BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA | ISSN 0325-3775 | AÑO XLIII | 2019 | 11-39
Recibido: 03/12/2018 | Aceptado: 30/12/2018

¿QUIÉN HABLA EN EL TANGO Y EN EL FADO? ALGUNAS AUTOFIGURACIONES

Who talks in tango and fado? Some self-figurations

Dulce Dalbosco
CONICET – Centro de Estudios de Literatura Comparada
"María Teresa Maiorana", Universidad Católica Argentina

Resumen

En todo género cancionístico el concepto poético de voz se complejiza por cuanto se cruzan, al menos, dos de sus sentidos: el de la voz como emergente de la enunciación y como "corporeidad del habla". Se configura, así, un entramado semántico complejo, donde la voz "se sitúa en la articulación entre el cuerpo y el discurso" (Barthes, 1986: 252).

En este marco, el tango y el fado son dos géneros de la canción portuaria, cuya voz es también modelada por el espacio: la ciudad puerto, caracterizada por ser un espacio de ambigüedad, de circulación y de margen, de contacto y de hibridación, donde se juegan las posibilidades de encuentros y de desencuentros, de descubrimiento y de enmascaramiento. En este contexto, la cuestión de la identidad, problemática de por sí (Robin, 1996: 30) se redimensiona.

El objetivo del presente trabajo es hacer un primer acercamiento al problema de la identidad del sujeto lírico en estos géneros, partiendo de aquellos tangos y fados donde el hablante dice quién es, es decir, hace una autodefinición consciente. Nos ocuparemos, fundamentalmente, de las canciones en las que el sujeto se asimila explícitamente con el cantor o el/la fadista.

Palabras clave: tango; fado; identidad; puerto; cantor.

Abstract

In every music genre which has lyrics, the poetic concept of voice becomes more complex, because at least two of its senses intersect: that of the voice as something that emerges from enunciation and as "corporeality of speech". Thus, a complex semantic framework is configured, where the voice "is situated in the articulation between the body and the discourse" (Barthes, 1986: 252).

In this knot, tango and fado are two genres of the port song, whose voice is also modeled by a particular space space: the port city, characterized by being a space of ambiguity, circulation and margin, contact and hybridization, where the possibilities of encounters and misunderstandings, discovery and masking are played. In this context, the issue of identity, problematic in itself (Robin, 1996: 30) is resized.

The objective of this paper is to make a first approach to the problem of the identity of the lyric subject in these genres, starting from those tangos and fados where the speaker says who he is, that is, he makes a conscious self-definition. We will deal mainly with songs in which the subject is explicitly assimilated with the singer or the fadist.

Keywords: tango; fado; identity; port; singer.

En un conocido fado Amália Rodrigues se pregunta “com que voz chorarei meu triste fado / que em tão dura paixão me sepultou”. Claramente esta pregunta no se la hace Amália, tampoco Luís de Camões, quien escribiera esa poesía cuatro siglos antes, sino el propio fado como entidad. En efecto, cuando este género cancionístico se apropia de los versos de Camões, resemantiza la palabra *fado*, aunando al significado etimológico de ‘destino’ el de ‘cierto tipo de canción urbana portuguesa’.[1]

De esta manera, “Com que voz” hace consciente la pregunta fundacional que subyace en el origen de todo género discursivo, previa a la articulación de la voz propia. Dice Raúl Dorra que cada texto, y podemos añadir cada macrotexto (cfr. Segre, 1985: 47-49), demanda una voz y “se constituye como tal según esa demanda”

[1] En el fado canción son frecuentes las apropiaciones de textos de poetas portugueses consagrados de distintas épocas. La fadista Amália Rodrigues fue la propulsora de esta tendencia (Pavão, 2014).

(Dorra, 2006: 41). En lo que respecta a un género poético-musical, como el fado o como el tango, cuyas palabras acontecen el marco del canto, el hallazgo de una voz auténtica es aún más complejo, en la medida en que implica no solo la búsqueda de un modo de expresión verbal, sino también la de una forma de cantar, es decir, de corporizar el texto. En este tipo de canciones se produce, como explica Roland Barthes, "una asunción progresiva de la lengua por el poema, del poema por la melodía y de la melodía por su realización" (Barthes, 1986: 268-269). En todo género cancionístico se cruzan, al menos, estos dos sentidos de la palabra *voz*: el emergente de la enunciación y la "corporeidad del habla", configurando un entramado semántico complejo, en el que la voz se convierte en el espacio intermedio donde se efectúa "el movimiento de vaivén del acto de escuchar" (Barthes, 1986: 252). Conscientes de la complejidad de los múltiples significados del concepto de *voz* cuando hablamos de canción popular, en el presente trabajo distinguiremos, con fines operativos, la *voz lírica* de la *voz performática*, entendiendo por esta última la apropiación corporal de la primera hecha por el cantante durante la interpretación.

