

**EL EMPODERAMIENTO DE LO NO HUMANO: ALGUNAS
CONSIDERACIONES SOBRE EL APÓSTROFE DE PROSOPOPEYA EN
LA POÉTICA DEL TANGO CANCIÓN (1917-1935)**

**THE EMPOWERMENT OF THE NONHUMAN: SOME
CONSIDERATIONS ON THE APOSTROPHE OF PROSOPOPEIA IN
THE POETICS OF THE TANGO SONG (1917-1935)**

Dulce María Dalbosco
Universidad Católica Argentina
CONICET
(Argentina)
dulcedalbosco@hotmail.com

Resumen

Al igual que todo género discursivo, la letrística del tango canción se valió del arsenal retórico para la creación de sus versos. Entre tales recursos, la prosopopeya, fundamentalmente como forma de apóstrofe, fructificó en ella y, según intentaremos demostrar, le permitió enriquecer las inflexiones de las voces líricas. Desde temprano, fue habitual que el tango asumiera la ficción poética de tomar como interlocutores objetos o a entidades carentes de la capacidad de escuchar o de comunicarse (Luján Atienza, 2005), lo cual fomentó el perfil dramático que constituiría un aspecto relevante de la identidad del género. Esta característica se avino favorablemente con textos concebidos o reformulados para ser performatizados como canciones. El propósito de este artículo es analizar de qué manera se empleó la prosopopeya como apóstrofe en el tango canción durante los años veinte y treinta, época de mayor incidencia de dicho recurso en el género. Para llevar a cabo este estudio, hemos tenido en cuenta algunos aportes de las Teorías del objeto (Moles, 1975; Latour, 2007, 2008; Bennett, 2004; Lash, 2005; Ahmed y Schmitz, 2014), puesto que la prosopopeya, por su propia definición, deconstruye los límites entre el sujeto y el objeto, al hacerlos entrar en continuidad (Bennett, 2004). En el marco de una poética de la vida cotidiana (Martini Real, 1980), este recurso permitió cuestionar las distancias entre lo humano y lo no humano, y las relaciones de los hombres entre sí y con las cosas.

Palabras clave: tango – prosopopeya – destinatario lírico – voz.

Abstract

As every discursive genre, the lyrics of the tango song made use of the rhetorical arsenal for the creation of its verses. Among such resources, prosopopoeia, fundamentally as a form of apostrophe, was productive and, as we will try to show, allowed it to enrich the inflections of the lyric voices. From an early age, the tango assumed the fiction of taking as interlocutors objects or entities lacking the capacity to listen or to communicate (Luján Atienza, 2005), which fostered the dramatic profile that would constitute a relevant aspect of the identity of the gender. This characteristic was

favorable for texts conceived or reformulated to be performatized as songs. The purpose of this article is to analyze how prosopopeia was used as an apostrophe in tango song during the twenties and thirties, the period with the highest incidence of this resource in the genre. To carry out this study, we have taken into account some contributions of the Theories of the Object (Moles, 1975; Latour, 2007, 2008; Bennett, 2004; Lash, 2005; Ahmed & Schmitz, 2014), since the prosopopeia, by its own definition, deconstructs the limits between the subject and the object, by making them enter in continuity (Bennett, 2004). In the context of a Poetic of daily life (Martini Real, 1980), this resource allowed to question the distances between the human and the nonhuman, and the relationships of men with each other and with things.

Keywords: tango – prosopopeia –poetic interlocutor – voice.

Como canción popular urbana, el tango se define por su “complejidad multisemiológica” (Balint-Zanchetta, 2014: 105), dado que en él confluyen una pluralidad de textos, fundamentalmente la letra, la música y la interpretación (cfr. González, 2001: 48). Por esta razón, la letra de tango, en lugar de ser un subproducto de la poesía escrita, se realiza como objeto artístico en el encuentro con un cuerpo, a través de una puesta en voz mediada por la música. De ahí que el modo de circulación y la construcción del imaginario de la canción difieran de los de la poesía escrita (cfr. Romano, 1994: 60). Aun si centramos nuestra atención en el discurso, es menester tener en la mira la inherente teleología de la letra de la canción, que incluso como tal adquiere su forma en la *performance*. En este marco, el tango acontece como un género poético-musical. Sin perder de vista esta complejidad expresiva propia del género, en el presente trabajo nos ocuparemos, principalmente, de cuestiones concernientes a la construcción del discurso verbal.

La letrística del tango empleó muchos recursos del lenguaje poético, entre los cuales la prosopopeya fue, sin dudas, especialmente fructífera. Los nuevos estudios sobre retórica y sobre enunciación lírica se han replanteado la definición de *prosopopeya*, pero, a grandes rasgos, coinciden en que se trata de la atribución de cualidades humanas a entidades que originalmente no las poseen, cuyo resultado es la creación de personas fingidas o de cosas personificadas. Entre tales atribuciones José Antonio Mayoral destaca, fundamentalmente, la capacidad de hablar y de escuchar (1994: 279). En el tango fue particularmente próspera esta última variante. Así, fue habitual que, en algunos versos o en toda la composición, las letras de tango asumieran la ficción poética

de tomar como destinatario intratextual elementos o seres que no poseen la capacidad de escuchar o de comunicarse. En la cultura occidental, la prosopopeya, explica Mayoral, fue fomentada por la literatura grecolatina, que confirió mucha libertad en la ficción de los destinatarios líricos. Entre ellos, el autor destaca “el rico inventario derivado de la conceptualización antropomórfica de divinidades del Olimpo o de elementos de la Naturaleza”, que luego proliferaron en la poesía renacentista y barroca. A estos se suman las simbolizaciones y alegorizaciones de diversas realidades abstractas, como vicios, virtudes, sentimientos, pasiones, sentidos, etcétera (Mayoral, 1994: 280-281).

De esta manera, las entidades interpeladas por una voz poética no son solamente cosas, sino cualquier realidad que no sea propiamente una persona y que, por ende, esté imposibilitada para recibir la alocución. Por ese motivo, Ángel Luis Luján Atienza (1999, 2005) se refiere a este interlocutor como una “segunda persona imposible o impropia” (1999: 238) o como “entidades que no se pueden comunicar” (2005: 223-224). Si bien podría hablarse de una humanización del objeto invocado, la prosopopeya pone en evidencia la fluidez de la energía de la materia y de las cosas no humanas, pues actualiza su capacidad de agencia, esto es, de ser actantes,¹ características señaladas por Bruno Latour (2008: 95-127) y por Jane Bennett (2004: 349-355) al indagar en el poder de las cosas. En este marco, dicho recurso cuestiona, y en cierto modo, acorta la distancia que separa al sujeto del objeto. En efecto, así como se le atribuye a las cosas la capacidad propiamente humana de escuchar y de interpretar el discurso oído, también el sujeto ingresa en el mundo de los objetos, va más allá de la lógica de las esferas propiamente humana y meramente material y, de este modo, rompe la barrera que aparta una de otra.

Por otra parte, apelar a algo que no tiene la capacidad de palabra implica, en el fondo, el deseo del silencio como respuesta. Hay una confianza en la elocuencia del mutismo del objeto invocado. De ahí que muchas veces estos poemas tengan un carácter confesional, pues a menudo dan rienda suelta a la manifestación de un sentimiento, una vivencia o un pensamiento del sujeto hablante, que se espera que no sea revelado a un tercero. De esta manera, el empleo del apóstrofe de prosopopeya habilita una gama bastante extensa de modulaciones de la voz poética.

¹ Bennet (2004: 355) distingue el término *actante* de *actor*, ya que el primero, a diferencia del segundo, puede aplicarse tanto a lo humano como lo no humano. Al hablar de lo no humano como actante se hace referencia a su capacidad de hacer cosas, de producir efectos y de alterar situaciones.

