

■ TANGO Y FADO: (RE)INTERPRETACIONES DE DOS POÉTICAS PORTUARIAS EN EL SIGLO XXI

DULCE MARÍA DALBOSCO

Pontificia Universidad Católica Argentina – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
dulcedalbosco@hotmail.com

RESUMEN

Durante la década de los noventa el tango y el fado resurgen con una proyección internacional de alto impacto. A fines de dicha década, la cantante de tangos Karina Beorlegui descubre el fado, amplía su repertorio a este género y se erige en una embajadora del fado en Argentina. Beorlegui cultiva ambas músicas, fundamentando su elección en las afinidades existentes entre ellas, que comparten la circunstancia de haber nacido en ciudades portuarias. La elección de la cantante se centra principalmente en tangos y fados clásicos, de manera que su *performance* conjunta propone una reinterpretación de ambos a la luz del diálogo provocado entre ellos. El propósito de esta conferencia es plantear la posibilidad de encontrar vínculos entre estos dos géneros portuarios y esbozar algunas convergencias, fundamentalmente en sus poéticas. Introduciremos algunos disparadores sobre el modo en que el tango y el fado se han visto a sí mismos en sus letrísticas y sobre la relación del sujeto poético con el espacio urbano portuario.

Palabras clave: fado, tango, interpretación, poéticas, puerto.

TANGO AND FADO: (RE)INTERPRETATIONS OF TWO PORT POETICS IN THE 21ST CENTURY.

ABSTRACT

30

During the nineties tango and fado re-emerge with a high impact of international projection. At the end of that decade, the singer of tangos Karina Beorlegui discovers the fado, expands her repertoire to this genre and becomes an ambassador of fado in Argentina. Beorlegui cultivates both musics, basing his choice on the existing affinities between them, which share the circumstance of having been born in port cities. The singer's choice focuses mainly on classics tangos and fados, so that their joint performance proposes a reinterpretation of both in the light of the dialogue provoked between them. The purpose of this conference is to raise the possibility of finding links between these two port genres and outline some convergences, fundamentally in their poetics. We will introduce some triggers on the way in which tango and fado have seen themselves in their lyrics and on the relation of the poetic subject with the urban port space.

Keywords: fado, tango, interpretation, poetics, port.

La década de los noventa fue testigo del resurgimiento de dos géneros de la canción popular urbana: el tango y el fado. El primero vio renacer su furor de la mano del baile, al igual que lo hiciera a fines de los años treinta. El entusiasmo provocado por la danza y la proliferación de milongas nacionales e internacionales despertaron, a su vez, el interés por el canto y la interpretación musical. El fado, en cambio, tras un período de reclusión luego de la caída del Estado Novo, recuperó estima social de la mano de figuras de proyección internacional como Mísia, Mariza o Dulce Pontes.

En este marco, se reaviva la relación entre Buenos Aires y el fado. En 1999 la entonces cantante de tangos Karina Beorlegui entra en contacto con el fado y, desde entonces, comienza a incorporarlo en su repertorio hasta convertirse en una verdadera embajadora del Fado en Argentina, como ella misma lo ha reconocido (Beorlegui, 2016). Además de editar tres discos con repertorio mixto *Caprichosa* (2003), *Mañana zarpa un barco* (2009) y *Puertos cardinales* (2011), también sostuvo el Fado tango club durante diez años, entre 2008 y 2018, y organizó tres Festivales Porteños de Tango y Fado (2012, 2014 y 2017), donde convivieron tangueros y fadis-

tas contemporáneos. De esta manera, otros artistas locales se sintieron atraídos por el género lusitano, que empezaron a cultivar ya sea exclusivamente o junto con el tango.

Si analizamos los temas presentes en los discos de Beorlegui, así como también los que ha incluido en sus presentaciones, veremos que en ellos predominan tangos y fados del siglo XX, la mayoría de los cuales podríamos llamar clásicos en cuanto han sido, de alguna manera, canonizados por la tradición de cada género. Se trata, claro está, de una elección consciente (Beorlegui, 2013a). En el caso del tango, predominan los de la Guardia nueva y de la Época de oro: “Tabaco”, “Vamos, vamos, zaino viejo”, “Manoblanca”, “Mañana zarpa un barco”, “Tabernero”, entre otros. En cuanto al género portugués, sobresalen los *fados canção*: “*Estranha forma de vida*”, “*Amor sem casa*”, “*Lágrima*”. Beorlegui también incluye algunas canciones portuguesas que no son propiamente fados, que pueden resultar más familiares al público local: “*Uma casa portuguesa*”, “*Barco negro*”, probablemente para captar la complicidad de dicho auditorio. Algo similar sucede con dos canciones en español de temática lusitana: “Caprichosa” y “María la portuguesa”. Pero el repertorio de Beorlegui también suma, aunque en cantidad considerablemente menor, algunos tangos y fados contemporáneos o, al menos, más cercanos en el tiempo. Entre los primeros, figuran temas como “Hoy” o “Que nadie se entere” de Alejandro Dolina y entre los fados más actuales, podemos citar “*Se ao menos houvesse um dia*” o “*Paixões diagonais*”. Es decir, su selección musical da cuenta de una cierta apertura a la actualidad y de una noción de continuidad en ambos géneros.

En la otra orilla, fadistas o artistas portuguesas de reconocimiento internacional han hecho el proceso inverso al incorporar algún tango en sus repertorios lusitanos. Tal es el caso de Mísia, cuyo disco doble *Do primeiro fado ao último tango* (2016) revela su elección en el propio título. Otro tanto sucede con el álbum *Fado/tango* (2011), de Cristina Branco¹. Cabe recordar, no obstante, que la elección de temas de otros géneros distintos del usualmente interpretado por el cantante o por el conjunto musical en cuestión es un gesto muy habitual en la música contemporánea, que obedece a distintas motivaciones –muchas veces comerciales o para buscar proyección internacional–, pero que en última instancia manifiesta una tendencia a la interculturalidad.

¹ Cabe destacar que en el disco doble de Mísia solo hay dos tangos, “Naranja en flor” (Expósito y Expósito) y “Yo soy María” (Ferrer y Piazzolla). Este último constituye, en realidad, una parte de la operita *María de Buenos Aires*. Al mismo tiempo, encontramos en el disco dos boleros –“Esas lágrimas son pocas” (Díaz Rivero) y “Ese momento” (Manzanero)–, dos canciones en inglés –“*Hurt*” (Resnor) y “*As time goes by*” (Hupfeld)–, una canción española –“María la portuguesa” (Cano)– y una francesa –“*Chanson D’Hélène*” (Dabadie y Sarde)–. El tango, entonces, no predomina sobre los otros géneros musicales extranjeros; sin embargo, es el único mencionado en el título junto con el fado. Algo similar sucede en el álbum de Cristina Branco, donde además de fados hay un tango y dos canciones francesas. A pesar de su minoría, el tango es mencionado en el título, no así las otras. Creemos que, en parte, se trata de una elección orientada al *marketing* del producto. Por algún motivo, o en realidad por varios, la mención el tango se sobrepone a otras músicas internacionales. En el imaginario colectivo, la asociación entre el fado y el tango tiene mayor fuerza que la de otros géneros.