Partimos de la base de que en el tango y en el fado la voz es modelada por el espacio en el que acontece: la ciudad portuaria, caracterizada por ser un espacio de ambigüedad, de circulación y de margen, de contacto y de hibridación, donde se juegan las posibilidades de encuentros y de desencuentros, de descubrimiento y de enmascaramiento. De ahí que, en este contexto, la cuestión de la identidad, siempre problemática de por sí (Robin, 1996: 30), se redimensione. En efecto, las poéticas del tango y del fado han logrado una riqueza expresiva mayor de la que a veces se les reconoce y que es irreductible a un sondeo temático, es decir, a la pregunta sobre por qué se dice. Para descubrir de dónde proviene su voz creemos más provechoso llevar a cabo "la tercera escucha", aquella que se pregunta quién habla, quién emite, y no tanto qué se

dice[2] (Barthes, 1986: 243-244). En el tango y en el fado, dicha escucha implica un rastreo complejo, pues se trata de dos géneros con una larga trayectoria. Las subjetividades que emergen en estos espacios sonoros son variados y se transforman a lo largo del tiempo. Como explica Dorra, la voz revela un sujeto en devenir, que a medida que va tomando forma en la ejecución, va también transformándose (Dorra, 2003: 74).

La pregunta por el quién habla, entonces, excede ampliamente las posibilidades de desarrollo del presente trabajo, pues implica la búsqueda de distintos tipos de sujetos y de formaciones subjetivas[3] que emergen en diversas escenografías enunciativas. Por este motivo, en esta ocasión simplemente nos limitaremos a esbozar algunos disparadores presentes en algunos tangos y fados metapoéticos. Nos ocuparemos de aquellos en los que el sujeto lírico[4] hace consciente la pregunta por su identidad y su filiación con el género. Al hacer este rastreo, hemos hallado que en estos intentos más bien escasos de autodefinición de la voz poética aparece la figura del cantor en el tango canción y de la o el fadista en el fado, de

[2] Barthes distingue tres tipos de escucha. La primera es la propia de todo ser vivo, que orienta su facultad de oír hacia los indicios que lo colocan en estado de alerta, como el lobo que percibe los ruidos de su presa. Una segunda escucha implica un desciframiento, pues se intenta captar signos; consecuentemente, este tipo de escucha concierne solamente al ser humano. La tercera escucha –cuyo estudio, sostiene el filósofo, es muy moderno– va más allá de los signos: "supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, en el que 'yo escucho' también quiere decir 'escúchame'; lo que por ella es captado para ser transformado e indefinidamente relanzado en el juego del *transfert* es una 'significancia' general, que no se puede concebir sin la determinación del inconsciente" (Barthes, 1986: 243-244).

[3] Gustavo Zonana toma el concepto de *formación subjetiva* como categoría que sobrepasa a la de *yo lírico*, al permitir el reconocimiento de "la disposición afectiva operante en el poema" (Zonana, 2008: 40). Explica, además, que el efecto del pacto lírico es "hacer sentir y re-experimentar" las disposiciones afectivas del sujeto con el mundo, los otros y lo otro (Zonana, 2008: 39).

[4] Seguimos también a Zonana en la definición del sujeto lírico, el cual es hallable en el poema cuando el *paciente* coincide con la voz que enuncia en primera persona (Zonana, 2008: 47). El *paciente* es la instancia presente en el poema "como ser que siente o experimenta una determinada disposición afectiva", ya sea que asuma la figura de un ser humano o de un elemento de la naturaleza o una cosa (Zonana, 2008: 41).

manera que les dedicaremos especial atención a estas representaciones.

En este artículo planteamos que la pregunta por la identidad del sujeto poético en el tango y en el fado es compleja y problemática, por cuanto se trata de dos géneros polifónicos, no exentos de contradicciones. Por ese motivo, la búsqueda de una respuesta nos conduce a distintas voces y a distintas identidades. El propósito de este trabajo es hacer un primer acercamiento a este problema, tratando de descubrir qué dicen el tango y el fado sobre la identidad del hablante cuando la voz poética asume la primera persona y define quién es. Particularmente, analizaremos aquellas canciones donde el sujeto lírico se proclama cantor o fadista.