El propósito del presente artículo es analizar el uso de la prosopopeya en la poética del tango, particularmente como forma de apóstrofe, ya que esta fue la modalidad más frecuente en el género. Aunque se mantuvo vigente durante todo el tango canción, el corpus seleccionado corresponde a las décadas de los veinte y los treinta, puesto que es la época del tango de mayor incidencia y desarrollo del mencionado recurso. Además, la crisis económica de 1930 influyó en la discontinuidad de sentido (Varela, 2016: 114) que se produce en el tango de la época de oro –1940-1956–, lo cual implicaría otro tipo de consideraciones. Para llevar a cabo este análisis, comenzaremos por señalar, a modo ilustrativo, algunos de los primeros tangos que tomaron como interlocutores a entidades no humanas. A continuación, veremos cómo proliferó este recurso en el género, ocupándonos del tono adoptado por la voz poética en relación con el objeto. Luego haremos algunos comentarios sobre uno de los destinatarios más frecuentes: el propio tango.² Nuestra meta es sopesar de qué manera la poética del tango se enriqueció con el uso de la prosopopeya, tomando en cuenta algunas hipótesis provenientes de la Teoría de los Objetos, la cual replantea las relaciones y la proximidad entre los sujetos y los objetos o lo no humano.³

1. LAS PRIMERAS PROSOPOPEYAS EN EL TANGO CANCIÓN. ENTRE LA CONFIDENCIA Y LA PROYECCIÓN SUBJETIVA

Hacia fines del siglo XIX el tango nace como una coreografía (Vega, 2007); su primera etapa es a menudo calificada de orillera, empírica (Matamoro, 1982) o prostibularia (Varela, 2016), porque su ámbito de gestación fueron las áreas marginales y las orillas de la ciudad, fundamentalmente las academias y los peringundines, los cafés de camareras, los burdeles y la calle misma. Desde sus inicios el tango fue el producto de un ambiente de heterogeneidad social, dado que sus principales actores fueron

² Hemos omitido una referencia exhaustiva a los espacios como interlocutores, puesto que su análisis requeriría un tratamiento aparte. Sin lugar a dudas, se trató de una de las prosopopeyas más productivas del género.

³ La Teoría de los Objetos reivindica el papel de las cosas en las relaciones sociales y cuestiona las definiciones tradicionales de objeto y de sujeto basadas en diferencias intrínsecas, así como también la asimetría comúnmente mentada en la relación entre uno y otro. Del mismo modo, propone repensar y reconstruir la relación entre lo humano y lo no humano y le adjudica a esto último atributos que eran considerados exclusivos de los sujetos, como la capacidad de agencia. Entre los pensadores que se han replanteado el papel de lo material o lo no humano, podemos mencionar a Bruno Latour (2007, 2008), a Abraham Moles (1975), a Jane Bennett (2004) y a Scott Lash (2005), entre otros.

habitantes del suburbio, compadritos, inmigrantes, niños bien, músicos orejeros, camareras y prostitutas. Gustavo Varela remarca “una discontinuidad de sentido” (2016: 87) entre ese tango y la fase posterior, correspondiente al tango canción. Si aquel se caracterizaba en sus comienzos por una matriz heterogénea, el tango canción, en cambio, será para el autor un sistema conceptual coherente y homogéneo. Esta diferencia está mediada por la introducción de regulaciones sociales –leyes, normas y decretos– “con el fin de favorecer, estimular, cuidar o mejorar la suerte de la población bajo una racionalidad sostenida en la libertad individual y con efectos en el interés colectivo” (Varela, 2016: 54).

El período del tango canción, es decir, del tango cantado y de la eclosión poética, tiene como fecha bisagra a 1917, como letra fundacional –por su significado y no porque sea realmente la primera– a “Mi noche triste” y como figura emblemática a Carlos Gardel, quien al cantar esos versos sentó las bases interpretativas del tango. Para ese entonces, el tango se había desplazado desde las orillas al centro de la ciudad, donde el cabaret, institución vigente desde la segunda década del siglo XX, había favorecido la profesionalización de los músicos y el desarrollo de la orquesta típica.

En esa época, la ciudad ya había transformado su fisonomía vertiginosamente, despojándose de los vestigios aldeanos a favor de un porte de gran urbe. Entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX el puerto y el barrio rico se habían desplazado de Sur a Norte, las orillas habían comenzado a diluirse y a integrarse al tejido urbano, se habían ampliado avenidas, plazas y espacios públicos, la arquitectura había comenzado a europeizarse y la llegada del caudal inmigratorio había disparado el volumen poblacional. A estas transformaciones se sumaron el desarrollo de la discografía, de la radio y del cine, que extendieron “la democratización del consumo” a la esfera cultural (Karush, 2013: 25). Todos estos cambios fueron asumidos, de alguna manera, por el tango y su poética. Como afirma Rosalba Campra (1996: 35), este registró la realidad “según mecanismos que no son los del reflejo sino los de la trasposición”.

Como mencionamos, desde temprano el tango había sido producto del contacto entre actores sociales de diversas procedencias, pero durante la etapa del tango canción esta música es aceptada y consumida por la clase media en sus típicos espacios gregarios: el club de barrio, los cafés, las confiterías con pista de baile. Aunque el ingreso libre a los hogares tenía cierta resistencia por parte de la generación que todavía recordaba las épocas del tango orillero, la oposición iría cediendo. Según Varela, gran parte de las letras del tango canción, escritas muchas veces por hombres de clase media y por hijos

de inmigrantes, comienzan a mostrar adhesión a un “orden moral compacto”, fruto de las políticas educativas llevadas a cabo tras la Ley 1420 (Varela, 2016: 62). Entre los letristas de los años veinte y treinta, además de Contursi, están Celedonio Flores, Francisco García Jiménez, Enrique Cadícamo, José González Castillo, Manuel Romero, Alberto Vaccarezza, por mencionar a algunos de los más prolíficos.

En este marco, la letrística del tango se erigió en una “poética de la vida cotidiana” (Martini Real, 1980: 3109) en la ciudad y la prosopopeya fue uno de los ardides que permitió configurar el paisaje afectivo de los sectores populares. Ya en la década de los veinte, los letristas descubrieron las posibilidades expresivas del mencionado recurso. Si tomamos en cuenta el corpus de este período inicial, advertimos que el elenco de objetos tomados como interlocutores es de lo más variado y aleatorio. Por citar algunos ejemplos, hay destinatarios tan diversos como el agua de colonia, un smoking, un par de zapatos viejos, una medalla, un sombrero, una planta, el carillón de la iglesia de La Merced de Santiago de Chile, el viento Pampero, un velero, las noches porteñas, una “ventanita amiga”, una rosa, la vida o hasta un sabañón. A este heterogéneo inventario se suman otros interlocutores incapaces de comunicarse verbalmente, como los animales, los sentimientos, los muertos, ya sean personajes imaginarios como la mujer de “La que murió en París” (Blomberg y Maciel, 1930)⁴ o de “Manón” (Podestá y De Bassi, 1933) o personas fallecidas, como Carlos Gardel en “Oración criolla” (Romero y Soifer, 1935). Tampoco faltó la invocación a personajes literarios preexistentes como Margarita Gauthier en el tango homónimo (Nelson y Mora, 1935). Más allá de la variedad de destinatarios, hay dos prosopopeyas que constituyen una fijación del género: el espacio, fundamentalmente el barrio, y el propio tango.

