

Dalbosco, Dulce María

¿Sabiondos o suicidas? Reflexiones sobre el desengaño en las letras de tango

V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2013
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Dalbosco, Dulce María. “¿Sabiondos o suicidas? : reflexiones sobre el desengaño en las letras de tango” [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/sabiondos-suicidas-reflexiones-tango.pdf> [Fecha de consulta:]

¿Sabiondos o suicidas? Reflexiones sobre el desengaño en las letras de tango

Dulce María Dalbosco (UCA/CONICET)

La poética del cancionero conformado por las letras de tango instaura una polifonía cuyos constituyentes, es decir, las distintas voces articuladas por aquella, construyen su mundo representado superponiendo planos de significación. En este sentido, la visión desengañada que revelan algunos tangos no define la postura definitiva de todas las letras, aunque sí la mayoritaria. No debemos olvidar la existencia de los tangos humorísticos, en los que la comicidad trastoca el modo apesadumbrado de relacionarse con una realidad percibida como inhóspita. La voz de lamento o desengaño existencial –a falta de mejores definiciones, la llamaremos así– es, entonces, una entre otras poetizaciones del tango, de modo tal que sería reduccionista identificar todo el cancionero con esta única tendencia.

La palabra ‘desengaño’ expresa la salida de un engaño, esto es, el develamiento de una verdad; de ahí la presencia del prefijo privativo “des-“. Implica el reconocimiento de que lo que antes se creyó verdadero, en realidad, no lo es; es en esa anagnórisis donde radica lo trágico de este sentimiento. El desencanto acontece cuando aquella ilusión que se creía verdadera era mejor y más armoniosa que aquello que resulta ser cierto; a ello se deben la frustración y la negatividad acarreadas por el develamiento. Consecuentemente, el desengaño suele aparejar un estado melancólico, caracterizado por el desinterés, la abulia y la falta de entusiasmo frente a la realidad circundante.

La crítica especializada suele analizar los tangos del desengaño en relación con la crisis del treinta y, a menor escala, con la inmigración. Es decir, la crisis política, económica y social, agudizada por el *crack* del veintinueve, es el contexto histórico al que muchas veces se le adjudica la profusión de los llamados “tangos sociales” (Horvath), “de protesta social” (Barreiro) o tangos de la crisis (Campra). Dicha crisis suele ser considerada desencadenante de estas expresiones poéticas vinculadas a la desilusión como tópico común. En realidad, si bien es innegable tal relación intentaremos demostrar que muchos de tales tangos exceden esa dimensión coyuntural, puesto que, por un lado, se entroncan con una tradición previa presente en la poesía gauchesca y, antes, en la poesía hispánica, y, por otro lado, definen una postura existencial expresada por el tango, la cual no se limita a ser la respuesta a un estímulo hostil sino que manifiesta una raigambre más profunda.

Desde la génesis de las letras de tango está presente el discurso desencantado. En efecto, ya en 1903, veinticinco años antes de la mentada crisis, Ángel Gregorio Villoldo escribe “Matufias (o el arte de vivir)” en la que el hablante lírico advierte que los códigos éticos de “el siglo en que vivimos” están invertidos y que, por lo tanto, es necesario transigir para obtener algún beneficio. Particularmente es la vida moderna el blanco de la crítica:

La chanchulla y la matufia
hoy forman la sociedad
y nuestra vida moderna
es una calamidad. [...]
Hoy la matufia está en boga
y siempre crecerá más
y mientras el pobre trabaja
y no hace más que pagar.
Señores, abrir el ojo
y no acostarse a dormir,
hay que estudiar con provecho
el gran arte de vivir (Villoldo, “Matufias”, 1903).

Si bien Villoldo, el primer letrista de oficio, no se inscribe en la escritura de vuelo poético – pretensión esta que estaba al margen de sus aspiraciones–, ya aparecen aquí las bases de lo que será luego el tópico de la expresión de descontento en el tango. En el fondo, lo que alienta la decepción es la creencia de que las cosas podrían ser mejores. El referente inmediatamente anterior de este tipo de crítica es la literatura gauchesca. De la triple influencia que recibió la canción de Villoldo, la campera, la prostibularia y la del cuplé, es la primera la que suele expresar desencanto, a veces relacionado con denuncia social. Por ejemplo, en palabras del Moreno, en el *Martín Fierro*, escuchamos un lamento en el que el desengaño aparece vinculado con la noción de destino, de modo similar a lo que oiremos en el tango:

Y este triste desengaño
me durará mientras viva;
aunque un consuelo reciba
jamás he de alzar el vuelo:
quien no nace para el cielo
de valde es que mire arriba (Hernández 4425).