Tanto el tango en Buenos Aires como el fado en Lisboa son "géneros portuarios" (Vera Sepúlveda, 2013 y Gouveia, 2013) que surgen en el siglo XIX y alcanzan mayor esplendor en la centuria siguiente. Se ha postulado, incluso, la posibilidad de que exista un vínculo genético entre ambos (Vera Sepúlveda, 2013: 230-233). Estas dos músicas gozan actualmente de una importante revalorización y, a menudo, se recalcan los parecidos entre ellas, sobre todo en lo que respecta a sus poéticas (Vera Sepúlveda, 2013: 232-233 y Gouveia, 2013: 236-241). Así lo evidencian, además, ciertas manifestaciones artísticas surgidas en Argentina y en Portugal en el transcurso de los últimos años. En efecto, artistas portuguesas como Misia, Mariza y Cristina Branco, y argentinas como Karina Beorlegui han proclamado públicamente las afinidades entre ambos géneros musicales (Beorlegui, 2013), discurso que se refleja en sus repertorios mixtos, fundamentalmente en el caso de Beorlegui.[5]

[5] La convivencia del fado y el tango en los repertorios cancioneriles no es una novedad del presente. Como señala Daniel Gouveia, en los años sesenta algunos fadistas cultivaban ambos géneros con reconocido éxito (Gouveia, 2013: 237). Y aun antes, en los treinta, Carlos Gardel, el cantor de tangos por antonomasia, entonaba fados y pseudofados, es decir, composiciones hechas en el extranjero que toman el nombre de *fado*, pero que no lo son propiamente (Gouveia, 2013: 241). Cabe mencionar que algunos filmes portugueses de la década de los cuarenta incorporaban tangos, además

A raíz de estas emergencias artísticas espontáneas, surge nuestro afán por rastrear dichas conexiones entre estos dos géneros, particularmente en lo concerniente a sus poéticas, intrínsecamente unidas al imaginario de una ciudad puerto y de una nación. Tomaremos en consideración tangos y fados a partir de los años veinte, dado que para este entonces ambas letrísticas comienzan a seguir caminos con ciertos paralelismos. Del primero comentaremos obras del período de mayor producción del tango canción (1917-1956)[6], mientras que del segundo recurriremos a composiciones correspondientes al fado tradicional y al fado canción.[7]

Creemos que este rastreo sobre la autoconstrucción identitaria de la voz poética es especialmente sugerente en estos géneros, puesto que el tango y el fado en sus respectivos países han ocupado un lugar destacado en las discusiones sobre la identidad nacional.[8] Siguiendo a Simon Frith, postulamos que, en la música popular, la noción de

---

de fados. Las semejanzas y los posibles vínculos entre el tango y el fado ya han despertado el interés de algunos historiadores del fado, como lo prueba Gouveia, quien destaca la presencia de afinidades entre ambas poéticas (Gouveia, 2013: 239).

[6] El comienzo del tango canción está marcado por la aparición de "Mi noche triste" de Pascual Contursi en 1917. Se discute hasta cuándo se extiende este período (Conde, 2016). Si bien no consideramos que el tango canción se acabe en los años cincuenta, hemos tomado de manera simbólica la fecha de "La última curda" de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo para acotar nuestro trabajo. En los años posteriores la letra de tango introduce nuevas experimentaciones de la mano de autores como Horacio Ferrer. Pero aún hoy se siguen escribiendo tangos.

[7] Se trata, fundamentalmente, de una diferencia de estructura. El fado tradicional se distingue del fado canción porque este último presenta un estribillo. El primero está presente desde la aparición del fado, mientras que el segundo surgió en los años veinte, por influencia del teatro (Gouveia, 2013: 43-44).

[8] Numerosos estudios, algunos ya clásicos (Matamoro, 1982) o más recientes (Mina, 2007; Varela, 2016) han destacado la importancia del tango como fenómeno sociocultural para Buenos Aires y, también, para la Argentina. Desde dos puertos enfrentados, los críticos Eduardo Sucena y Carlos Mina hacen una lectura antropológico-social similar del fado y el tango. Para Sucena, la música lusitana no constituyó un mero entretenimiento, sino que funcionó como una válvula de escape de angustias e incertezas en un período particularmente crítico de la vida nacional portuguesa (Sucena, 2008: 43), mientras que Mina se refiere al tango como mito fundador, que permitió "elaborar los conflictos inherentes a la nueva y forzosa convivencia" de inmigrantes y locales, todos los cuales forjaron un producto propio, generador de unidad (Mina, 2007: 13).

identidad no debe ser comprendida como un constructo cerrado, como el mero reflejo o representación de una determinada sociedad, sino como parte de un proceso complejo y dinámico. En efecto, la música popular desempeña, con frecuencia, un papel activo en la construcción de identidades y de nuevas experiencias estéticas en el seno de una comunidad (Frith, 2003: 181-183).