Corresponde aclarar que este reciente encuentro entre el tango y el fado es, más bien, un reencuentro, dado que su convivencia en repertorios musicales se remonta a varias décadas atrás. En efecto, sabemos que Carlos Gardel cantó supuestos fados, si nos guiamos por el nombre de la especie musical que figura en las partituras: “Mi china” (Roldán y Rodríguez, 1920), “De mi tierra” (Lozano y Manella, 1921), “Mi bien querido” (Ricardo, 1922) y “Caprichosa” (Aguilar, 1930) (Fig. 1). De todos ellos, es este último –que es, además, el más famoso– el único cuya letra tiene algo que ver con Portugal o con el fado. Se trata de un texto ligero y la canción debe su trascendencia, probablemente, a su carácter pegadizo y al hecho de que lo cantara Gardel. Creo que a él podría aplicársele algo que escuché una vez en un documental sobre Frank Sinatra: si cantara la guía telefónica, la convertiría en un éxito. En “Caprichosa” Portugal está estereotipada como una especie de paraíso donde los fados no cesan: “En Portugal tengo un nido/ hasta ahora abandonado/ donde si escucha el oído/ siempre oirás cantar un fado./ Si tú quieres portuguesa, vamos juntos para allá/ y abrazados sentiremos la canción de Portugal” (Aguilar, 1930)².

El dúo formado por Agustín Magaldi y Pedro Noda, por su parte, cantó al menos dos fados de este tipo “A Portugal muchachos” (Brancatti, 1927) y “En una sierra de Portugal” (De Grassi y Bonavena, 1929). La letra del primero presenta a un sujeto que, desengañado por su fracaso amoroso en Argentina, decide partir a Portugal. En la comparación, la mujer argentina, por arrogante, sale perdiendo frente a la portuguesa, mejor dispuesta: “La criolla nunca confiesa/ la magnitud de su amor/ En cambio la portuguesa/ se entrega que es un primor” (Brancatti, “A Portugal muchachos”, 1927). Sírvannos esta referencia para ilustrar el carácter trivial de estos textos y su escaso valor estético. No hay una voluntad de intercambio, de imitación o de apropiación en relación con el fado portugués. Se trata, en definitiva, de canciones con cierta picardía, que representan una imagen estereotipada y superficial de Portugal, por lo cual reproducen una mirada pintoresquista pero distante del otro, no empática, con el que no se establece ningún tipo de diálogo o de conexión.

El fadista y crítico de fado Daniel Gouveia, autor de uno de los libros más exhaustivos sobre el género, llama a estas composiciones *pseudofados*, porque hechas en el extranjero toman el nombre de *fado*, sin serlo propiamente (2010: 241).

En este punto, corresponde aclarar al menos dos cosas. En primer lugar, que la circulación de estos pseudofados no se dio de forma exclusiva en nuestro país. Gouveia atestigua su presencia en España o Estados Unidos, por ejemplo. En segundo lugar, en Argentina, esta operación realizada con el fado se hizo también con muchos otros géneros foráneos. Sin ir más lejos, Gardel cantó, por ejemplo, *shimmys*, rancheras y foxtrots. De hecho, el fado es uno más entre los llamados por José Gobello *para-tangos*. Tal es el modo en que denomina las composiciones lírico-musicales de carácter

² Mariza ha hecho una versión de este *pseudofado*.

popular y de diverso origen, hechas por tanguistas para ser interpretadas por músicos o cantantes de tango (Gobello, 2003: 9), como valeses, milongas, rancheras, estilos, foxtrot y fados.

El efecto que produce en los portugueses fadistas la escucha de los *pseudofados* antes citados e, incluso, la visualización de las tapas de las partituras, podría compararse a nuestra reacción al ver a Rodolfo Valentino bailando tango, la cual podríamos situar entre el extrañamiento y la risa. Si para los norteamericanos era un gesto de apertura y exotismo, para nosotros resultaba paródico. Es la perspectiva propia del observador que, a pesar de sentirse atraído por un fenómeno, no logra penetrarlo. No obstante, cabe destacar que más allá de las imprecisiones en la apropiación de los géneros o de las limitaciones de los *pseudofados* argentinos, lo cierto es que estos juegos pusieron en evidencia el desplazamiento transatlántico del fado, que tuvo un soporte concreto: el puerto.

Por otra parte, creemos que el diálogo más enriquecedor es el que puede establecerse entre las poéticas del tango y del fado desde la autenticidad, es decir, cuando cada uno se muestra a sí mismo. Este es, justamente, el ejercicio realizado por Beorlegui: una reinterpretación del tango y del fado en el doble sentido de la palabra: no solo como una nueva *performance*, sino también como movimiento crítico. El tango y el fado comparten una voz que los religa, al hacerlos sonar conjuntamente orienta una nueva posibilidad de audición. La mencionada artista, quien se ha definido como “cantante de música de puertos” (Beorlegui, 2005) justifica la convivencia de ambos géneros en sus afinidades: “Las músicas de puerto tienen un ADN en común. Buenos Aires y Lisboa son como fractales, espejos. Los puertos son lugares de paso, de desarraigo, pero también de encuentro, mezcla e identidad” (Beorlegui, 2013b). Añade en otra entrevista: “Creo que el tango y el fado, a pesar de tener muchas diferencias también, tienen una bohemia especial de ciudades de puerto, de ríos anchos, puertos que fueron tránsito y refugio de marinos mercantes, pescadores, inmigrantes” (Beorlegui, 2016). El puerto se configura como una experiencia de apertura y de circulación que modela el entramado de la urbe.

De esta manera, la elección de un repertorio mixto en Beorlegui no responde solamente al gusto de la intérprete, sino al reconocimiento de una convergencia poética que habilita la búsqueda de semejanzas entre ellas y que se basa, en este caso, en una forma del sujeto poético de relacionarse con un espacio altamente significativo: la ciudad puerto. Al igual que en las antologías de textos, esta antología sonora pone en contacto distintos discursos e invita a una lectura de conjunto, dialógica, del tango y del fado. Y esto sucede porque, como afirma Diana Taylor, “el repertorio mantiene, a la vez que transforma, las coreografías de sentido” (2015).