El desengaño es un motivo de largo aliento en la poesía de tradición hispana. Es más, no faltan estudios que han entroncado el tango con expresiones de los orígenes mismos de la civilización occidental. Néstor Luis Cordero sostiene que en el tango hay una filosofía de vida que es “herencia directa de los grandes temas del pensamiento griego, especialmente en el período

helenístico” (Cordero 32). Entre estos temas, que él considera pertenecientes al ámbito de la ética, destaca: el poder del destino, la brevedad de la vida, la idealización del pasado y la nostalgia de la ciudad perdida (Cordero 32). Alfredo Franschini, por su parte, encuentra conexiones directas entre la poética del tango y ciertos motivos propios de la literatura latina. En efecto, halla un paralelismo, no solo en el tema sino, sobre todo, en el desarrollo que hacen tanto la poesía latina como el tango de cuestiones como la inexorabilidad del paso del tiempo, el exilio y el alcohol como forma de mitigar las penas.

Durante el Barroco hispano el desengaño del mundo fue uno de los tópicos más frecuentados tanto por la pintura como por la literatura. Dicho tópico surgía de la *vanitas vanitatum*, esto es, el reconocimiento de que en el mundo todo es vanidad, razón por la cual es infructuoso colocar cualquier esperanza en esta vida: solo queda esperar en la vida eterna reservada a los beatos.

En el tango es distinto: se trata de un desengaño inmanente. Es decir, a diferencia del desengaño barroco, el descontento no proviene del reconocimiento de las *vanitas* del mundo, en relación con la mirada trascendente anclada en un más allá, sino que permanece en el desencanto de este mundo. En el Barroco, el reconocimiento de la vanidad del mundo redundaba en la importancia de ocuparse de las cosas del más allá. No es este tipo de desengaño el que heredó el tango. En este sentido, es cierto que está más próximo a la filosofía clásica que a la tradición cristiana, que fue la que impactó en el Barroco.

El desengaño se articula en el tango de distintas formas. Suele estar vinculado a tres fenómenos: el desengaño fruto de una desilusión amorosa, el desengaño suscitado por un acontecimiento histórico más o menos turbulento y el desengaño como forma de ver el mundo. Estos tres tipos de tangos, si es que vale hacer una división, comparten en gran parte los recursos semánticos que nos permiten hablar del desengaño como motivo. En esta ocasión, nosotros tomaremos fundamentalmente los tangos del “desengaño existencial”; los sociales o amorosos solo los consideraremos en la medida en que en algún momento se remitan a esta reflexión sobre el desengaño. El corpus tomado como referente abarca los comienzos del tango canción hasta la década del sesenta, pues la consideración de los tangos posteriores implicaría otro tipo de análisis, dados los cambios radicales que adquiere la letrística a partir de ese entonces. De todos modos, la profusión de los tangos del desengaño se da, fundamentalmente, desde mediados de la década del veinte hasta mediados de la década del treinta y luego cerca de los años sesenta.

Durante la década del cuarenta y del cincuenta, el desengaño está vinculado, sobre todo, con lo amoroso.

El lenguaje del desengaño

La configuración semántica del desengaño como motivo afecta al entramado mismo del lenguaje. De esta manera, en la instancia léxica son frecuentes las palabras encabezadas por el prefijo privativo “des-“: “desolar”, “desencuentro”, “desconsuelo”, “desorientar”, “desesperar”, “desdén”, “deshacer”, “desconfiar”, “desengaño”, “desilusión”, “destrozar”, “desventura”, “desprecio”, “desencanto”, “desamor”¹. De esta manera, todos estos semantemas comparten el sema que significa “negación o inversión del significado simple” (RAE), cuyo significante es “des-“. El elemento positivo que se halla presente en las raíces de estas palabras –consuelo, orientación, espera, etc.– está convertido en negativo mediante la introducción de ese prefijo privativo. Así, esta selección léxica suele insertarse en un contexto discursivo que carga estos lexemas de una significación tal que los remite al campo semántico de la frustración; de esta manera se articula una isotopía semántica. Esta frustración alberga una tensión irresoluble entre el deseo y la imposibilidad, la cual se manifiesta en la estructura misma de las palabras.