La apelación a entidades incapaces de comunicarse, como señala Luján Atienza (2005: 224), “abre un espacio de intimidad figurada entre quien habla y el objeto en cuestión, en el que entran quizá reminiscencias de actitudes mágicas arcanas”. Esta intimidad se aprecia en “Romántico bulincito” de 1920, probablemente la primera letra de tango en emplear una prosopopeya como forma de apóstrofe. Según señala José Gobello (1996: 102),⁵ esta es de “neto corte contursiano”, pues retoma el motivo del hombre *amurado* y sus clichés. La primera estrofa asume como enunciatario al *bulín*:

⁴ Con el fin de distinguir al letrista del músico, cuando mencionemos el título de un tango pondremos a continuación el apellido del letrista en primer lugar y el del músico en segunda instancia.

⁵ En efecto, el tango recrea el motivo del hombre *amurado* –“abandonado”–, inaugurado unos años antes por Pascual Contursi en “Mi noche triste”, letra que, como hemos anticipado, es considerada el primer

Romántico bulincito,
cotorro de mis amores,
ya se esfumaron tus flores
desde que me abandonó
la mujer que fue más adorada,
la catriela más mimada
que conmigo compartió
mis dichas y los desencantos,
la que aguantó los quebrantos
de la suerte como yo.
(Dizeo y Gentile, “Romántico bulincito”, 1920)

Aunque se trata de una de las primeras letras de tango, todavía bastante rudimentaria, ya se observa el funcionamiento de la prosopopeya como motor de la expresión. La apelación al bulín es, en definitiva, una excusa del sujeto para hablar de sí mismo, pues este espacio interno se erige como proyección del estado anímico del personaje que habla. El deterioro y el vacío del cuarto se corresponden con la soledad y la decadencia del personaje, dado que la descripción del espacio es, en realidad, la de la propia subjetividad. Por consiguiente, los límites entre el sujeto y el objeto se difuminan, en la medida en que uno y otro no solo se identifican, sino que entran en continuidad (Bennett, 2004), en el marco de una puesta en escena notablemente teatral, que modela la forma de cantar.

La apelación al bulín se reiterará en otras letras de los años veinte y treinta, al tiempo que este espacio se irá complejizando como símbolo en el tango, pues se transformará en emblema de la juventud perdida. Por ejemplo, en “Cuartito azul” (Battistella y Mores, 1938) y en “Rinconcito de alegría” (Fernández Blanco y Di Sarli, 1931) será disparador del recuerdo del pasado y de las épocas felices. A diferencia de “Romántico bulincito”, el cuarto no evoca simplemente el abandono de una mujer, sino que el alejamiento de ese espacio es una iniciación en la madurez, reconocida por el propio sujeto:

Cuartito azul, dulce morada de mi vida,
fiel testigo⁶ de mi tierna juventud,
llegó la hora de la triste despedida,
ya lo ves, todo en el mundo es inquietud.
Ya no soy más aquel muchacho oscuro;
todo un señor desde esta tarde soy.
Sin embargo, cuartito, te lo juro,

tango canción. Aunque en dicho texto no había un apóstrofe dirigido al bulín, la descripción de ese espacio reflejaba el vacío interior del personaje amurado.

⁶ Esta referencia al objeto en calidad de testigo confiable aparece en otros tangos citados en este trabajo como “No le digas que la quiero”, “Gacho gris” y “Fondín de Pedro Mendoza”.

nunca estuve tan triste como hoy.
(Battistella y Mores, “Cuartito azul” 1938)

La despedida del cuartito azul marca el pasaje a la vida adulta, de acuerdo con las expectativas sociales para esa etapa. En efecto, en cuanto pauta un ritmo en el itinerario del hombre por las sucesivas etapas impuestas por las convenciones sociales para el sujeto masculino, este objeto –el cuarto– se erige en un mediador entre el hombre y la sociedad y, más aún, en un “mensaje social” (cfr. Moles, 1975: 13).

En otro orden de cosas, en “Cuartito azul” la topografía de la escenografía enunciativa (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 222) se instala en ese mismo espacio, durante el momento de la despedida, elección que enfatiza el efecto (melo)dramático. En “Rinconcito de la alegría”, en cambio, se apela al bulín desde la lejanía del recuerdo:

Mi corazón te añora con tristeza,
¡oh, rinconcito de mis amores!,
donde nacieron, igual que flores,
las esperanzas de mi juventud...
Allí pasé los años más felices
con mi tesoro de soñador...
(Fernández Blanco y Di Sarli, “Rinconcito de alegría”, 1931)

En estas interpelaciones, ese espacio es símbolo de juventud y de libertad; a pesar de su estrechez física representa el ámbito de liberación de la opresión social del afuera. Se descubre que el hablante es un hombre de mediana edad, que confiesa sentir la vida adulta y sus inherentes exigencias como una carga. En el tango es reiterada la construcción de un sujeto que tiende a relacionarse obsesivamente con el tiempo pasado y que, por ende, está en desajuste con su presente (cfr. Varela, 2014: 184-187).⁷ Sin embargo, a la nostalgia por el pasado, se aúna una actitud celebratoria del espacio.⁸

Ese mismo sujeto retrospectivo está presente en algunos tangos en que son invocadas distintas cosas materiales habituales en la vida diaria. En los años veinte y treinta aparecen, por ejemplo, varias letras cuyo enunciatario-objeto es un elemento que representa el pasado del sujeto: “Gacho gris” (Barthe y Sarni, 1930), “Viejo smoking” (Flores y Barbieri, 1930), “Viejo coche” (Flores y Pereyra, 1926), “Botines viejos” (Vaccarezza y Filiberto, 1932), “Agua Florida” (Silva Valdés y Collazo, 1928). En los

⁷ Las relaciones del sujeto poético con el pasado y con el presente en el tango de los años veinte son profundizadas por Gustavo Varela (2014: 184-187), quien las lee en el marco de una construcción axiológica configurada por esta letrística.

⁸ La celebración de la entidad apelada o evocada es otra inflexión expresiva del tango, a menudo canalizada a través de la prosopopeya, de la que luego nos ocuparemos (cfr. apartado 3).

ejemplos mencionados el discurso se centra en el destinatario-espejo que expone, a su vez, la identidad del sujeto. El objeto, entonces, no es un mero confidente sino un desdoblamiento del *yo*:

Eras nuevo y lustroso
y tu buen caballo brioso
por el centro te lució.
¡Viejo coche, quién diría,
que a la larga rodarías
como también rodé yo!
(Flores y Pereyra, “Viejo coche”, 1926)

Al hablar del objeto, entonces, se habla también del sujeto. Arcadio López Casanova (1994: 64-65) se refiere a este tipo de apóstrofe como “imagen en el espejo” o “*tú* de la reflexión”; Luján Atienza (2005: 255-256) lo llama “*tú* autorreflexivo”. La acción corrosiva del tiempo afecta tanto a los sujetos como a los objetos, igualmente incapaces de frenar ese deterioro. Este es otro aspecto que emparenta y acerca a unos con otros. La voz del hablante responde a un sujeto de mediana edad, que dejó atrás su primera juventud, que focaliza la atención en el pasado y manifiesta una carencia de intencionalidad, que es la responsable de la prospección, es decir, de proyectar una temporalidad hacia el futuro. Ante la retrospección constante y el porvenir cerrado, surge la angustia como pasión dominante (cfr. Parret, 1995: 79); de ahí el tono afligido de estos tangos. En “Gacho gris” entra en juego un elemento más: es un *metatango*, puesto que el paso del tiempo del sombrero no solo refleja el del personaje hablante, sino también el del propio tango:

¡Gacho gris!... compadrito y diquero,
fiel testigo de un tiempo de farra,
siempre fuiste mi buen compañero
a quien nunca he podido olvidar.
(...)