Hemos visto que Beorlegui recurre al puerto como el elemento simbólico que hermana el tango y el fado. Se trata de un espacio superador del referente geográfico: la

ciudad puerto es una vivencia. A mitad de camino entre un lugar antropológico y un no lugar (Augé, 1992), el puerto sería, entonces, una clave de lectura comparatística, que para algunos críticos podría ser, también, la posibilidad de una conexión genética. De hecho, el etnomusicólogo chileno Miguel Ángel Vera Sepúlveda sostiene que el fado estaría en la matriz de, al menos, cuatro músicas de importantes ciudades portuarias de América del Sur: el tango rioplatense, la ranchera de Veracruz, el valsecito criollo de El Callao de Lima y el valsecito porteño de Valparaíso (cfr. Vera, 1999: 230-233). Cada una de ellas se desarrolló en puertos de gran relevancia para el comercio marítimo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, época en que ya se advierte el impacto de la construcción del canal de Panamá. Dada esta coyuntura histórica, existe la posibilidad concreta de que este tráfico marítimo y comercial tuviera una participación vital en la aparición, el desarrollo y la consolidación de cada género portuario. Los estudios sobre las tripulaciones de la época arrojan una mayoría portuguesa, lo cual conduce a Vera a sospechar que el fado puede haber logrado una mayor injerencia que otras músicas en Latinoamérica. A través de los marineros, el fado habría encontrado en los puertos latinoamericanos un terreno fértil en el cual sembrar la semilla del estilo portuario (cfr. Vera, 1999: 32). El autor reconoce, no obstante, que tras una primera etapa de gestación de estos géneros en la marginalidad de las clases obreras y la vida portuaria, cada uno de ellos tuvo, a su vez, una evolución propia.

Para solventar esta teoría, Vera Sepúlveda señala dos argumentos más:

- la presencia de un soporte musical que no es tan distante como podría parecer, pues las formas primarias de cada género manifiestan coincidencias en ciertas armonías básicas;
- la existencia en todos estos géneros un fondo temático y de características literarias comunes, semejanza que no sería casual. Vera destaca que los mencionados géneros latinoamericanos coinciden con el fado en cuestiones poéticas: en ciertos temas que él define propios de las canciones de puertos, como el amor no correspondido, la partida de la persona amada, el abandono, los falsos amores, el desengaño y otras cuestiones relacionadas con “sentimiento inherentes a la vida de los puertos marítimos” (Vera, 1999: 230).

Al margen de la posibilidad de que el fado sea un antecedente de estos otros géneros latinoamericanos, cuya comprobación compete en gran parte a los musicólogos y a los historiadores, de la teoría recién muy escuetamente expuesta, queremos rescatar dos asuntos. En primer lugar, creemos acertada y sugerente la denominación de *géneros portuarios* para estas músicas originadas y desarrolladas en distintas ciudades-puerto de Europa y de América entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

En segunda instancia, haya o no similitudes musicales o, incluso, un vínculo genético, consideramos que vale la pena el estudio de las afinidades poéticas que, en un primer acercamiento, parecerían existir. Haciéndonos eco de la denominación de Vera Sepúlveda, podríamos plantearnos la pertinencia de hablar de *poéticas portuarias*, por cuanto la experiencia del espacio portuario habría sido determinante en el entramado discursivo de estas letrísticas.

En la introducción a *Geofilosofía de la ciudad- puerto*, Patricio Landaeta Mardones Braulio Rojas Castro y Alexis Candia-Cáceres destacan la ambigüedad ejercida por la influencia marítima en Latinoamérica al promover la contaminación del orden colonial. Si la corona había fomentado las ciudades en las Colonias como ámbitos para imponer sus patrones culturales, intelectuales y afectivos, los puertos como El Callao, Buenos Aires o Valparaíso contribuyeron, paradójicamente, al crecimiento de una cultura “menor”, en cuanto situada “en los límites de la escritura oficial del espacio habitado” (Landaeta Mardones, Rojas Castro y Candia-Cáceres, 2016: 8). Así, según estos autores, “aquellas ciudades que en un comienzo permitieron el contacto entre Europa y el “Nuevo Mundo” devinieron más tarde espacio de contagio, en el que los colonizados gestaron su propia autonomía popular” (Landaeta Mardones, Rojas Castro, Candia-Cáceres, 2016: 8). Y es que el puerto es, por excelencia, un espacio de circulación y de margen, de contradicciones y de intercambios, de opuestos que entran en un equilibrio inestable. En consecuencia, la vivencia de la ciudad portuaria implica contacto e hibridación, pero al mismo tiempo encuentros y desencuentros, conocimiento y desconocimiento. Este movimiento constante pone en juego el problema de la identidad y la posibilidad del enmascaramiento. De ahí que sostengamos que una de las claves de diálogo entre el fado y el tango durante la primera mitad del siglo XX está en su polifonía enunciativa, en la pregunta por la identidad de los sujetos, identidad que tiende a fugarse y a ser inasible y que está marcada por la experiencia de un espacio igualmente prismático. Creemos que este tipo de indagaciones completan y superan las comparaciones temáticas antes referidas que, aunque plausibles, a la larga se agotan si no están acompañadas de otros interrogantes.

Exista o no un vínculo genético o una influencia comprobable, lo cierto es que el tango y el fado se gestaron en medios de características similares. En efecto, en una primera etapa, el fado surge en los ambientes principalmente populares de Lisboa, a veces marginales, entre tabernas, lupanares, calles, cafés de camareras, corridas de toros y otros antros frecuentados por prostitutas, delincuentes, marineros, bohemios y jóvenes aristócratas en busca de diversión. Sin embargo, debemos subrayar, al igual que para el tango, la heterogeneidad social que allí circulaba. Así como en el tango hay una “presencia activa de los *‘high life’* o ‘niños bien’” que permite advertir, en palabras de Gustavo Varela, la “reunión de lo que parece tener destino de diferencia” (2016: 19), en el fado sucedió algo parecido. Las *touradas* eran frecuentadas por toda la sociedad, incluso por los propios reyes. En efecto, el rey Don Miguel I, cuyo reinado

se extendió entre 1828 y 1834, fue un asiduo participante de estos eventos (Gouveia, 2013: 188).

El tango y el fado en otros discursos

36

Oro paralelismo del fado con el tango es que, durante cierto tiempo la historia del fado se vio abordada por métodos ajenos a la rigurosidad científica, pero significativos en cuanto formas de imaginar la nación, de registrar transformaciones culturales y de construir identidades. La palabra *fado*, que como sabemos significa ‘destino’, durante las primeras décadas del siglo XIX se empleaba más para designar metafóricamente el mundo semi-marginal y sus protagonistas que para referirse al género musical allí practicado y a sus ejecutantes (Vieira Nery, 2010). Así, por ejemplo, *fado* en el *calão português* se usaba en expresiones como “*vida de fado*”, es decir, ‘mala vida’, o “*moça do fado*”, ‘ramera’ (Pimentel, 1903: 43), y las “casas de fado” eran las casas donde las prostitutas ofrecían sus servicios (Sucena, 2008: 118).

