plasmando en esta figura las palomas de los magos de la niñez, las palomas de un arte que apunta a la paz universal, y el gorrión –figura emblemática del arrabal, de los reos y humildes ninguneados, de los que Celedonio ya se proclamaba vocero–. Aclaremos que el gorrión ya cabía en la cosmovisión amorosa de *Lunfamor*, con una connotación de ligereza y alegría gracias a la cual el amor trascendía en las alturas espirituales del canto.

En *Mester*, el poder mágico del bandoneón, o del violín de Casimiro Aín, encuentra su *alter ego* en la fuerza del canto: también “Alicia [Vander] suelta el pájaro del canto”

(“Alicia Vander canta” en Selles, 2008: 66). El canto, especialmente el que emana de una voz femenina, tiene este poder de invasión espacial y universalidad; la serie de homenajes a cancionistas –Pepita Avellaneda, Mercedes Simone, Alicia Vander o la misma “voz de barrio”–, trasporta y sublima la imagen tanguística del fueye como doble e interlocutor del sujeto humano, pues si ambos comparten la yeta de la vida, también le hacen justicia al yo, devolviendo lo afanado por el “potién” –el paradigma del “devolver” pauta el texto a modo de leitmotiv–.¹² A contramano del mito bíblico, la mujer, por la magia de su voz, redime a los humanos caídos a manos del destino, en “ese turro mundo posmoderno” o “preretrógrado” (“A Omar Lema” en Selles, 2008: 91). Asimismo, la voz mágica de Gardel o de Ángel Vargas reflota el barrio de la infancia borrada, trasmutando la causa de la pérdida en instrumento de resurrección emocionada de imágenes felices: los mates de la madre, las fragancias, las voces, la nostalgia del cedrón y la menta, “la sangre del ladriyo” –color familiar y símbolo de la época de los “compadres”, cuya admiración comparte con Borges–, etc. Dichas imágenes que brotan del inconsciente como eco visual de la voz vuelven a configurar, al convocar todos los sentidos, la esencia y la humanidad perdida del ser. En este proceso, lo ctónico deviene en etéreo; el poeta desarrolla con relevancia, la estética y la semiótica de la verticalidad ya esbozada en *Lunfamor*, enraizando en la profundidad corpórea y entrañada del fueye o del canto –la vibración de la voz de Gardel o de Mercedes Simone (“Oda a la voz que no cesa” en Selles, 2008: 19, “Mercedes de los tangos”: 64)– una autenticidad espiritual capaz de invadir el cosmos en un “entrevero” de tiempo y espacio, capaz de liberar las raíces profundas del ser –individual y colectivo–, el universo afectivo y cultural compartido de la niñez, soterrado en el inconsciente, o aprisionado en los vestigios del Armenonville, que el poeta, y los actores del tango en particular, entregan a la “extemporalidad”:

Debajo de estos pastos (...)
 los sé contrabandeando sus corcheas (...)
 En una dimensión extemporal
 con su velada externa de champán y milonga.
 (“Visión del Armenonville” en Selles, 2008: 60)

El sentido profundo del tango, “lo tan nuestro”, la expresión espacial coreográfica solo puede afincarse en el hondo espesor de la música y el canto, so pena de reducirse a un “exprimir” superficial de los cuerpos, o un expresar erróneo, como el de los

¹² “me devuelve todo el tango” (Selles, 2008: 46), “Tu voz rescata patios con aljibes” (46), Rosita Quiroga “yeva a otro tiempo devuelto por la magia del Tango” (77), el fueye de Pepe Libertella “nos devolvía un mundo tan nuestro y tan perdido...” (74), etcétera.

bailarines de la milonga de Ute, insensible al chamuyo de Ángel Vargas cuya “magia y misterio nunca entenderán” (“Elegía con una voz” en Selles, 2008: 31-32).