Las canciones de personaje en el tango canción

En el período previo al tango canción, el autor más sobresaliente es Ángel Villoldo, quien compuso letra y música de estos primeros tangos, que además solía interpretar en las salas de varietés. Algunas de sus composiciones son "Don Juan, el taita del barrio" (Podestá y Ponzio, 1900), "El porteñito" (Villoldo, 1903), "La morocha" (Villoldo, 1905), "Soy tremendo" (Villoldo, 1905), "El taita" (Manco y Gobbi, 1907), "Cuerpo de alambre" (Villoldo, 1910). En estas primeras letras, la voz poética es frecuentemente asumida por un personaje que se presenta en primera persona y que, a menudo, se adscribe a un tipo social, generalmente el compadrito[9]. Debido a estas características enunciativas, podríamos inscribir estos tangos dentro de las "canciones de personaje", de acuerdo con la terminología de Frith[10] (2014: 302-304). En ellas el tango, fundamentalmente como danza, aparece como componente basal de la identidad de estos personajes, cuyo tono es marcadamente jactancioso: "A bailar no me ha ganao/ ningún compadre chimango, / porque soy pierna pa'l tango y

[9] Aunque predominan las voces masculinas, aparecen ocasionalmente voces femeninas en el tango villoldeano y luego en el tango canción. Sin embargo, estas merecen un estudio aparte. Remitimos, por ello, a nuestro anterior trabajo sobre el tema (Dalbosco, 2015).

[10] El estudio de Simon Frith se refiere, fundamentalmente, al pop y al rock. Sin embargo, muchas de las discusiones por él planteadas suelen ser incorporadas en debates sobre toda clase de músicas populares. En el capítulo "Las canciones como textos", Frith menciona la canción de personaje y dice sobre ella: "la convención narrativa y poética consiste en usar una canción para retratar un personaje, llamando simultáneamente la atención sobre el arte del retratado […]. El arte de este tipo de canción deviene una cuestión de actuación, y siempre está el asunto que concierne a la relación del cantante con sus propias palabras" (Frith, 2014: 303).

terrible…pa'l guindao!" (Villoldo, "El terrible"). Ahora bien, más que la representación de una individualidad, el sujeto hace una delimitación de los rasgos tipificados de manera que el personaje es, en última instancia, una abstracción. Cabe destacar que los compadritos del tango, como los de Carriego, son construcciones discursivas, que no necesariamente reflejan o explican la realidad social de ese entonces[11]. Por otra parte, estas canciones eran escritas para ser representadas en los espectáculos de variedades. De ahí que en los textos haya huellas de este marco performativo, por ejemplo, en la apelación a un auditorio o en las referencias espacio-temporales: "Aquí tienen a El torito/ el criollo más compadrito/ que ha pisao la población" (Villoldo, "El torito", 1907).

Con el advenimiento del tango canción a partir de la obra de Pascual Contursi, fundamentalmente de su tango emblemático "Mi noche triste" (1917), el foco en esa primera persona a la manera villoldeana tiende a desplazarse a la segunda. En consecuencia, la identidad subjetiva se vuelve menos plana, o incluso se diluye, y entra en juego el interlocutor, que suele ser distinto del auditor. Las subjetividades se revelan en la interacción con otro que suele desestabilizarlas y no en el autorretrato consciente. Este desplazamiento enunciativo hace que la identidad del sujeto se vuelva más escurridiza y que sean pocos los momentos en que se revele y diga quién es[12]. De hecho, la pregunta por el hablante en "Mi noche triste" ha suscitado respuestas diversas. Hay quienes integran este tango en la línea de la literatura prostibularia y afirman que el sujeto se corresponde con un canfinflero abandonado por la mujer a la que explotaba (Saikin, 2004: 20). Por el contrario, Gobello expresa que Contursi transforma en "íntima confesión del porteño" lo que antes era "alarde de

[11] Para un análisis sobre el compadrito como figura social remitimos al clásico estudio de Andrés Carretero *El compadrito y el tango* (1999).