El desorden que el sujeto lírico percibe en la realidad también se manifiesta mediante un lenguaje caótico. Rosalba Campara señala, en este sentido, que el uso del *vesre*² es “el doble, en el plano lingüístico, del desbarajuste de la realidad” (Campra 42), lo cual se observa, por ejemplo, en el tango “¿Qué sapa, Señor?”: ¡Qué ‘sapa’, Señor.../ que todo es demencia!... [...] Los reyes temblando/ remueven el mazo/ buscando un ‘yobaca’/ para disparar” (Discépolo “¿Qué sapa, Señor?”). El habla coloquial se entremezcla con las referencias cultas, como la recién citada, en la que se alude al episodio del *Ricardo III* de Shakespeare en la que el rey pide cambiar su reino por un caballo (Campra 42). Otro tanto podríamos decir de la profusión de palabras lunfardas y de expresiones coloquiales, a veces en combinación con expresiones altisonantes o acarameladas, que colocan el lenguaje en una dinámica contrapuntística: “La vida fulera, tan mistonga y maula/

¹ Por ejemplo, en los siguientes tangos: Battistella, “Al pie de la Santa Cruz”, 1933; Castillo, “Desencuentro”, 1962; “Bahr, “Desconsuelo”, s/f; Discépolo, “Canción desesperada”, 1945; Flores, “Cuando me entres a fallar”, 1940; Castiñeira, “Desaliento”, 1938; Viván, “Como se planta la vida”, 1929; Olivari, “La violeta”, 1930; Discépolo, “Yira, yira”, 1930; Bahr, “Carga”, s/f; Rubistein, “Cautivo”, 1941; Castillo, “Domani”, s/f; Flores, “Pa’ lo que te va a durar”, 1935; entre muchos otros.

² Vesre: “cierto modo de hablar peculiar del porteño, que consiste en invertir el orden de las sílabas en algunas palabras (Gobello 255).

nos talló rebeldes como los gorriones/ que mueren de rabia dentro de la jaula/ y llenan las plazas de alegres canciones” (Flores “Gorriones”).

La articulación retórica también expresa el desengaño. Esto puede advertirse en la profusión de antítesis y de hipérboles que llevan el discurso a una tensión límite, así como también en las preguntas retóricas, que expresan la dinámica de una búsqueda cuya única respuesta es el sinsentido, en letras como “Pan”, “¿Qué sapa, señor?”, “Canción desesperada”, “Tiempos viejos”, “La última curda”, entre muchas otras. Hay antítesis, por ejemplo, en el tango de Enrique Cadícamo “Al mundo le falta un tornillo”:

El ladrón es hoy decente
a la fuerza se ha hecho gente,
va no encuentra a quién robar.
Y el honrao se ha vuelto chorro
porque en su fiebre de ahorro
él se “afana” por guardar (Cadícamo “Al mundo le falta un tornillo”).

Además del contraste ladrón-decente y “honrao” “chorro”, hay un juego con la homonimia de la palabra “afanar”: en lunfardo adquiere la acepción de “robar”, “mientras que su uso corriente es “empeñarse en algo”.

Los tangos en los que las hipérboles son recurrentes se aproximan estéticamente al grotesco; desde esa estética, la realidad ya no es solo caótica sino deforme, perturbadora, caricaturesca: “Hoy no hay guita ni de asalto/ y el puchero está tan alto/ que hay que usar el trampolín” (Cadícamo “Al mundo le falta un tornillo”). En otros casos, las hipérboles expresan el desajuste del sujeto lírico con la realidad, de modo que, en ese encuentro sujeto-objeto, el foco está puesto en la percepción subjetiva: “Por eso en tu total/ fracaso de vivir,/ ni el tiro del final/ te va a salir” (Castillo “Desencuentro”).