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

La contemplación del objeto es, en realidad, la contemplación nostálgica de la propia vida y del tango, que construye en sus versos su propia historia. Esta letra de 1930 alude

a la evolución del género que, para ese entonces, ya tampoco es joven y se ha masificado. El gacho gris, según esta letra, era antes un símbolo de identificación del compadrito, mientras que en la época contemporánea al texto es usado por hombres de todas las clases sociales. Cabe mencionar que aparece la idea de la identidad social como algo cambiante en esta Buenos Aires de grandes flujos inmigratorios.

El eje de identidad sujeto-objeto-tango se advierte, también, en “Bandoneón arrabalero” (1928), última letra escrita por Pascual Contursi, fundador del tango canción. El destinatario es el bandoneón, sinónimo metonímico de *tango* por ser el instrumento que identifica el género:

Bandoneón arrabalero
viejo fueye desinflado,
te encontré como un pebete
que la madre abandonó,
en la puerta de un convento,
sin revoque en las paredes,
a la luz de un farolito
que de noche te alumbró.

Bandoneón
porque ves que estoy triste y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.

Te llevé para mi pieza
te acuné en mi pecho frío,
Yo también abandonado
me encontraba en el bulín.
Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tu nota dolorida
aumentó mi berretín.
(Contursi y Deambroggio, “Bandoneón arrabalero”, 1928)

En toda la composición se mantiene el mismo destinatario-objeto: el *tú*-bandoneón proyecta la historia y los sentimientos del personaje hablante. Hay un paralelo entre la trayectoria del bandoneón y la de ese hombre, de manera que la apelación al *tú* actúa como un desdoblamiento del *yo*. Pero esta proyección subjetiva acontece porque, en definitiva, no se reduce el objeto a mero instrumento, sino que se lo reconoce como un ser deseante, responsable de las consecuencias contradictorias de su acción: la intención de consuelo por parte del objeto da lugar a la ofuscación del sujeto. El bandoneón, entonces, no solo manifiesta vitalidad, sino un plus, considerado por Bennett (2004:

360) un indicador del poder de las cosas: una especie de voluntad, cuyo desconocimiento puede implicar un peligro para los humanos.

Además, la metáfora de una relación filial que atraviesa esta letra demuestra que el sujeto y objeto entablan un vínculo afectivo bidireccional. Se suele observar, entonces, que los interlocutores objetos vehiculizan las emociones y las ponen en circulación; más aún, a menudo se vuelven “cosas *emocionales*” (Ahmed y Schmitz, 2014: 97).⁹

Al mismo tiempo, el bandoneón se instala en esta poética como metonimia del tango, que cobra cuerpo a través de su instrumento musical más representativo y que contribuye a forjar la imagen ambivalente sobre sí mismo que construirá el género mediante sus versos. En lugar de una música seductora que conduce a la perdición, idea recurrente en varias letras contemporáneas,¹⁰ en “Bandoneón arrabalero” el tango es un refugio. Pero en vez de encontrar consolación, el sujeto se regodea en su pena, actitud que será bastante frecuente en la poética del tango. Se confirma, así, la doble valencia del tango –amigo o perdición–, que estará vigente hasta la década de oro.

2. EL DESTINATARIO COMO TESTIGO MUDO: EL TANGO CONFESIONAL

En otras ocasiones, la apelación a un destinatario no persona o incapaz de comunicarse es una excusa para la confesión del hablante, sin que medie necesariamente una proyección del sujeto en el objeto. Este último es confidente desde su alteridad, es un testigo ante el cual el personaje revela algo de sí mismo o cuenta su historia. Se produce, entonces, una tensión entre el habla y el silencio, entre la necesidad de confesar y la de mantener el secreto, por cuanto el sujeto abre su intimidad ante un destinatario supuestamente mudo, en principio incapaz de retransmitir lo narrado a un tercero a través de la palabra.

Algo así sucede en “Caminito” (Coria Peñaloza y Filiberto, 1926), “Fondín de Pedro Mendoza” (Amadori / Pelay y De los Hoyos, 1929) o “Vieja recova” (Sciammarella y

⁹ En palabras de Sara Ahmed (2014: 97): “My key-emphasis is on objects. How are things given values: they become emotional things”.

¹⁰ La concepción del tango como causa de perdición aparece en otras letras donde se habla del tango, aunque este no sea objeto de prosopopeya. A veces, se insiste en su culpabilidad, como en la temprana letra de “Maldito tango”: “La culpa fue de aquel maldito tango/ que mi galán enseñome a bailar” (Roldán y Pérez Freire, 1916). Asimismo, en los tangos sobre milongueras es habitual la idea de que el tango es una seducción que conduce a la caída.

Cadícamo, 1930). El objeto invocado en estos tangos es un espacio, que constituye a su vez la topografía enunciativa. En efecto, el sujeto se acerca al lugar en cuestión para contar algo íntimo: un mal de amores –“Caminito”–, un asesinato –“Fondín de Pedro Mendoza”–, la desilusión ante un reencuentro –“Vieja recova”–. Por ejemplo, “Fondín de Pedro Mendoza” comienza con un elogio del bodegón mencionado en el título, de manera que parece tratarse de un discurso celebratorio. Sin embargo, la estrofa siguiente cambia de tono, puesto que el personaje poemático relata un crimen pasional cometido por él. El fondín se transforma, entonces, en un confidente, pues es el único conocedor de la verdadera identidad del sujeto. Por consiguiente, se establece una relación íntima con un espacio público, que es apropiado y redefinido por el sujeto, de manera que los límites entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo se difuminan:

Fondín de Pedro Mendoza
que sos el alma del puerto,
en cada mesa las copas
cuentan la historia de mi pasión.
La ronca voz de un borracho
le canta al alba su diana,
como en aquella mañana,
brumosa y fría, que te dejé.

Diez años son que una noche
borracho de odio y de vino,
quiso perderme el destino
y frente a frente me la encontré.
No pude más y vencido,
contra esa puerta yo la maté.

Y desde entonces ando rodando
sin fe, sin patria, sin esperanzas,
cambié de nombre, cambié de cara,
porque no pude no cambié el alma.
Y como entonces, serenamente,
miro tus líneas que me fascinan,
fondín del puerto, mi único amigo,
sos el testigo de mi dolor.

(Amadori / Pelay y De los Hoyos, “Fondín de Pedro Mendoza”, 1929)

En este caso, la palabra opera como un instrumento de purgación. El personaje necesita confesar su femicidio y acude al espacio de los hechos como único testigo, con el cual se entabla un diálogo confidencial. El interlocutor mudo tiene, sin embargo, capacidad de relato –“las copas cuentan la historia de mi pasión”–. En “Caminito”, por ejemplo, se hace explícita la exhortación a conservar el secreto:

Caminito que todas las tardes
feliz recorría cantando mi amor,

no le digas, si vuelve a pasar,
que mi llanto tu suelo regó
(Coria Peñaloza y Filiberto, 1926)

De esta forma, el supuesto hermetismo propio de la entidad no humana, incapaz de palabra, es deconstruido. Se juega con la ambigüedad al pretender de las cosas comportamientos humanos. Nuevamente, sujeto y objeto se acercan. Esa proximidad entre uno y otro mundo, o más bien, su fusión, es figurada en “Madreselva”, esta vez por una voz femenina. La planta se transforma en un tótem:

Madreselvas en flor
que trepándose van
es tu abrazo tenaz
y dulzón como aquel [cariño],
si todos los años
tus flores renacen,
hacé que no muera
mi primer amor...
(Amadori y Canaro, “Madreselva”, 1931)

Subyace la idea de que los distintos tipos de vida –vegetal y humana– están entrelazados: la mujer pretende que al florecer una florezca también la otra. Se da cuenta de una continuidad entre los grados de vida, se espera que la existencia humana adquiera el ritmo cíclico de la madreselva. Al ver que esto no sucede, aparece la frustración:

Si todos los años
tus flores renacen,
¿por qué ya no vuelve
mi primer amor?
(Amadori y Canaro, “Madreselva”, 1931)

El destinatario de la confesión puede ser también una entidad no material, como se observa en “Rencor” o en “Sueño querido”, donde los destinatarios son, un sentimiento –el rencor– y el deseo respectivamente. En “Rencor” el sujeto realiza una anagnórisis, en un moderno gesto de concientización de sus propias emociones:

No repitas nunca
lo que vi’ a decirte:
rencor, tengo miedo
de que seas amor
(Amadori y Charlo, 1932)

La confesión se mantiene amparada por el mutismo del receptor, del cual, sin embargo, no se da por sentada esta cualidad.