[12] No obstante, el rastreo de estas formaciones subjetivas puede hacerse a través de los múltiples indicios de su subjetividad, sobre todo, siguiendo a Herman Parret, en las huellas dejadas en la performatización y la figuritivización del discurso (1995). En este trabajo, como hemos dicho, queremos detenernos solamente en aquellos momentos en que el sujeto se hace consciente y se define.

canfinfleros" (Gobello, 1997: 4). Gustavo Varela, por su parte, ha sostenido que en las letras de Contursi emerge "la mirada íntima del compadrito" transformado, puesto que ahora llora por la mujer que lo abandonó, mientras que antes se mostraba diestro con el cuchillo y mandaba con guapeza (Varela, 2005: 142). Según Conde, en cambio, en "Mi noche triste" "no surge ya la voz del personaje del tango compadrito, que se vanagloriaba de su condición de proxeneta y de guapo, sino la de un hijo de inmigrantes, con la propensión a la tristeza heredada de sus padres, que confiesa, sufriente, el abandono de la mujer a la que ama" (Conde, 2014: 91). En la misma línea, Ricardo Ostuni señala que el gran hallazgo de Contursi fue mostrar dos dramas del hombre universal, el de la soledad y el del amor perdido, expresados de acuerdo con el modo en que los sentía "un habitante del suburbio" de Buenos Aires (Ostuni, 2000: 118).

A partir de la obra de Contursi no desaparecen del tango las canciones de personaje, pero cambia su estilo, dado que la focalización de la voz en la autodefinición deja de ser habitual. Estas figuras suelen ser construidas en tercera persona y, más frecuentemente aún, en segunda persona, es decir, como los destinatarios líricos del discurso. Asimismo, estas representaciones pueden corresponderse con diversos personajes poemáticos –instancia interna de discurso– o con personajes extratextuales tipológicos –instancia externa de discurso (Zonana, 2008)–, en cuyo caso distinguimos a la milonguera, al compadrito, al guapo, al malevo y al niño bien[13]. La migración del personaje a la segunda persona –interlocutor– o a la tercera –referente– habilita, con frecuencia, una gama emocional más amplia y juicios de valor por parte de la voz poética, como se observa, por citar un ejemplo, en "Compadrón": "Compadrón/ prontuariado de vivillo/ entre los amigotes que te

[13] Siguiendo a Zonana (2008), consideramos que la instancia de discurso es externa cuando la voz lírica se dirige a un destinatario que está fuera del texto, que puede ser indeterminado –el lector o los lectores– o determinado, cuando es una persona concreta, de existencia factual. La instancia de discurso es interna, en cambio, cuando las figuras del hablante y del destinatario líricos no apuntan a un afuera del texto, de manera que se establece un sistema de deixis interno (Zonana, 2008: 44).

siguen,/ sos pa' mí, aunque te duela,/ compadre sin escuela, retazo de bacán" (Cadícamo y Visca, "Compadrón", 1927). Al mismo tiempo, contribuye a modelar la voz performática, debido a la entonación necesaria en interpretación del tango.

Con el paso del tiempo y tras la eclosión letrística posterior a Contursi, vemos que el tango comienza a advertir el desgaste de ciertos estereotipos y figuraciones propios, entre ellos, sus personajes arquetípicos. El tango "Porque soy reo" de 1929 señala este punto de inflexión, porque hace consciente este agotamiento expresivo. Así como Enrique Discépolo, para la misma época, lo pone en evidencia a través de tangos paródicos (Dalbosco, 2012), en "Porque soy reo" el sujeto vuelve sobre sí mismo y toma distancia de los personajes habituales en los primeros años del tango canción. En efecto, carece del heroísmo del guapo, de la seducción del gigoló y del recuerdo de un amor del amurado:

> Yo soy reo sin ambiente,
> no caí por una mina
> ni me sepultó en la ruina
> el ser taura o gigoló.
> No fui guapo prepotente
> de una fama comentada
> que, una noche en la cortada,
> un rival me destronó.
>
> Yo soy un pobre reo
> sin cuento ni leyenda,
> no tengo quién me venda
> cariño ni ilusión.
> Es mi único deseo
> pasarla en la catrera,
> no tengo quién me quiera,
> sino un perro rabón.

En mi bulín mistongo
no hay cintas, ni moñitos
ni aquellos retratitos
que cita la canción;
no escucho ni el rezongo
de un fuelle que se queja;
no tengo pena vieja,
ni preocupación.
(Meaños / J. Velich y H. Velich, "Porque soy reo", 1929)

Pasados ya más de veinte años desde los tangos de Villoldo, el sujeto vuelve a asumir la palabra para decir quién es. El uso de la palabra reo, como individuo marginal o vagabundo (Conde, 2010: 281), lo aleja de los personajes legendarios del tango y lo acerca al hombre prosaico. Para afirmarse este sujeto deconstruye las identificaciones más transitadas del género. Lo hace a través de la alusión directa a "Mi noche triste"[14] y a los motivos tan reiterados durante la década de los veinte: el hombre amurado, el llanto masculino, el espacio vacío, el bandoneón como reflejo de la interioridad subjetiva. Mediante estas referencias endógenas –presentes, por otra parte, desde las primeras letras de tango–, el género se resiste a reducirse a determinados estereotipos o a una serie de motivos ya transitados y desde esa resistencia cuestiona su propia identidad.