Las primeras historias del fado como la *História do fado* de Pinto De Carvalho de 1903 y *A triste canção do sul: subsídios para a história do fado* de Alberto Pimentel de 1904 ponen de manifiesto esta asociación de la palabra *fado* con el delito, la orilla y la transgresión. Estos primitivos testimonios evidencian que en el siglo XIX el fadista no era el cantor de fados como se lo conocería luego, sino un tipo social descripto como una especie criminal tolerado, frecuentador de tabernas de mala muerte, de imagen acicalada y altamente codificada. Se lo ha comparado con el apache parisino o con el camorrista italiano (Sucena, 2008: 44). Y, claramente, en su descripción resuenan ecos de nuestro compadrito, debido a su temple *pimpão* ‘altanero’, su atención a la vestimenta, su carácter orillero y su eventual –y discutible– asociación con el proxeneta (cfr. Carretero, 1999). La bibliografía histórica suele utilizar expresiones de raigambre decimonónica para hablar del fadista, como “vida airada” o “costumbres disolutas”. Se hace referencia a los supuestos celos que siente por la mujer ‘perdida’ a la que explota (Pimentel, 1904: 99). Pimentel sintetiza los pasos a seguir en la iniciación como fadista: aprender a tocar la guitarra y a cantar fados, a pelear, a esconder la navaja en la manga de la chaqueta, a peinarse la melena para atrás, a calzarse los pantalones [de boca ancha] y a hablar *calão* (1904: 53). “Así, pues, –sostiene Pimentel– el fadista creó para sí un mundo aparte, donde el lenguaje, los usos, las costumbres constituyen una vida exótica, de aberración, que se escurre por entre la sociedad portuguesa como un torrente negro y torvo” (Pimentel, 1904: 99).

Mal que le pueda pesar a los espíritus más refinados, a esa escoria social, “producto heteromorfo de todos los vicios” según De Carvalho (1999:32), le debemos, en parte, el desarrollo del fado, género poético musical que sometió sensibilidades tan exquisitas como la de Fernando Pessoa. De acuerdo con Eduardo Sucena, en realidad para

1846 ya había comenzado lo que él denomina “proceso de saneamiento” (2008: 49) del fado. Curiosamente, algunos los historiadores del tango también hablan de una etapa de “adecentamiento” (Romano, 1993: 8) del género, cuando el tango comienza a trasladarse desde los prostíbulos, los bajos fondos, las academias y las orillas hacia los conventillos, los barrios, las casas suburbanas y los hogares de la clase media. El fado también se va desplazando hacia áreas menos marginales y conquista espacios como los *retiros fora de portas* o las *bortas*, lugares de esparcimiento, alejados de la ciudad, donde lisboetas de todas las condiciones sociales –familias, trabajadores, nobles, bohemios y artistas– acudían los días festivos para disfrutar del aire campestre.

37

De esta manera, desde muy temprano se fueron construyendo ciertos mitos en torno a estos dos géneros, cristalizados, por ejemplo, en el cine. Ya el cine mudo registra algunos lugares comunes. A modo ilustrativo, en el film *O fado* (1923) del francés Maurice Mauriad, inspirado en la pintura homónima de José Malhoa de 1910 (Fig.2), se reproducen varios constructos: la mujer fadista asociada con la prostitución, el fadista como marginal, las tabernas como ambiente del fado, la vida nocturna y la perdición del hombre trabajador, el juego con el doble significado de fado como ‘música’ y como ‘destino’. Recordemos que en *Perdón viejita* (1927) de José Agustín Ferreyra, por mencionar un emblemático film mudo local, el tango también aparece vinculado con el submundo y la perdición.

Esta asociación persiste en las cintas fundadoras del cine sonoro en Portugal y en Argentina. Es por demás revelador el hecho de que la primera película sonora portuguesa, *A Severa*, tome el fado como motivo central, y que otro tanto haga con nuestra música porteña la primera película sonora argentina, elocuentemente llamada *Tango!* (1933). *A Severa*, de 1931, está inspirada en la breve y trágica vida de una de las primeras fadistas: Maria Severa Onofriana, nacida en 1820.

La construcción del fado en el film se articula sobre la base de cuatro ejes. El primero es el de lo femenino como principio activo, porque la Severa, *a primeira fadista*, es una mujer “de faca en la liga”, provocadora, rebelde, libre. El segundo eje es el de la transgresión, en la medida en que el fado se erige como un desafío al orden y a las buenas costumbres. El tercero es el traslado, por cuanto este género se expande gracias a los desplazamientos internos: del margen al barrio y del barrio a los salones aristocráticos. El cuarto eje es el de la transversalidad, puesto que el film presenta el fado, ya en tiempos de la Severa, como una música de la cual gozan todos los estamentos sociales y que se erige, consecuentemente, como ámbito de confluencia (cfr. Dalbosco, 2017: 342).

En nuestra orilla, la película *Tango!*, dirigida por Luis Moglia Barth y estrenada en 1933, narra la caída en desgracia de Tita, una muchacha que deja el barrio, y el ascenso como cantor de tangos de su novio abandonado. Curiosamente la imagen del

tango en este film se articula en función de esos mismos cuatro principios: lo femenino activo, el traslado iniciático, la transgresión y la transversalidad.

Estos imaginarios colectivos, con su gusto por lo melodramático, son herederos, en varios aspectos, del romanticismo. Sus coincidencias con respecto a las formas de asimilar el tango y el fado como fenómenos culturales nos conducen a aventurar varias hipótesis. Por un lado, la existencia de lo que Tomás Cornejo denomina un espacio sonoro transnacional (2018: 5). Por otro lado, la eficacia de la música urbana para recoger las necesidades de expresión colectiva y popular de manera mucho más prístina y cabal que otras artes. Y, en última instancia, las características convergentes de Buenos Aires y Lisboa como ciudades portuarias: el contraste social, las condiciones laborales fluctuantes de los sectores populares, las zonas urbanas periféricas – caracterizadas por la hibridez geográfica y poblacional –, la circulación de gente tanto por la afluencia de las zonas rurales como por la apertura propia del puerto. En este ámbito, no es extraño encontrar un sujeto en crisis, ante las dificultades para asimilar los vertiginosos cambios urbanos.

El tango y el fado en sus propios versos

Pero fueron fundamentalmente ellos mismos, el tango y el fado, quienes a través de recurrentes metarreferencias se hicieron cargo de sí como discursos. Incluso en las primerísimas letras de fado de las que tenemos registro, anteriores a la circulación de soportes sonoros, el fado ya es motivo de sus versos, al igual que ocasionalmente lo son algunas de sus primeras figuras ilustres, como la ya mencionada Severa, su amante –el conde de Vimioso–, o ciertos fadistas como Caetano ‘*Calcinhas*’ y Antonio Dos Santos Ginguinha (cfr. Sucena, 2008: 67-69).