Compartir un secreto es una forma de empoderar al destinatario, puesto que aquel “es siempre un dispositivo de poder”, tanto defensivo como ofensivo (Labourdette, 2005). Por ende, al elegir este tipo de confidentes no solo se reconoce el poder de las cosas y de lo no humano en general, sino que se le otorga aún más. Estos tangos hacen patente una mayor confianza en lo no humano que en lo humano. La relación sujeto-objeto es redefinida, pues se vuelve más efectiva que la intersubjetiva. Así las cosas, la prosopopeya se alza como un recurso que enfatiza la cercanía entre la esfera de lo humano y la esfera de las cosas o de lo inanimado.

Al confrontar los ejemplos citados hasta el momento, observamos que la ficción de un hombre hablándole a un bandoneón, un sombrero, unos botines, su cuartito, el tango o su barrio provoca el realce dramático de la escenografía enunciativa (Charaudeau y Maingueneau, 2005: 222) construida por el discurso. En este sentido, Luján Atienza (2005: 224) indica que la interpelación a una cosa, un fenómeno o una abstracción ante un grupo de gente –los auditores, en este caso– “introduce un efecto, en primer lugar, algo teatral”. De ahí que el apóstrofe de prosopopeya resultara tan productivo para la letra de tango, discurso concebido para ser *performatizado* como canción.

La teatralidad del tango también se debe, en parte, a su fructífero intercambio con el teatro y luego también con el cine. La retroalimentación fue mutua.¹¹ Eduardo Romano (1993: 9) destaca que el tango salió muy beneficiado de su contacto con los escenarios, puesto que muchos dramaturgos devinieron circunstancialmente letristas. Consecuentemente, llevaron a sus composiciones “un grado de concentración dramática que acabó de otorgar al género su personalidad definitiva”. Dadas estas circunstancias, podríamos preguntarnos si el empleo de la prosopopeya no estuvo motivado, de alguna manera, por ese vínculo con la escena. Por ende, sería interesante considerar los contextos de escritura de algunos de los tangos mencionados en este trabajo, para ver si la inclusión de este recurso pudo haber estado relacionada con una finalidad performativa específica.¹² Aunque al hacerlo comprobaríamos que varios de ellos

¹¹ De hecho, algunos sainetes fueron escritos como despliegues de historias previamente narradas en algunos tangos. Tal es el caso de *Percanta que me amuraste* (1920), sainete de Pascual Contursi y Manuel Romero que despliega la historia de “Mi noche triste”. Contursi fue primero letrista y posteriormente se abocó también al oficio de la escritura teatral.

¹² Así, por ejemplo, el tango “Botines viejos” (1932) de Alberto Vaccarezza fue estrenado en el sainete *Villa Crespo*, del mismo autor. Pero otros tangos como “Gacho gris”, “Viejo smocking”, “Corrientes y Esmeralda”, por ejemplo, no fueron escritos en el marco de una obra teatral. Durante los años veinte hubo una estrecha relación entre el tango y el teatro, pues el primero solía formar parte tanto de los sainetes

fueron escritos de forma autónoma, también observaríamos que varios de los letristas en cuestión fueron efectivamente escritores teatrales.

No es menos pertinente recordar la relación del tango con el cine sonoro. Durante la década de los treinta, varias letras fueron escritas en relación con guiones cinematográficos, como el ilustrativo caso de ciertos tangos de Alfredo Le Pera para las películas de Carlos Gardel. Por caso, “Arrabal amargo” (Le Pera y Gardel, 1935), donde el objeto interpelado es el barrio, se compuso para la última película del Zorzal, *Tango bar*. En el film, dicho tango se interpreta en el marco de una puesta en abismo, ya que hay un guión dentro de un guión. Se trata de una representación teatral en Barcelona, que reproduce una típica historia tanguera, protagonizada por una mujer que se aleja del barrio. En ese contexto, Gardel como personaje de una obra teatral le canta a su barrio “Arrabal amargo”, cuyos versos están en consonancia con la historia en curso. Ahora bien, más allá del hecho de que algunas letras de tango hayan sido escritas para una obra teatral o para el cine, lo cierto es que la prosopopeya fue fructífera en el género independientemente de tales móviles pragmáticos.

3. EL TANGO COMO MONUMENTO: EL CARÁCTER CELEBRATORIO EN LA POÉTICA DEL TANGO

Como hemos insinuado, la apelación a cosas o entidades también puede tener como finalidad la celebración de esa realidad. Aunque con frecuencia se haga hincapié en el carácter triste de la poética del tango,¹³ es fácil comprobar que el género también dio lugar a la poesía celebratoria, basada en la exaltación de una alteridad. La prosopopeya fue muchas veces empleada para conmemorar realidades materiales e inmateriales, incluso en tangos con cierta impronta melancólica. El tono celebratorio es otra muestra de cómo lo no humano se vuelve emocional y estimula el flujo de las pasiones. Además, podemos advertir que la prosopopeya contribuye a forjar cierta versatilidad en el

como de la revista. En la década del treinta se afianza el vínculo ya existente entre el tango y el cine, con la llegada del audio.

¹³ Incluso algunos de sus autores más reconocidos apoyaban esta opinión. En efecto, Enrique Santos Discépolo definió el tango como “un pensamiento triste que se baila” (Sabato, 1963: 11). Celedonio Flores, por su parte, se expresaba de la siguiente manera: “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). No obstante, Eduardo Romano (1993: 10) reivindica la vertiente humorística que atraviesa el tango canción y aclara que el mito de la tristeza del porteño fue fundada por un viajero alemán, el conde de Keyserling.

horizonte afectivo del tango, puesto que facilitó la ampliación de la gama de emociones expresadas. En “Pampero”, por ejemplo, la fuerza de la voz poética se sustenta en hacerle honores al viento:

¡Pampero!
¡Viento macho y altanero
que le enseñaste al gaucho
golpeándole en la cara
a levantarse el ala del sombrero!
(Bianchi y Fresedo, 1935)

Se le adjudican al Pampero calificativos propios de los seres humanos e, incluso, la capacidad de intervenir en la realidad humana y de modificarla. Lo no humano es presentado, en definitiva, como un actante activo (Bennett, 2004: 360) que modela la realidad del hombre.