La voz del desengaño

Cuando el discurso se centra en la denuncia o en la angustia desencadenada frente a un fenómeno social, la enunciación es generalmente asumida por una voz poética omnisciente, con el consiguiente predominio de la tercera persona, si bien no son escasas las ocasiones en las que hace referencia a sí mismo como sujeto observador. Esto último se observa, por ejemplo, en “Pan”. El enunciador es un hablante externo, mientras que el actor lírico es el padre de una familia hambrienta. No obstante, tal hablante externo, en determinado momento, abandona por un momento su posición periférica y se entromete como un testigo de la escena que describe:

“Quisiera que alguno pudiera escucharlo/ en esa elocuencia que las penas dan,/ y ver si es humano querer condenarlo/ por haber robado... ¡un cacho de pan!...” (Flores “Pan”). Aquí el sujeto aparece como una entidad organizadora y modalizadora del discurso, a fin de orientar la interpretación del enunciatario. Apela a la compasión del alocutario ficcional y, por lo tanto, dirige la lectura del texto. Sin embargo, el discurso retoma inmediatamente la tercera persona; el foco está, entonces, en la situación construida por el discurso y no directamente en la percepción del sujeto. Se trata de un microrrelato, puesto que se advierte un pequeño núcleo narrativo en la última estrofa que aparece como justificación de las escenas descriptivas previas. Este mismo modo de enunciación en el que el sujeto enunciador es un hablante externo, con ocasionales intromisiones en lo enunciado, se da en tangos como “Domani”, “Acquaforte”, “¿Qué sapa, Señor?”, “La violeta”, “Jornalero”, en los que el foco es un microrrelato, o bien, una escena descriptiva. Aunque a veces deslice alguna intervención modalizadora que construye al enunciatario y orienta su juicio, el enunciador permanece en segundo plano.

En cambio, en los tangos de decepciones amorosas o en aquellos en los que el desengaño se configura como un núcleo temático central –los hemos llamado tangos del “desengaño existencial”– el sujeto poético suele asumirse como un actor poemático: a través de la primera persona se presenta como un sujeto de experiencia, en la cual funda su autoridad al sustentar la veracidad del enunciado. El hablante lírico, entonces, expresa su propia cosmovisión:

La vez que quise ser bueno en la cara se me rieron;
cuando grité una injusticia, la fuerza me hizo callar;
la experiencia fue mi amante; el desengaño, mi amigo...
¡Toda carta tiene contra y toda contra se da!

Hoy no creo ni en mí mismo. .. Todo es grupo, todo es falso,
y aquél, el que está más alto, es igual a los demás...
Por eso, no has de extrañarte si, alguna noche, borracho,
me vieras pasar del brazo con quien no debo pasar (Gorrindo “Las cuarenta”).

También es corriente que el lamento esté dirigido a un tú lírico, que es configurado como el principal actor poemático. En algunos de estos casos, el discurso asume la función de evocación o de desahogo –“Tiempos viejos”, “Desencuentro”, “La última curda”, “Tabernero”, “¿Y a mí qué?” – en el cual el apóstrofe está generalmente dirigido a un tú indefinido o, en menor medida, a un interlocutor identificado: el tabernero, el bandoneón. En otros casos, el apóstrofe dirigido a un tú indefinido asume la forma de consejos irónicos, en los que el doble sentido expresa el desencanto ante una realidad que perdió todo tipo de respeto por los principios éticos: “Yira,

yira”, “¡Qué vachaché!”, “Tomala con soda”, “Mentiras criollas”, “Enfundá la mandolina”, entre otros, se inscriben en esta dinámica: “No te pillés tan en serio la vida./ Haceme caso, yo manyo el ambiente;/ si no tomás a la existencia con sifón/ que sos un gil dirá la gente” (Romero “Tomala con soda”).

Las isotopías y las imágenes que se embragan en este discurso en relación con el desengaño son variados y recorren transversalmente esta porción del cancionero de tango. Los campos simbólicos más recurrentes responden a las imágenes de la caída, de la ceguera o la oscuridad, de la muerte, de la ilusión rota y del destino o azar.