Al no corresponderse con un personaje estereotipado, el sujeto poético abre las posibilidades de identificación de auditor del hombre común. Por otra parte, con ese distanciamiento, el pobre reo desdeña el sentimentalismo. Sin embargo, su aparente indiferencia hacia el pasado y hacia el futuro, despojado de penas viejas –retrospección– o de deseos –prospección–, es poco verosímil. Descubrimos, así, que el personaje está intentando construir una

[14] "La canción" citada por "Porque soy reo" es, justamente, "Mi noche triste": "Ya no hay en el bulín / aquellos lindos frasquitos, / arreglados con moñitos / todos del mismo color" (Contursi y Castriota, "Mi noche triste", 1917).

imagen, tentativa que se ve traicionada cuando justifica por qué es escéptico ante todo.

> Observando que la gente
> rinde culto a la mentira,
> y el amor, con que se mira
> al que goza de poder;
> descreído, indiferente,
> insensible, todo niego;
> para mí la vida es juego
> de ganar o de perder.
> (Meaños / J. Velich y H. Velich, "Porque soy reo", 1929)

La última estrofa añade un giro interpretativo. El personaje, que antes se declaraba indolente, aquí revela una pena vieja. Así, afirma lo que niega: tiene una angustia, producida por una decepción pasada, que le impide desear, es decir, proyectarse hacia el futuro, pues la angustia es una pasión paralizante (Parret: 1995: 78). Hay un hecho pretérito que marcó al sujeto, que lo hizo ser como es o como pretende ser. De esta manera, se adscribe a una tradición afectiva del tango, la del desengaño. Advertimos en "Porque soy reo" una oscilación entre la ruptura y la continuidad con el género. Si por un lado el sujeto marca un quiebre con los personajes y los motivos estereotipados del tango canción, por otro lado se instala, aun desde ese supuesto alejamiento, en una continuidad emocional con el género. Por otra parte, cabe destacar que en el tango los planteos deconstructivos conviven con numerosas letras que repiten los modelos conocidos y a veces hasta lo hacen con fórmulas estéticamente atractivas. En este sentido, el género desmiente, en su polifonía, la homogeneidad que muchas veces se le atribuye.

El tango como sujeto

A partir de la década del treinta encontramos algunos tangos donde el sujeto declara quién es y, en estas ocasiones, se presenta como "el tango": "No aflojés" (1933), "Tres esquinas" (Cadícamo y D'Agostino / Attadía, 1941), "Nací en Pompeya" (Rótulo y Paredes, 1949), "Yo soy el tango" (Expósito y Federico, 1941), "Con permiso soy el tango" (Herreros y Garavano, 1949). En realidad, aunque desde muy temprano es habitual encontrar que el tango ocupe la posición de destinatario –desde "No le digas que la quiero" de 1923–, no es tan frecuente, en cambio, que asuma la de hablante. Rosalba Campra advierte que estos deslizamientos del tango hacia la segunda o hacia la primera persona hacen que este deje de ser definido por la palabra ajena y constituya su cuerpo a través del uso de la palabra como sujeto (Campra, 1996: 24). En "No aflojés" el tango se posiciona como la voz que habla con la finalidad de celebrar al compadrito como su personaje emblemático, pero perteneciente al pasado:

> Vos, que fuiste de todos el más púa,
> batí con qué ganzúa
> piantaron tus hazañas...
> Por tu ausencia en las borracherías
> cambió la estantería
> el gusto de las cañas...
> Compadrito de aquellos tiempos,
> soy el tango hecho lamento,
> corro parejo con tu pintón,
> ¡sufro tu misma emoción!
> (Battistella y Maffia/Piana, "No aflojés", 1933)

El tango reconoce un paralelismo entre el compadrito, personaje de sus primeros años, y él. Se construye, en efecto, como una entidad empática con el destinatario, con el cual se identifica: "macho lindo de aquel pasado/ te saludo desconsolado/ porque en tu reino sentimental/ vuelco la esquina final" (Battistella y Maffia/Piana, "No

aflojés", 1933). El género mismo va registrando el paso del tiempo y su propia evolución.