En sintonía con algunos discursos circundantes, en ciertas letras estas músicas aparecen asociadas con la perdición, la vida marginal o una percepción negativa del destino. Recordemos el antiguo “Maldito tango” (L. Roldán y Pérez Freire, 1916), por ejemplo, donde una milonguera culpaba al tango de conducirla a una vida infame:

Maldito tango que envenena
con su dulzura cuando suena,
maldito tango que me llena
de tan acerba hiel.
Él fue la causa de mi ruina,
maldito tango que fascina...
¡Oh tango que mata y domina!
¡Maldito sea el tango aquel!

(Roldán y Pérez Freire, “Maldito tango”, 1916)

A pesar de la simpleza de este primitivo texto, se construye esa imagen ambigua del tango como atracción fatal, destino inevitable y convivencia de opuestos –dulzura y acerbidad, deseo y ruina, satisfacción y carencia–. La idea del tango como caída persiste en las cuantiosas letras sobre las milongueras, donde suele ser señalado como la causa de su desliz, pero también en otro tipo de textos que nada tienen que ver con esos personajes, como “Invocación al tango” (González Castillo y Castillo, 1928) o “Tango te cambiaron la pinta” (Tabanillo y Russo, 1929). No obstante, el género supera esta asimilación con la perdición, debido a que trasciende toda interpretación unilateral, va más allá en la mirada sobre sí mismo y se resiste a los reduccionismos y a la homogeneidad: es sobre todo esta construcción del tango como tensión entre contrarios una recurrencia en el tango canción: “¡Tango!... / Por más perverso y guarango / para mí... sos como el cielo, / ¡aunque seas mi perdición!” (Tabanillo y Russo, “Tango te cambiaron la pinta”, 1929); “Tango, / alegrías y tristezas al vibrar” (E. Fresedo y O. Fresedo, “Tango mío”, 1931). “canción maleva, lamento de amargura,/ sonrisa de esperanza, sollozo de pasión” (Romero y Cúfaro/Maizani, “La canción de Buenos Aires”, 1932).

Ahora bien, si el tango es metarreferencial, el fado tiene una obsesión y es él mismo. El fado hablará de sí constantemente, muchas veces para autocelebrarse. En algunas letras de carácter evocativo, el género aparece todavía ligado a la vida marginal y rufianesca, como en “*Jeito fadista*”:

De vivir entre canallas
Me quedó el modo rufián,
Cuando al brillo de una navaja
Un fado triste se oía.

Por esas calles sin fin,
Madres de hambre y desgracia,
El fado entró en mí
Como el sol por el vidrio³

(Manuel Andrade. “*Jeito fadista*”)

Sin embargo, al igual que el tango, el fado recorta su espacio como una zona fronteriza, donde se encuentran y conviven los opuestos: “Es ilusión, es verdad,/ búsqueda, sombra y saudade/ el fado en mi boca”⁴ (Manuel Andrade, “*O fado que trago em mim*”); “Cuando el fado es permanente/ da tristeza a quien lo siente/ ¡pero quien lo canta es

³ De viver entre a canalha/ Ficon-me o jeito rufia./ Quando ao brilho da navalha/ Um fado triste se ouvia./ / Por esas ruas sem fim./ Mães de fome e desgraça./ O fado entrou em mim/ Como o sol pela vidraça. (Manuel Andrade, “*Jeito fadista*”).

⁴ É ilusão, é verdade./ Procura, sombra e saudade./ O fado na minha boca (Manuel Andrade, “*O fado que trago em mim*”).

feliz!”⁵ (Conde de Sobral, “*Minha mãe, nasci fadista*”). De hecho, en esta pieza la palabra *fado* actualiza sus dos significados, los hace vibrar al mismo tiempo. Esta obstinación en hablar de sí mismo, este intento fallido de trazar sus límites se debe, creemos, a la incapacidad de las palabras para dar cuenta de lo que el fado significa. En “*Tudo isto é fado*”, por mencionar uno de los fados más conocidos, se insiste en esa hibridez y en la tensión de contrarios que da vida al género. Aparece nuevamente la bivalencia del término *fado* como música y como destino, juego que se repite incansablemente en este género, a veces con una carga oscura, otras con un tono más festivo:

Almas vencidas, noches perdidas
Sombras bizarras
En Mouraria canta un rufián
Lloran guitarras
Amor, celos, cenizas y lumbre
Dolor y pecado
Todo esto existe, todo esto es triste
Todo esto es fado

Si quieres ser mi señor
Y tenerme siempre a tu lado
No me hables solo de amor
Háblame también de fado

La canción que es mi castigo
Existe para tenerme
Fado es todo lo que yo digo
Más lo que yo no sé decir ⁶

(Aníbal Nazaré. “*Tudo isto é fado*”)

El tango y el fado desarman desde dentro cualquier intento interno o externo de demarcación, se fugan de toda definición y dejan al descubierto su ambigüedad. Otra de las resistencias presente en los textos mencionados se relaciona con la lectura parcial que los identifica unidireccionalmente con la tristeza como estado anímico o, más aún, como postura existencial, expresada y promovida en su conjunción de música y versos. La idea del tango triste fue defendida, incluso, por algunos de sus máximos representantes. Basta recordar la consabida definición de Discépolo sobre el

⁵ *Quando o fado é permanente/ da tristeza a quem o sente/ mas quem o canta é feliz!* (Conde de Sobral, “*Minha mãe, nasci fadista*”).

⁶ *Tudo isto é fado/ Almas vencidas, noites perdidas/ Sombras bizarras/ Na Mouraria canta um rufião/ Choram guitarras/ Amor ciúme, cinzas e lume/ dor e pecado/ Tudo isto existe, tudo isto é triste/ Tudo isto é fado/ Se queres ser o meu senhor/ E ter-me sempre a teu lado/ Não me fales só de amor/ Fala-me também de fado/ A canção que é meu castigo/ Existe p'ra me prender/ O fado é tudo o que eu digo/ Mais o que eu não sei dizer* (Aníbal Nazaré. “*Tudo isto é fado*”).

tango como un pensamiento triste que se baila y su rechazo a lo humorístico (cfr. Gobello, 2004: 84 y Pujol, 1996: 143). Eduardo Romano destaca que hay una vertiente humorística que recorre la poética del tango canción (cfr. Romano, 1993: 10); de igual manera Daniel Gouveia recuerda que hay numerosos fados jocosos (2013: 182-184).

Si bien es cierto para ambas poéticas que muchos de sus textos configuran una subjetividad melancólica, debe entenderse en un sentido más profundo, como un estado anímico en que la tristeza es al mismo tiempo goce, parangonable a la definición de Víctor Hugo de la melancolía como el placer de estar triste (1866: 286). Pessoa decía que el fado no era ni triste ni alegre, sino un episodio de intervalo (1979: 98). Por otra parte, además de la línea humorística presente en ambos géneros queremos destacar otra que consideramos muy importante y, sin embargo, poco mentada. Nos referimos a la tendencia celebratoria que tiene, al igual que la fiesta, una raigambre hondamente popular y en estos dos géneros fue muy frecuente. Consiste la exaltación de determinada alteridad, que puede ser cualquier tipo de entidad: material, inmaterial, humana. Como lo prueban varios de los versos antes citados, entre los objetos más celebrados están ellos mismos, el tango y el fado.