La escritura poética, para Selles, es también partícipe de la trascendencia, que es más bien una *aufhebung* y una trasmutación de la materia y la condición de mortal. Por una parte, el recurso a las condensaciones metafóricas de la materia y el arte, la figura o la abstracción abisman este salto cualitativo (“el atril de sombras”, “allegretear el tiempo”, “las corcheas y las filigranas sobre el piso”). Por otra parte, el despegue trascendental del arte hacia la eternidad necesita de un disparador “concreto”: el CD de Ángel Vargas (Selles, 2008: 31-32) o de Pichuco (28-29) encuentra su par poético en la materialidad y el espesor del significante borrado por la meta utilitaria de la lengua: el diseño del grafema o la riqueza del sonido, o sea, en *Mester*, las aliteraciones que convocan voces lunfardas y estándar, el refuerzo de algunas semi-consonantes (la “y”, la “g”: la Güesuda”). Si el espesor de la palabra fundamenta en parte la esencia de la escritura poética en general, dichos procedimientos cobran un valor particular en el universo de Selles, pues se incorporan en una metafísica y una hermenéutica: la profundidad del diptongo en la voz “cuore” –omnipresente en el texto– opone los valores auténticos, a la superficialidad del “escracho”, el ser al parecer, etc. Las distintas dimensiones del *Verbum*, el “entrevero” de lunfardismos y otros vocablos anclan la autenticidad del mensaje en una sedimentación cultural identitaria. Por fin, si apunta a desentrañar, en un afán cortazariano, la otra cara de las voces y la realidad, el recurso frecuente al vesre revierte la cronología y trasporta a esta otra dimensión creadora que reflota la infancia, las raíces.

La génesis cultural e identitaria de un arte auténtico e inmortal pasa también, en la obra, por un sutil juego de “cajas chinas” y abismos: la escritura poética repercute el sonido, la voz de barrio o la de Mercedes Simone –que “arranca sus tanguetes del subsuelo del alma”–, se afinca en la magia de algunos tangos que sintetizan el tango – “El Choclo” es “el Tango con todo el tango a cuestras”–. Estos elementos, a su vez, reflotan la referencialidad barrial perdida, la cual fagocita o engloba a su vez la obra de arte, sirviendo de escenario a la música o el tango: la relación amorosa que el yo mantiene con Montevideo abisma este “entrevero sutil” –“metejón polenta que vale mil affaires” (“Montevideo mon amor” en Selles, 2008: 18)– y emblemata esta cadena afectiva y semiótica, que pasa por el prisma poético de Ferrer o de Centeya, y, más allá del simple *collage*, asienta la filiación poética de la obra y propicia su universalidad.

La trascendencia a la que da acceso la creación libera al artista de su finitud de mortal, y prepara su apoteosis, en un cielo, que, a diferencia del más allá cristiano, parte de la inmanencia: la trasfiguración de Arolas en notas, de la orquesta de Pichuco o de Chiappe en coro de arcángeles congrega a un séquito heterogéneo de hombres y creaciones, en una beatitud eterna que el mismo Gardel divinizado custodia. Pichuco “vendrá desde la Nada/ y las estrellas pobres de la esquina, asistirán puntuales, al fuego sin edad de sus corcheas” (Selles, 2008: 29), “algún arcángel de lengua y alpargata

(quizás) afine el bandoneón (de Chiappe) para tocar ...los tangos que no pudieron ser”; a la muerte y transfiguración de Arolas “Desde lejos yegaban [...] los ecos de ‘Nariz’ y ‘la Cachila’, de ‘El Marne’, y ‘Viborita’/ que yoraban el yanto varón de los gotanes ... porque ya Eduardo Arolas ...era un puñado de notas para siempre...” (82). Por fin, esta transfiguración inmortal del artista le otorga el don de ubicuidad: el Centeya de versos está “en cada esquina”, el Gardel inmortal “sigue vivo en las cosas cotidianas ...y derrocha a los vientos las palomas del canto...es el único Gardel éste, a mano” (“El Otro” en Selles, 2008: 84). Pues si no impide la descomposición mortal de los cuerpos, el poder del arte enseña que existe otro enfoque de lo cotidiano, otro nivel que asegura la trascendencia del alma.

A modo de cierre, podemos decir que, más que el instrumento de un compromiso sociocultural, el lunfardo configura la obra de Selles como la expresión de una cosmovisión antropocéntrica y como el instrumento fundamental de una reflexión que ha llevado al poeta de la fe lúcida en las aporías del amor pasional a un enfoque existencial y metafísico, una ontología nunca separada de la inmanencia, la finitud humana, que solo la magia del arte puede trascender e inmortalizar.

Bibliografía

CONDE, Oscar, 2010, *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires: Taurus.

SELLES, Roberto, 1988, *Lunfamor*, Buenos Aires, Academia porteña de lunfardo.

SELLES, Roberto, 2008, *Mester de lunfardía*, Buenos Aires, Omar Lema editor.

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 porteñito”, “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 Campra (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:

Alegren 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 Campra, 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 Campra (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 pronunciamento 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” (Cadícano 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 Campra 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 Matamoro, 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 adquiriría 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 rruiseñor
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 esquina 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).

El tango y su poética de la celebración

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 caledioscópicamente 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” (Cadicamo 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.