Para la década del treinta el tango hace explícito su lugar de enunciación propio, demarca sus propios límites y reconoce que su voz se corresponde únicamente consigo mismo. Un punto a considerar es que en "No aflojés" se define como lamento, es decir, condensa su esencia no mediante palabras, sino a través de la emoción que estas vehiculizan. Las palabras en la voz del tango se supeditan a la construcción de un instante de intensidad emotiva. Así, estas definiciones tautológicas del tipo "soy el tango" dan la pauta de un lugar de enunciación nuevo, distinto del de la poesía y de otros discursos, cuya esencia es la expresión pasional. Esta idea del tango como sentimiento se refuerza durante los años cuarenta en otros metatangos: "Soy de ese barrio de humilde rango, / yo soy el tango sentimental" (Cadícamo y D'Agostino / Attadía, "Tres esquinas", 1941); "Soy varón, porque soy tango, / si me han visto lagrimear, / no es de flojo ni cobarde, / es que soy sentimental. Soy varón, nací en Pompeya, / tengo voz de bandoneón, / canto alegrías y penas / que brotan del corazón" (Rótulo y Paredes, "Nací en Pompeya", 1949).

Además de esta centralidad de lo emocional, en los tangos en los que habla "el tango" suelen estar presentes otros dos elementos en su autofiguración: el pasado como un tiempo mitificado y el espacio como un anclaje simbólico. Uno y otro se despojan de sus características prosaicas y se reconfiguran en el discurso. En "No aflojés" el tiempo es entendido como una instancia corrosiva, que degrada las cosas –hasta el gusto de la caña–, de las que no se exime el propio tango. Esta percepción es bastante habitual en la poética del tango. Gustavo Varela explica que esta "se ordena en dirección a un pasado" supuesto ideal, con el que se sueña, y sostiene que esta nostalgia implica un "rechazo al presente y a toda forma de modificación que pueda sufrir la existencia humana" (2014: 185). Lo pretérito es, entonces, la medida del presente, aquello que pone en evidencia su falsedad y su impotencia (Varela, 2014: 185); de ahí su

idealización. La contracara de esta construcción del tiempo de los orígenes se manifiesta en la necesidad del tango de los cuarenta de marcar la continuidad con ese supuesto pasado áureo, con una intención apologética. La advertimos, fundamentalmente, en letras de los años cuarenta, cuando el tango se revitaliza tras la crisis sufrida en la década de los treinta:

> Soy
> el tango milongón
> nacido en los suburbios
> malevos y turbios
> Hoy,
> que estoy en el salón,
> me saben amansado,
> dulzón y cansado.
> Pa' qué creer,
> pa' qué mentir
> que estoy cambiado,
> si soy el mismo de ayer.
>
> Escuchen mi compás
> ¿No ven que soy gotán?
> (Expósito y Federico, "Yo soy el tango", 1941)

El desplazamiento ecológico sufrido por el tango desde las orillas de la ciudad a principios del siglo XX hasta los salones urbanos en los años cuarenta y las transformaciones musicales, danzantes y poéticas del género son detectadas por la letrística, que construye su propia historia y su propio mito, objetivo que, como señala Julio Schvartzman, es alcanzado con creces (cfr. 2014: 164). Así como se resignifica el tiempo de los orígenes, otro tanto sucede con el espacio. El tango construye su autoficción: crea su propio arrabal, sus propias orillas, y las confina a ese tiempo descronologizado.

"Con permiso, soy el tango" insiste en la idea de continuidad, de que el tango no cambió su identidad, pero además reivindica su raigambre popular, pues el tango se proclama un producto del pueblo. De este modo, el cantor que corporiza el texto se configura como mediador entre el pueblo y el tango, dado que es la figura que encarna su voz:

> En mis años de muchacho
> me llevaron de la mano,
> "La Morocha", "El Entrerriano",
> "El Pibe" y "Don Juan".
> Como pueden ver ustedes,
> yo soy el mismo de ayer.
> Como ayer le canto al barrio
> que me vio crecer y que quiero tanto.
> Tango es esta muchachada,
> que me sigue entusiasmada,
> porque las letras que canto,
> el pueblo las inspiró.
> (Herreros y Garavano, "Con permiso, soy el tango", 1949)

El hecho de que este tango fuera cantado por Alberto Castillo, el cantor popular por excelencia, refuerza la autoconstrucción del tango como patrimonio del pueblo.[15]

El cantor como personaje

En uno de los tangos ya citados, "Nací en Pompeya", el sujeto "tango" se funde con el sujeto "cantor de tango". Nos referiremos a esta

[15] Remitimos al interesante estudio hecho por Matamoro sobre Castillo (1982: 181-183).