Otro tango celebratorio es “Corrientes y Esmeralda”, cuyo objetivo es la exaltación eufórica de esa esquina porteña:

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 este texto hay un posicionamiento explícito: quien habla es “este milonguero”, es decir que la aclamación nace del corazón del tango. A diferencia de otras letras con apelación a espacios, “Corrientes y Esmeralda” es meramente conmemorativa. No hay una proyección subjetiva sobre el objeto, pues la fuerza elocutiva se centra en honrar el espacio evocado. Distinto es el caso de “Senda florida”, por ejemplo, otro de los textos que contrarrestan la idea del tango como canción triste. En esta letra la alabanza del objeto sí tiene que ver con la historia propia del personaje. La senda constituye, además, la topografía donde se instala el sujeto:

Bella
senda
donde
mi alma
aprendió a querer,
donde con mis juegos placenteros

pasé los años primeros
que ya no pueden volver.
[...]
En un recodo de tu senda está mi hogar,
donde mi amada, con dulcísima emoción,
dice a la vida la belleza que la inunda,
con las palabras que modula en su canción.
(Cárdenas y Rossi, "Senda florida", 1928)

El hablante ensalza la senda literal y también la propia historia, de la que se muestra extraordinariamente satisfecho. En el marco de una estética de lo cursi, aquí la prosopopeya intensifica el sentimentalismo:

Senda florida que jamás olvidaré;
bendita senda donde las dichas bebí,
y que has perfumado
el goce anhelado
de verme inundado
de azul porvenir
(Cárdenas y Rossi, "Senda florida", 1928)

A diferencia de los tangos citados en el apartado anterior, la invocación a un objeto del pasado no implica que el sujeto esté cerrado al futuro. Si en otras letras reforzaba el inconformismo y el agobio del sujeto, en "Senda florida" acentúa su estado exultante debido al cumplimiento de sus aspiraciones burguesas de techo y familia.

Así como en "Senda florida" el sujeto plasma su felicidad en el espacio, en "Palermo", por el contrario, el personaje proyecta en él su racha de mala suerte, mediante imprecaciones:

¡Maldito seas, Palermo!
Me tenés seco y enfermo,
mal vestido y sin morfar,
porque el vento los domingos
me patino con los pingos
en el Hache Nacional.
[...]
Por tu culpa me encuentro bien fané...
¡Qué le voy hacer, así debe ser!
Ilusiones del viejo y de la vieja
van quedando deshechas en la arena
por las patas de un tungo roncador...
¡Qué le voy hacer si soy jugador!
(Villalba / Braga y Delfino, "Palermo", 1929)

El sujeto intenta desvincularse de la intervención en su propio destino, al culpar a Palermo de su mala suerte. En estos dos últimos tangos citados, podría hablarse de una proyección narcisista sobre el objeto invocado, ya sea para la celebración o para la

maldición. Luján Atienza explica que, cuando un sujeto poético toma como destinatario la noche, el río o cualquier objeto no dotado de palabra “no hace en principio otra cosa distinta de la que llevamos a cabo cada uno de nosotros cuando nos enfadamos con nuestro ordenador, con algún electrodoméstico o simplemente con el tiempo” (2005: 223). Así, al humanizar una cosa, continúa el crítico, se le atribuye una responsabilidad y una capacidad de actuar que no tiene, tal vez como forma de atenuar la propia responsabilidad en el hecho (2005: 224). Sin embargo, esta aparente prolongación del sujeto en el objeto también podría revelar una forma novedosa de entender a uno y a otro, y a las relaciones entre ellos. Por lo pronto, parece haber una creencia en el poder de lo no humano (cfr. Bennett, 2004: 351), pues se le atribuye una participación en las acciones (Latour, 2008: 107): una voluntad y una capacidad de actuar, de animizarse, de intervenir y de modificar el curso de lo humano. En cierta forma, como venimos observando a lo largo del presente trabajo, se diluyen las diferencias entre el sujeto y el objeto, pues estos ingresan en la categoría superadora de *actantes* (cfr. Latour, 2008: 84), cuyas interrelaciones se articulan formando redes y mundos de vida, donde tienen horizontes y *habitus* (cfr. Lash, 2005: 103).

En otro orden de cosas, si “Senda florida” celebraba la vida doméstica apacible y la estabilidad afectiva como un deseo cumplido, “Palermo” muestra la contracara: los anhelos paternos de acomodo social son frustrados por la afición del hijo a las apuestas en las carreras de caballos. La letra de tango llama la atención sobre el juego, tema en torno al cual giran otras composiciones de la época como “Bajo Belgrano” (García Jiménez y Aieta, 1926), “Leguisamo solo” (Papávero, 1925), “Por una cabeza” (Le Pera y Gardel, 1935) o “Preparate pa’l domingo” (Rial y Barbieri, 1931). Pero a diferencia de estas, de carácter más bien celebratorio, “Palermo” revela una inquietud moral de fondo, por cuanto la afición del sujeto al juego lo desestabiliza y lo conduce a la degradación. Desde dos entonaciones distintas, “Senda florida” y “Palermo” exponen una voz “delimitada por lo que debe ser” (Varela, 2016: 102). Ambas letras confluyen, entonces, en la adhesión a un orden moral rígido, cuya constitución fue, según Varela, un asunto dominante entre las preocupaciones de la época (Varela, 2016: 114). En efecto, durante los años veinte el poder político tomó medidas para regular la educación, lo doméstico y lo urbano, con el fin de promover una formación moral, motivado en parte por la heterogeneidad introducida por los inmigrantes y el deseo de definir una identidad nacional propia (cfr. Varela, 2016: 18-20).

4. EL TANGO COMO INTERLOCUTOR

En el primer apartado hemos comentado algunas autoimágenes del tango cuando las letras hacían referencia a él. También fue muy común que el tango ocupara el lugar de interlocutor. El análisis del modo en que fue construido este último destinatario ofrece otras claves para comprender cómo el género se miró a sí mismo desde distintas perspectivas. En relación con este procedimiento de autoconstrucción, Rosalba Campra (1996) sostiene que el hecho de que el tango sea *yo* –hablante– o *tú* –destinatario– es un mecanismo de demarcación de los propios límites: “Gracias a estos deslizamientos, el tango deja de ser objeto pasivamente definido por una palabra ajena: se define como sujeto por el uso de la palabra, y con esa palabra constituye su cuerpo” (1996: 24). Campra advierte una forma de autodefinición en estos gestos, mediante los cuales el tango toma distancia de la poesía culta (cfr. 1996: 17-34). Por su parte, Julio Schwartzman (2014: 163-181) se detiene en algunas letras de los años treinta y cuarenta en donde la prosopopeya y la metarreferencia canalizan las reflexiones del género sobre su propia historia. Aquí esbozaremos, brevemente, otros aspectos de la autocrítica presentes en letras con apóstrofe al género.

Gobello (1977: 878) indica que la interpelación del tango a sí mismo fue introducida por “No le digas que la quiero” de 1924. En realidad, hay al menos dos letras anteriores que presentan este tipo de prosopopeya: “El tango de la muerte” (Novión, 1922) y “Alma porteña” (Julián Porteño y Greco, 1923), ambas de carácter celebratorio. Aunque se trata de versos rudimentarios, en el segundo ya aparece el tango como símbolo identitario:

Tango,
vos sos el alma porteña,
vos sos la tierna
expresión de su cantar.
Tango
vos sos el dulce acento
sos el lamento
que expresa a la mina, el amor del bacán
(Julián Porteño y Greco, “Alma porteña”, 1923)

Con respecto a las dos letras precedentes, “No le digas que la quiero” manifiesta un grado de elaboración un poco mayor y asume al tango como confidente, otra de las

habituales actitudes del sujeto hacia las entidades no humanas mencionadas en el presente trabajo. Como hemos apuntado, la interpelación suele ser una excusa del sujeto para hablar de sí mismo, que responde a la necesidad de abrir la propia interioridad a una alteridad:

Suena, tango quejumbroso, compadrón y callejero,
 como suena en la tristeza mi abatido corazón.
 Y si ves a mi querida no le digas que la quiero,
 porque ya me da vergüenza de pensar en su traición.
 Suena, tango, y si con otra vez que bailo a tu sonido,
 no le digas que me oíste tu rezongo acompañar.
 Yo no quiero que ella sepa las angustias que he sufrido,
 y que desde aquella tarde no hago más que sollozar.
 (Vacarezza y Delfino, “No le digas que la quiero”,¹⁴ 1924)

Es interesante notar la consonancia entre el pedido del sujeto poético (“Suena, tango”) y la ejecución del sonido, que da cuenta de la conciencia autoral de que se está escribiendo la letra de una canción y no un mero poema. Nuevamente se destaca la posibilidad de comunicación voluntaria de lo no humano. La solicitud es satisfecha durante la *performance*. De este modo, la metarreferencia funciona como puente entre la letra y la puesta musical, y enfatiza la autoconsciencia del género. Por otra parte, el tango vuelve otra vez sobre la idea de que la comunicación entre un sujeto y una entidad no humana, basada, en principio, en una asimetría ontológica, es a menudo más eficaz que la que se da entre sujetos:

¡Tango!...
 Melancólico testigo
 y el único amigo
 de mi soledad
 (Vacarezza y Delfino, 1924)

Esta misma apelación aparece en “Tango amigo” (Romero y Lomuto, 1931) y en “Invocación al tango”, donde sujeto y objeto se identifican, homologación sustentada en una historia en común, al igual que hemos visto en “Bandoneón arrabalero”. El objeto se transforma en *alter ego*, porque, en definitiva, el tango no es solo el que escucha, sino fundamentalmente el que canta:

Suena, tango amigo, tu canyengue dormilón,
 vuelquen los violines melodiosos su cantar,
 gima su rezongo de tristeza el bandoneón

¹⁴ Este tango fue estrenado en el sainete *Chacarita* por Manolita Poli, la misma que popularizó seis años antes el considerado primer tango canción, “Mi noche triste”, en *Los dientes del perro*. Es otro ejemplo de la relación mutuamente enriquecedora entre tango y teatro.

que también yo quiero recordar.
Como vos yo tuve una canción dentro de mí,
como en vos trinaron mis violines
su emoción
como en vos mil veces se ha encogido
de sufrir
este fueye de mi corazón.
(González Castillo y Castillo, “Invocación al tango”, 1928)

Cabe destacar que tanto “No le digas que la quiero” como “Invocación la tango” se refieren a la tristeza del tango como rasgo característico, gesto mediante el cual el género parece asumir una postura con respecto a su propia identidad:

Tango, que traés el olvido
como una copa de alcohol,
y emborrachás el sentido
con el veneno de tu sensación.
Dame, tango, tus tristezas,
que borracho de ilusión
yo quiero que tus ternezas
me expriman como un fueye el corazón

Ella también era una canción hecha mujer
y era como un trino de alegría su mirar,
como melodías de violines su querer
y cadencias de tango su andar.
Pero halló en la copa de tus versos su sentir
y también borracha de tu mala sugestión,
de tus bandoneones aprendió el hosco gemir
y ya para siempre entristeció.
(González Castillo y Castillo, “Invocación al tango”, 1928)

A pesar de que al comienzo de la letra se hacía referencia al tango como amigo, en esta última estrofa el hombre acusa al tango de haber sugestionado mal a la mujer y de haber cambiado negativamente su carácter, de manera que en una misma letra hallamos esta doble mirada de sí mismo como amigo y como traicionero, al igual que observábamos en “Bandoneón arrabalero” –*ut supra*–. Entonces, a las dos mencionadas construcciones de sí mismo hechas por el tango –como objeto de celebración y como confidente competente– hay que sumar una tercera, también tempranamente instalada en el género. Se trata de la inculpación, presente también, por ejemplo, en “El poncho del olvido”:

Tango brujo, por tu culpa,
ando en el mundo sin nido
y con un poncho de olvido
quiero tapar mi dolor.
Te has ensañado con mi suerte
y todo el mal que me hiciste

ha puesto en mi vida triste
no sé qué extraña emoción
(Maroni y Avilés, 1926)

La asociación entre tango y perdición es recurrente también en las letras de los años veinte y treinta centradas en la figura de la milonguera. Todas estas formas que tuvo el género de mirarse a sí mismo confirman, como indica Schvartzman (2014: 164), que “el tango es de los pocos que se planteó explícita y reiteradamente los problemas de su identidad y de su consistencia, incluso al precio de difamarse”.

Las tres posibilidades textuales que rodean al tango como destinatario –celebración, confidencia, acusación– confluyen, muchas veces, en un mismo texto. Así ocurre en “Tango argentino” (Bigeschi y Maglio, 1929), “La canción de Buenos Aires” (Romero y Cúfaro / Maizani, 1933), “Tango mío” (E. Fresedo y O. Fresedo, 1931) y “Ausencia” (Moreno y A. Pugliese/O. Pugliese, 1931). En algunas de estas letras, la asociación entre tango y tristeza es matizada, pues se forja una imagen bilateral del género como mezcla incierta de penas y de alegría: “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”, 1933).

Cuando el objeto del apóstrofe es el propio género, hay un desdoblamiento que, en definitiva, orienta la percepción del auditor con respecto al tango. En este contexto, la construcción metapoética está atravesada por la ambigüedad: es triste, pero consuela; es encantador, pero conduce a la perdición. Estas contradicciones en la autoimagen serán constantes en el género:

¡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)

Además, esa mezcla de melancolía y de alegría, de nostalgia y de esperanza se manifiesta, también, en la actitud del sujeto hablante que, aun cuando hace alusión a sus penas, celebra la existencia del tango, encuentra en esta música goce y consuelo. Sujeto y objeto se reflejan uno a otro, también, en su visceral contradicción. En este sentido, el tango se constituye como un símbolo emocional e identitario complejo y polivalente.

En relación con esto último, debemos insistir en que la apelación al tango fue una forma de consolidarlo como anclaje del sujeto en una identidad colectiva y nacional,

idea ya en los primeros tangos, e incluso antes, en las letrillas precedentes al tango canción, como se advierte, por ejemplo, en los textos de Ángel Gregorio Villoldo. En algunas letras que se hacen eco de la expansión internacional del tango, este aparece como el emblema nacional para un sujeto alejado de Buenos Aires, como en “Tango mío” o en “La canción de Buenos Aires”:

Buenos Aires, cuando lejos me vi
solo hallaba consuelo
en las notas de un tango dulzón
que lloraba el bandoneón
(Romero y Cúfaro / Maizani, 1933)

Particularmente ilustrativa resulta esta letra, pues la invocación a la ciudad porteña de la primera estrofa, en la siguiente se desplaza casi imperceptiblemente hacia el tango: “Canción maleva, canción de Buenos Aires/ hay algo en tus entrañas que vive y que perdura...”. Luego este se transforma en referente al ser trasladado a la tercera persona:

Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón
(Romero y Cúfaro / Maizani, “La canción de Buenos Aires”, 1933)

La fluidez enunciativa advertida en el sucesivo cambio de interlocutores afianza la mutua identidad. Así, al binomio identitario sujeto-tango se le agrega la ciudad portuaria.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Desde que Pascual Contursi inaugurara la era del tango canción y hasta pasado 1930, el tango con letra creció exponencialmente. Su auge se produjo a finales de los años veinte. Tempranamente el género encontró en la prosopopeya como forma de apóstrofe uno de sus artilugios más fructíferos, pues le permitió diversificar las modulaciones de las voces poéticas y enriquecer el mundo afectivo de los sujetos, al tiempo que se avino armoniosamente con un discurso concebido para ser cantado. La irrupción de un interlocutor no persona en la escenografía enunciativa tiene un ostensible carácter teatral, de manera que el mencionado recurso contribuyó al realce de la impronta dramática y melodramática del género, constituyente destacado de su identidad. De

acuerdo con lo que hemos podido rastrear, el empleo de esta clase de apóstrofe se extendió más allá de aquellas letras compuestas para el teatro y luego para el cine, aunque en algunos casos se puede comprobar esta motivación.