El carácter celebratorio estuvo asociado con la poesía desde sus orígenes, no solo en cuanto ella ensalzara o alabara distintas existencias o acontecimientos en sus versos, sino también porque ella misma fue concebida como monumento o premio para homenajear distintos hechos o sucesos importantes para un pueblo o para sus autoridades. Los textos celebratorios despliegan todo el potencial de la poesía como monumento, en calidad de desafío al paso del tiempo. En la Antigüedad clásica, los versos eran considerados *arte del tiempo*, y, por tales, más valorados y mejor pagados que las artes plásticas, *artes del espacio*, ya que su constitución material las hacía inevitablemente sometidas a la destrucción propia del paso del tiempo (cfr. Bauzá, 2004: 70).

Si prestamos atención específicamente a la historia de la letra de fado y de tango, veremos que los caminos han sido inversos, pues sabemos que la letra de tango es posterior a la música, mientras que en el fado la palabra tuvo en sus orígenes primacía sobre ella. El tango nace como una coreografía, la letra como tal, surge bastante después. En cambio, el fado instrumental fue mucho menos abordado, aunque tuvo con eximios representantes como el afamado Armando Augusto Freire, más conocido como *Armandinho*.

En una primera etapa, el fado fue mayormente cultivado por gente analfabeta o semi-analfabeta, lo cual no es de extrañar porque solo el veinticinco por ciento de la población portuguesa sabía leer en 1900 (cfr. Casarini, 2012: 176). Si en sus comienzos la improvisación ocupa un lugar importante en el género, con el paso del tiempo se va perdiendo. La guitarra portuguesa se afirma como principal compañera del fado y la *quadra* y la *décima* como formas poéticas corrientes. Pero fueron los versos, aun

los primeros, de carácter rudimentario, el núcleo sobre el que se construyó el género. Así lo explica Salwa El-Shawan Castelo-Branco: “Las palabras son la esencia del fado. Las palabras esculpidas por la voz, metamorfoseadas en melodías en su diálogo con las guitarras, sumergen a músicos y público en emociones intensas” (1997: 67). Esta intensidad es asimismo una de las bases de la conjunción letra-música-baile en el tango. Es probable que sea justamente la emocionalidad una de las claves para entender las poéticas del tango y del fado. Ellas recogieron, a su manera, el guante del sentimentalismo decimonónico, rechazado luego por las vanguardias del siglo XX. Ana Peluffo explica que “ese imaginario afectivo saturado de tropos lacrimógenos (la virtud amenazada, el sufrimiento provocado por la enfermedad, la muerte, las despedidas, la orfandad, el amor puro) migra en la modernidad periférica hacia otros espacios culturales” entre ellos el de la cultura popular: el cine, el radioteatro, la televisión, menciona la autora (Peluffo, 2015: 6), a los que nosotros añadimos el de la canción popular. No es de extrañar que se registren ciertos elementos de continuidad del imaginario romántico en nuestra canción, debido a que los fenómenos populares suelen comportarse, en ciertos aspectos, como epígonos de tendencias estéticas cultas precedentes, que son, no obstante, resignificadas en su apropiación. Algo similar sucedió con la estética modernista.

Al convertirse en refugio de lo emocional, en el tango y en el fado la palabra asume un poder terapéutico colectivo, más aún, transformador; justamente por eso es la palabra es *performativa*, porque adquiere la capacidad de re-formar la realidad. Es debido a ese poder de modificar las cosas que las letrísticas del tango y del fado se erigen en poéticas de la vida cotidiana (Martini Real, 1980 y Lagmanovich, 2000), particularmente en la ciudad portuaria. Entre los aspectos de esa cotidianeidad urbana resaltamos la subversión de las relaciones intersubjetivas. En estas letrísticas suele hallarse un sujeto que se relaciona mejor con los objetos y con el espacio que con otros. A menudo la voz es asumida, entonces, por una subjetividad herida en sus relaciones interpersonales. De ahí que en una y otra poética se difuminen los límites entre lo humano y lo material, la esfera de los hombres y la de las cosas o lo inanimado.

Unos de los recursos que evidencian este acercamiento entre uno y otro mundo es la personificación o prosopopeya, figura retórica consistente en atribuir rasgos humanos a cosas o seres que no lo son, entre ellos la capacidad de hablar o de escuchar (cfr. Mayoral, 1994: 279). Se corresponde con artilugios literarios presentes en la poesía desde tiempo inmemorial. No obstante, el hecho de que el tango y el fado se apropien de él y reincidan constantemente es elocuente, pues pone de manifiesto una relación afectiva y de continuidad entre lo humano y lo que no lo es. Entre la multitud de cosas personificadas, además de los propios géneros, se destaca el espacio.

En la poética del tango canción son mucho más mentados los barrios que la ciudad de Buenos Aires como conjunto. La prosopopeya más habitual consiste en tomar al

objeto como destinatario Si bien algunos tangos invocan a la ciudad –“La canción de Buenos Aires” (Romero y Cúfaro/Maizani, 1932), “Anclao en París” (Cadícamo y Barbieri, 1931), “Araca París” (Lenzi y Collazo, 1930) o “Mi Buenos Aires querido” (Le Pera y Gardel, 1934), por nombrar algunos muy conocidos– con muchísima más asiduidad son interpelados los barrios, ya sea como entidad abstracta –el barrio o arrabal como concepto– o individualizados –Flores, Almagro, el barrio Sur–. De esta manera, la cartografía ciudadana se construye fragmentada en barrios, donde anida la tensión entre la vida metropolitana y la vida rural. El espacio del arrabal tiene esa hibridez, puesto que si bien está inmerso en la ciudad y amenazado por la arrasadora transformación ejercida desde el centro hacia la periferia, conserva rasgos aldeanos: circulación de gente conocida, vegetación frondosa, vida cíclica, cierta resistencia al paso del tiempo. En realidad, esta evocación del barrio así como es representado en el tango canción coincide con su desaparición a medida que se van expandiendo los bordes de la ciudad (cfr. Campa, 1996: 59).