Indica Gilbert Durand que los símbolos de la caída y de la oscuridad, es decir, los catamorfismos y los nictomorfismos, respectivamente, son formas en que la imaginación humana manifiesta la angustia ante la temporalidad y el porvenir. De acuerdo con esa interpretación pueden leerse los símbolos de la caída y de las tinieblas en el tango. En efecto, ya hemos mencionado que el paso del tiempo y la idealización del pasado son dos constantes en este tipo de tangos. En este marco, la caída expresa, normalmente, el reconocimiento de la degradación del sujeto lírico, cuya reversión parece imposible: “He rodado como bolita de pebete arrabalero/ y estoy fulero y cachuso por los golpes, ¿qué querés?” (Flores “Cuando me entres a fallar”); “Ahora, triste, en la pendiente,/ solitario y ya vencido/ yo me quiero confesar” (Le Pera “Cuesta abajo”). Ante tal comprobación, el sujeto se siente desorientado, de ahí la imagen recurrente de la noche, la oscuridad, la ceguera: “¡Aullando entre relámpagos,/ perdido en la tormenta/ de mi noche interminable,/ ¡Dios! busco tu nombre...” (Discépolo “Tormenta”). Así entendido, el desengaño surge de la tensión entre el deseo, la libertad y la posibilidad, sostenida por el destino, la suerte o el azar, tres nociones que, a pesar de sus matices, remiten a la misma idea. El sujeto lírico le adjudica culpa de la frustración del deseo a la suerte “loca”, “ciega” (García Jiménez “Suerte loca”), “grela” (Discépolo “Yira, yira”), “esquiva” (Bahr “Carga”). Cordero indica que esta comprensión responde a la idea ciceroniana del destino (Cordero 33). Se observa, entonces, que el destino despliega una dinámica de seducción que conduce al fracaso y, consecuentemente, al desengaño. Las chances de elegir el propio camino son casi inexistentes, siempre hay algún factor paralizante: “contra el destino nadie la talla” (Vedani “Adiós muchachos”); “Nace el hombre en este mundo/ remanyao por el destino” (Le Pera y Battistella “Me da pena confesarlo”). El enfrentamiento con un destino que impone, por la fuerza, su propias normas arrasa con la posibilidad de ilusión: “No doy un paso más,/ alma otaría que hay en mí,/ me siento

destrozo,/ ¡murámonos aquí!/ Pa' qué seguir así,/ padeciendo a lo fakir” (Discépolo “Tres esperanzas”). Sin embargo, en otras ocasiones el sujeto lírico advierte que no es la realidad la que cambia, sino que es él quien se da cuenta de que esa realidad fue siempre funesta. El desengaño, entonces, no depende tanto de las mudas de las circunstancias como de la mirada del sujeto: “hoy puedo ya mirar con mucha pena/ lo que otros tiempos miré con ilusión” (Marambio Catán “Acquaforte”). En este panorama, la idea de la muerte aparece como atracción: “dan ganas de balearse en un rincón” (Expósito “Afiches”) o como la máxima expresión del desencanto: “Yo vivo muerto hace mucho,/ no siento ni escucho/ ni a mi corazón” (Amadori y Discépolo “Desencanto”).

Conclusión

Hemos esbozado, muy brevemente, algunas de las notas definitorias del desengaño como núcleo semántico fundamental de la poética del tango, el cual desborda las márgenes estrechas de una tematización. Como motivo simbólico de este cancionero, se introduce en todas las ranuras presentes en las capas constitutivas del fenómeno creativo, instalándose como un lenguaje dentro de una poética. De este modo, a pesar de que el tango suele hacer una construcción de mundo a primera vista nefasta, queda en pie la capacidad exorcizante de la palabra como un resabio de la esperanza supuestamente perdida.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Campra, Rosalba. *La selva en el damero*. Pisa: Giardini, 1989. Impreso.
- Cordero, Néstor Luis. *Veinte siglos no es nada. Tango, filosofía, París*. Buenos Aires: Biblos, 2011. Impreso.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- Fraschini, Alfredo E. *Tango: tradición y modernidad*. Buenos Aires: Calderón, 2008. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*. Tomo XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1993. Impreso.
- Gobello, José. *Nuevo diccionario de lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1987. Impreso.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Gador en la Cultura, 2009. Impreso.

Horvath, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Buenos Aires: Biblos, 2006. 14 agosto 2013 http://www.gador.com.ar/iyd/cardiologia/pdf/martin_fierro.pdf

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama, 1983. Impreso.

López Casanova, Arcadio. *El texto poético: teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1994. Impreso.

Maingueneau, Dominique y Charaudeau, Patrick. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2005. Impreso.

Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.