En la invocación a entidades no humanas predominan tres actitudes en el tango de los veinte y treinta: la proyección del sujeto en el objeto, la confesión ante un confidente silente o la celebración de la realidad animizada. Todas ellas dan cuenta de una superación de la pasividad comúnmente atribuida a las cosas y a lo no humano en general, pues estos son presentados como actantes (Latour, 2007; Bennett, 2004) que interactúan con los sujetos, generan efectos y afectos en ellos e intervienen en el curso de sus acciones (cfr. Latour, 2008: 107). En consecuencia, los objetos pertenecientes al universo de la vida cotidiana, de la esfera privada o pública, son transformados en “sujetos de deseos” (cfr. Moles, 1975: 15), de manera que se borran las fronteras entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público.

En este marco, la prosopopeya contribuyó a conformar una poética vida cotidiana en la urbe portuaria, en la medida en que logró exponer algunos aspectos de la relación del hombre moderno con el mundo de lo no humano. Los límites entre el sujeto, las cosas y lo inmaterial son difuminados; la asimetría entre lo humano y lo no humano es cuestionada, de la misma manera que también lo es la posibilidad de la comunicación interpersonal.

Asimismo, este estrecho vínculo entre el hombre y lo no humano tiene una doble faz: la desconfianza en los sujetos, motivo frecuente en las letras de esta época. De hecho, durante los años veinte la pregunta y el reclamo por la identidad escondida detrás de una máscara fueron reincidentes en la poética del tango, como destaca Andrea Matallana (2008: 85), y concernían tanto a hombres que pretendían ser *niños bien* o *compadritos* como a mujeres que deseaban el ascenso social. En el contexto de esa Buenos Aires portuaria, donde el aluvión inmigratorio estaba transformando la composición poblacional, no es de extrañar que el interrogante identitario fuera traspuesto a la poesía popular del tango. Además, este tipo de interpelación a lo no humano no se limitó únicamente a forjar el sentimentalismo ni a fomentar una estética de lo cursi: fue un mecanismo de metadefinición y autocrítica por parte del tango, constituyente clave de la identidad nacional proyectada hacia el interior y hacia el exterior del país.

Hemos intentado demostrar que las conceptualizaciones de la Teoría de los objetos permiten plantear un abordaje renovado de las letras de tango, que entre su arsenal de

recursos supo potenciar el empleo de la prosopopeya en un contexto urbano moderno. Dicho uso constituye una muestra más de la versatilidad que acompañó la poética del tango desde sus orígenes, en una creciente complejidad semiótica. De ese modo el propio tango parece catapultar definitivamente aquella aseveración borgeana de aquel es “un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas” (Borges, 1974: 164).

Por último, quisiéramos recordar que el uso de la prosopopeya en el tango canción fue mucho más amplio de lo expuesto en el presente trabajo, centrado exclusivamente en algunas composiciones registradas en los años veinte y treinta. Durante la década de oro del tango este recurso seguirá vigente en el género y dará lugar a algunas de las letras más exquisitas y logradas desde el punto de vista poético, como es el caso de “Che, bandoneón” (Manzi y Troilo, 1950), “La última curda” (Castillo y Troilo, 1956), “Tinta roja” (Castillo y Piana, 1941), “Farol” (H. Expósito y V. Expósito, 1943) o “Patio mío” (Castillo y Troilo, 1951).

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara y Sigrid SCHMITZ (2014); “Affect/Emotion: Orientation Matters: A Conversation between Sigrid Schmitz and Sara Ahmed”, en *Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien*, vol. 20, núm. 2, Universidad de Friburgo, pp. 97-108.
- BALINT-ZANCHETTA, Jaqueline (2014); “Rupturas y continuidades en la lírica del tango: de la poeticidad a la cancionidad”, en O. Conde (ed.), *Las poéticas del tango-canción: Rupturas y continuidades*. Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones de la UNLa, pp. 105-120.
- BENNETT, Jane (2004); “The force of things: Steps toward an Ecology of Matter”, en *Political Theory*, vol. 32, núm. 3, pp. 347-372.
- BORGES, Jorge Luis (1974); “Historia del tango”, en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, pp. 159-168.
- CAMPRA, Rosalba (1996); *Como con bronca y junando. La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- FRASCHINI, Alfredo E. (2008); *Tango: tradición y modernidad: hacia una poética del tango*. Buenos Aires: Calderón.
- GOBELLO, José (1977); “Enrique Delfino y el tango canción”, en J. C. Martini Real (coord.), *La historia del tango. Los años veinte*. Vol. 6. Buenos Aires: Corregidor, pp. 843-908.
- GOBELLO, José (1996); *Tangos, letras y letristas 3*. Buenos Aires: Plus Ultra.

- GOBELLO, José (1999); *Historia crítica del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2001); “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, en *Revista musical chilena* 55, núm. 195, pp. 38-64.
- KARUSH, Matthew B. (2013); *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, trad. de Paola Cortés-Rocca. Buenos Aires: Ariel.
- LABOURDETTE, Sergio (2005); “Secreto y poder en la vida social”, en *Orientación y sociedad*, núm. 5 (ene./dic.). Disponible en:
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-88932005000100004
- LASH, Scott (2005); *Crítica de la información*, trad. de Horacio Pons. Madrid: Amorrortu.
- LATOURE, Bruno (2007); *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LATOURE, Bruno (2008); *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994); *El texto poético: Teoría y metodología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (1999); *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005); *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros.
- MAINGUENEAU, Dominique y Patrick CHARAUDEAU (2005); *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- MARTINI REAL, Juan Carlos (1980); “Sobre una poética de la vida cotidiana”, en *La historia del tango. Los poetas (I)*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 3111-3120.
- MATALLANA, Andrea (2008); *Qué saben los pitucos: La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo.
- MATAMORO, Blas (1982); *La ciudad del tango: Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna.
- MAYORAL, José Antonio (1994); *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MOLES, Abraham (1975); *Teoría de los objetos*, trad. de Laura Pla Bacín. Barcelona: Gustavo Gili.
- PARRET, Herman (1995); *Las pasiones: Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Buenos Aires: Edicial.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1975); *Celedonio Flores: Antología poética*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- ROMANO, Eduardo (1993); *Las letras del tango: Antología Cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.

ROMANO, Marcela (1994); “A voz en cuello. La canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad”, en L. Scarano (comp.), *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos, pp. 55-68.

SÁBATO, Ernesto (1963); *Tango: discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.

SCHVARTZMAN, Julio (2014); “El tango en el tango”, en O. Conde (ed.), *Las poéticas del tango canción: Rupturas y Continuidades*. Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones de la UNLa, pp. 163-181.

VARELA, Gustavo (2014); “El pasado en el presente: tango y peronismo”, en O. Conde (ed.), *Las poéticas del tango canción: Rupturas y continuidades*. Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones de la UNLa, pp. 183-202.

VARELA, Gustavo (2016); *Tango y política: Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

VEGA, Carlos (2007); *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Educa.

VILARIÑO, Idea (1965); *Las letras de tango*. Buenos Aires: Schapire.

RECIBIDO: 30/03/2019 - ACEPTADO: 10 /06/2019