La configuración del arrabal, al igual que la del tango, es múltiple y contradictoria. En las letras sobre milongueras el barrio es ambivalente. De una parte es, en palabras de Noemí Ulla, el suburbio-paraíso perdido que se opone al centro-perdición (1982: 36). Pero, por otra parte, es también el espacio de la quietud, lo predecible y la monotonía. Esa dualidad en la construcción del barrio se confirma en otro tipo de tangos. Si algunos textos como “Barrio viejo” (Cárdenas y Barbieri, 1928), “Melodía de arrabal” (Le Pera / Battistella y Gardel, 1932), “Almagro”, entre tantos otros, lo celebran, en otros ese lugar adquiere una connotación más oscura. El sujeto y el objeto espacial se confunden, se pierden los límites entre uno y otro. Así sucede, por ejemplo, en “Arrabal amargo” (Le Pera y Gardel, 1935), “San José de Flores” (Gaudino y Acquarone, 1935) o “Adiós arrabal” (Lenzi y Bäuer, 1930). En “Arrabal amargo” el barrio está ligado a imágenes oscuras y sufrientes –madición, clavao, cruz, condena, barro, sombras–, mientras que en “Adiós arrabal” el sujeto poético deconstruye la imagen estereotipada del típico barrio de tango:

Mañanita arrabalera
sin taitas por las veredas
ni minas en el balcón.
Tus faroles apagados
y los machos retobados
en tu viejo callejón.
Yo te canto envenenao
engrupido y amargao
hoy me separo de vos.
Adiós arrabal porteño
yo fui tu esclavo y tu dueño
y te doy mi último adiós.

(Lenzi y Bäuer, “Adiós arrabal”, 1930)

El espacio descrito es un paisaje subjetivo que refleja la inestabilidad identitaria del personaje pero, al mismo tiempo, se vuelve siniestro, adquiere indicios distópicos que preanuncian las configuraciones más contemporáneas de la ciudad. De la misma manera que el propio tango, el espacio adquiere en el género significados polifacéticos que se superponen y, muchas veces, se contradicen. Y es que, en realidad, tango y arrabal son sinónimos: como señala Rosalba Campa, se implican mutuamente (1996: 51).

44

Esta misma identificación fado-barrio encontramos, a veces, en el fado, como lo muestra “*Eu nasci na Mouraria*”:

**Yo nací en Mouraria
En la calle *do Capelão*
Donde la Severa vivía
Donde el fado es tradición**

Si el destino está marcado
Y solo por él vivimos
El barrio donde nacemos
También está ligado con él
No me siento «*mal fadado*»
Ni maldigo esta condición
Que desde la cuna es razón
De esta nostalgia mía

**Yo nací en Mouraria
En la calle *do Capelão***

Por ser así fatalista
Hice a mi alma esclava
De la saudade que acechaba
En ese barrio tan fadista
Y no consiento que exista
Quien ponga más devoción
Más alma, más corazón
En cantarle a Mouraria
Donde la Severa vivía
Donde el fado es tradición⁷

(Conde de Sobral, “*Eu nasci na Mouraria*”)

⁷ *Eu nasci na Mouraria/ Na rua do Capelão/ Onde a Severa vivia/ Onde o fado é tradição// Se o destino está marcado/ E só por ele vivemos/ O bairro onde nascemos/ Também lbe anda ligado/ Não me sinto mal fadado / Nem maldigo a condição/ Que desde o berço é razão/ Desta minha nostalgia/ Eu nasci na Mouraria/ Na rua do Capelão// Por ser assim fatalista/ Fiz da minha alma escrava/ Da saudade que pairava/ Nesse bairro tão fadista/ E não consinto que exista/ Quem ponha mais devoção/ Mais alma, mais coração/ Ao cantar a Mouraria/ Onde a Severa vivia/ Onde o fado é tradição* (Conde de Sobral, “*Eu nasci na Mouraria*”).

Varios de los aspectos recién mencionados sobre el recorte emocional de la vida urbana hecho por el tango se advierten también en el fado. Por ejemplo, aunque predomina la evocación idealizada de los espacios citadinos, sobre todo de los barrios típicos, Alfama y Mouraria, eventualmente se deconstruye su imagen estereotipada como refugios o *locus amoenus*. En “*Antigamente*”, de Federico de Brito, por ejemplo, se dice que Mouraria, al ordenarse y limpiarse perdió su nobleza y su gracia quedó refugiada en la capilla de la *Senhora da Saúde*. O el fado “*Alfama*” de José Carlos Ary Dos Santos hace una descripción agrídulce y desencantada de ese barrio.

A pesar de estas disrupciones que fracturan la imagen utópica de Lisboa y de sus barrios típicos, también en el fado las relaciones sujeto-espacio parecen tener más fluidez que las relaciones intersubjetivas. Si en cuanto a las personas es bastante habitual que el sujeto poético exprese su soledad, con el espacio se logra a menudo la simbiosis, al punto que el sujeto se diluye por momentos en el espacio. La celebración de la ciudad y de sus barrios es constante en el género y Lisboa es mucho más evocada por el fado que Buenos Aires por el tango. Cabe destacar que, como ha estudiado Marcelo Casarini, Lisboa es generalmente personificada como una mujer, lo cual para el mencionado autor se vincula como un guiño a la tradición (cfr. Casarini, 2012):

Niña Lisboa
Usted con franqueza
Está muy bonita
Tiene ojos traviesos
Un aire de princesa
Vestida de colores
Qué voz tan suave
Que alegre y encanta
Si acaso pregonas
Ahora reparo
Usted también canta
Menina Lisboa⁸

(Joaquim Federico De Brito, “*Menina Lisboa*”)

En un intento de aferrarse a un tiempo casi mítico, el de los comienzos del fado, la Lisboa y los barrios representados en sus letras suelen ser anacrónicos y están asociados con la tradición, la historia y la alusión a profesiones que ya no existen, como las *varinas* –vendedoras de pescado–. Tal vez sea una forma de conjurar la anomia y la

⁸ *Menina Lisboa/ Você com franqueza/ Está muito bonita/ Tem olhos gaiatos/ Um ar de princesa/ Vestida de chita/ Que voz tão suave/ Que alegre e encanta/ Se acaso apregoa/ Agora reparo/ Você também canta/ Menina Lisboa.* (Joaquim Federico De Brito, “*Menina Lisboa*”).

soledad, verdaderas amenazas que se instalan en el siglo XX en las ciudades abiertas. En este sentido, como explica Chandía Araya,

“el repaso histórico, la persistencia de la memoria, el reclamo por lo propio, los usos de las prácticas tradicionales (ligadas al cuerpo, a la oralidad, al dolor, a la fiesta) de un hombre integrado abiertamente al medio, son representaciones estéticas de actos subversivos que impugnan esos modos de vida de la ciudad del flujo” (2016: 71).

46

Conclusión

El resurgimiento del tango y del fado desde los años noventa ha generado una gama de propuestas artísticas que se sitúan en un espectro que va desde el homenaje hasta la innovación, aristas que incluso muchas veces aparecen amalgamadas. En este marco, han aparecido cantores y artistas cuya propuesta consiste en una re-unión y una escucha conjunta de dos géneros que, aunque separados por un océano, trazan puentes dialógicos desde sus poéticas. En este nuevo ritual sonoro, la conversación entre las palabras del tango y del fado asume el rol protagónico. Estas expresiones artísticas nos invitan a reinterpretar estos géneros, a poner en funcionamiento la memoria como una forma activa diseñar el presente y a pensar la música de manera transnacional, pero desde la autenticidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÈ, Marc. 1992. Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Barcelona: Gedisa.
- BAUZÁ, Hugo Francisco. 2004. Voces y visiones: Poesía y representación en el mundo antiguo. 2º. Buenos Aires: Biblos.
- BEORLEGUI, Karina. 2013 (a). “Al encuentro de dos orillas”. Por Guadalupe Treibel. Página 12. 7 de junio. Versión electrónica disponible en: [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos /las12/13-8083-2013-06-07.html](https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8083-2013-06-07.html)
- _____. 2013 (b). “Karina Beorlegui: «El blues, el tango y el fado son lamentos poéticos y viscerales»”. 12 de abril. Versión electrónica disponible en: https://www.clarin.com/musica/karina_beorlegui_0_ByD-aEFsw7l.html

_____. 2016. "Entrevista a Karina Beorlegui". Por Gustavo Grosso. El Destape. 28 de octubre. Versión electrónica disponible en: <https://www.eldestapeweb.com/entrevista-karina-beorlegui-n22210>

CAMPRA, Rosalba. 1996. Como con bronca y junando. La retórica del tango. Buenos Aires: Edicial.

CARREIRAS, Helena, Andrés MALAMUD y Beatriz PADILLA. 2007. "Do fado ao tango: A emigração portuguesa para a Região Platina". Sociologia, problemas e práticas, 54, pp.49-73.

CARRETERO, Andrés. 1999. El compadrito y el tango. Buenos Aires: Continente.

CASARINI, Marcelo. 2012. "«Cidade-mulher da minha vida»: a personificação de Lisboa nas letras de fado». Forma breve. Revista de Literatura, 9. Aveiro: Universidade de Aveiro, pp. 157-183.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. 1997. Voces de Portugal. Madrid: Akal.

CHANDÍA ARAYA, Marco. 2016. "Manifestaciones tempranas en el imaginario de Valparaíso. En el contexto de una cultura porteña del Pacífico Sur". HYBRIS. Revista de Filosofía, 7, pp. 61-93.

CONDE, Oscar. 2014. Las poéticas del tango canción: Rupturas y Continuidades. Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones de la UNLa.

CORNEJO CANCINO, Tomás. 2018. "Fábricas de la cultura popular latinoamericana del 1900: desde Santiago de Chile a Ciudad de México". (Artículo inédito), UdeSA.

DALBOSCO, Dulce María. 2017. "La construcción del fado y del tango como símbolos nacionales en las primeras películas sonoras de Portugal (A Severa) y de Argentina (Tango!)". Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos, 9, Santiago: Universidad de Chile, pp. 331-353.

DE CARVALHO, Pinto. 1903. História do fado. Lisboa: Empreza da história de Portugal.

GOBELLO, José. 2003. Paratangos. Buenos Aires: Héctor Oliveri Editor.

_____. 2004. Todo tango: Letras de tango que cuentan historias. Buenos Aires: Ediciones Libertador.

GOUVEIA, Daniel. 2013. Ao fado tudo se canta? Linda-a-Velha: DG Edições.

HUGO, Víctor. 1866. Los trabajadores del mar. Madrid: Gaspar y Roig Editores.

— y Francisco Mendes. 2014. Poetas populares do fado tradicional. Lisboa: INCM.

LAGMANOVICH, David. 2000. "Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura". Michael Rössner. "¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!" El fenómeno tanguero y la literatura. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 103-122.

LANDAETA MARDONES, Patricio; Braulio ROJAS CASTRO y Alexis CANDIA-CÁCERES. 2016. "Geofilosofía de la ciudad puerto". Hybris, 7, Viña del Mar: Cenaltes, pp. 7-10.

MARTINI REAL, Juan Carlos. 1980. "Sobre una poética de la vida cotidiana". La historia del tango. Los poetas (I). Buenos Aires: Corregidor, pp. 3111-3120.

MAYORAL, José Antonio. 1994. Figuras retóricas. Madrid: Síntesis.

PAVÃO DOS SANTOS, Vítor. 2014. O fado da tua voz: Amália e os poetas. Lisboa: Bertrand Editora.

PELUFFO, Ana. 2015. "Borges y la cultura de las emociones". Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, 39, Iowa: University of Iowa, pp. 3-22.

PESSOA, Fernando. 1979. "O fado e a alma portuguesa". Sobre Portugal. Introdução ao Problema Nacional. Lisboa: Ática, p. 98.

PIMENTEL, Alberto. 1904. A triste canção do sul: subsidios para a história do fado. Lisboa: Livraria central de Gomes de Carvalho.

PUJOL, Sergio. 2006. Discépolo: Una biografía argentina. Buenos Aires: Emecé.

ROMANO, Eduardo. 1993. Las letras del tango: Antología Cronológica 1900-1980. Rosario: Fundación Ross.

SABATO, Ernesto. 1963. Tango: discusión y clave. Buenos Aires: Losada.

SUCENA, Eduardo. 2008. Lisboa, o Fado e os Fadistas. Lisboa: Nova Vega.

TAYLOR, Diana 2015. El archivo y el repertorio: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Libro digital.

ULLA, Noemí. 1982. Tango, rebelión y nostalgia. 2º ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VARELA, Gustavo. 2016. Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina. Buenos Aires: Ariel.

VERA SEPÚLVEDA, Miguel Ángel. 1999. "Género portuário: Marco teórico de uma investigação antropológico-musical". Daniel GOUVEIA. _Ao fado tudo se canta? Lisboa: DG Edições, pp. 230-233.

VIEIRA NERY, Rui. 2010. "Fado". Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO. Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX. Lisboa: INET/Círculo de Leitores.

Discografía

BEORLEGUI, Karina. 2003. *Caprichosa*. Buenos Aires: Karina Beorlegui.

___ y los Primos Gabino. 2009. *Mañana zarpa un barco*. Buenos Aires: Aqua Records.

___ 2011. *Puertos Cardinales*. Buenos Aires: Aqua Record.

BRANCO, Cristina. 2011. *Fado/tango*. EmArcy, Universal Music Classics & Jazz France.

MÍSIA. 2016. *Do primeiro fado ao último tango*. Warner Music Portugal.



DULCE MARÍA DALBOSCO

Doctora, Licenciada y Profesora Superior en Letras por la Universidad Católica Argentina. Ha cursado una maestría en Literaturas Extranjeras y Literaturas Comparadas en la Universidad de Buenos Aires. Es becaria posdoctoral del CONICET y miembro del Centro de estudios de Literatura Comparada “María

Teresa Maiorana”. Tanto en su tesis de doctorado como en la de licenciatura abordó la poética del tango canción. Su actual proyecto posdoctoral se basa en el estudio de las afinidades poéticas, simbólicas y evolutivas entre el tango y el fado. En 2007 obtuvo el Premio Academia Argentina de Letras. Ha participado en distintos congresos y cuenta con publicaciones científicas. Es profesora adjunta en la carrera de Letras de la UCA.