segunda autofiguración: cuando la voz poética se define como cantor de tangos. Aparece en letras como “Barrio reo” (Navarrine y Fugazot, 1927), “El cantor de Buenos Aires” (Cadícamo y Cobián, 1936), “Una emoción” (Suñé y Kabplún, 1943), “Soy el cantor de la orquesta” (Bruzzi y Gobbi, 1945), “Así se canta” (Marvil y Randal, 1943) y “Cantor de mi barrio” (Riverol y Loiácono, 1956). “Barrio reo” de 1927 es probablemente el primero en el que el hablante se asimila con el cantor: “Mi barrio reo,/ mi viejo amor,/ oye el gorjeo,/ soy tu cantor” (Navarrine y Fugazot, 1927). Esta correspondencia se refuerza unos años más tarde en “El cantor de Buenos Aires” de 1936. Si en las letras de Villoldo y en otras similares un personaje orillero se presentaba a sí mismo como habilidoso bailarín de tangos, aquí el sujeto se define por el canto. El hecho de que la voz poética se identifique con el cantor refuerza el pacto performativo, se neutraliza la distancia entre la voz poética y la voz performática:

> Soy aquel cantor del arrabal,
> jilguero criollo que pulsó
> la humilde musa de percal.
> Me acuerdo de hace veinte abriles,
> de aquellos bailes a candiles...
> Cuando en una oreja iba colgao
> como un hachazo en el costao
> la mancha roja de un clavel.
> Muchachos, todo lo ha llevado el almanaque.
> Todo, todo ya se fue.
> (Cadícamo y Cobián, “El cantor de Buenos Aires”, 1936).

Para esta época, el cantor de tangos tiene justamente veinte años de antigüedad. No es casual que la figura del cantor se presente en el tango como personaje ya iniciada la década del treinta y aparezca en algunas oportunidades más en los años cuarenta, pues coincide con su creciente importancia, sobre todo como cantor de las grandes orquestas.

Su genealogía se remonta al cantor nacional, cuyos antecesores fueron los payadores (Russo, 2011: 37). El cantor nacional era el intérprete del cancionero criollo. En este sentido, la figura de Carlos Gardel resulta arquetípica: desde el momento en que entonó "Mi noche triste" en 1917 en el teatro Esmeralda, comenzó a modelar paulatinamente la figura del cantor de tangos[16]. Como era habitual en los cantores nacionales, Gardel cantaba acompañado de guitarras y fue esta la modalidad imperante para el tango vocal durante la Guardia Nueva (1920-1935). Además del Zorzal, debemos mencionar otros cantores de gran relevancia surgidos en este período, como Ignacio Corsini y Agustín Magaldi. Al promediar la década de los veinte aparece el estribillista[17], también llamado *chansonnier*, antecesor del cantor de orquesta. Este último recién pasará a primer plano durante la llamada época de oro, en la cual eclosionan las grandes orquestas. En este momento el cantor adquiere un rol protagónico.

En los metatangos convergen los distintos sentidos de la palabra *voz*. El cantor es el cuerpo y es también el personaje, que al erigirse portavoz del tango se confunde con este. Al igual que vimos en los tangos cuyo sujeto era el tango, persiste la idea de la emocionalidad como núcleo del género, anclada en la memoria de ese tiempo y ese espacio donde emergió la voz del tango:

> Vengan a ver que traigo yo
> en esta unión de notas y palabras,
> es la canción que me inspiró
> la evocación que anoche me acunaba.

[16] En efecto, la incorporación del tango al repertorio gardeliano fue gradual, durante varios años convivió con diversas especies de la canción criolla. Recién en 1923 se comienza a percibir un mayor peso del tango en sus grabaciones.

[17] Se suele atribuir a Francisco Canaro la idea de incorporar un estribillista a la orquesta, para que la acompañara con una pequeña parte cantada. El cantor elegido fue Roberto Díaz, quien debutó con el tango "Así es el mundo" (Caruso y M. Canaro, 1927) (Salton, 2014: 14).

Es voz de tango modulado en cada esquina,
por el que vive una emoción que lo domina,
quiero cantar por este son
que es cada vez más dulce y seductor.

Envuelto en la ilusión anoche lo escuché,
compuesta la emoción por cosas de mi ayer,
la casa en que nací,
la reja y el parral,
la vieja calesita y el rosal.
Su acento es la canción de voz sentimental,
su ritmo es el compás que vive en mi ciudad,
no tiene pretensión,
no quiere ser procaz,
se llama tango y nada más.

Esta emoción que traigo yo,
nació en mi voz cargada de nostalgia.
(Suñé y Kaplún, "Una emoción", 1943)

Tanto en "Una emoción" como en "El cantor de Buenos Aires", el cantor es una figura testigo, representa la memoria colectiva, mediador entre el presente y ese pasado glorioso en que el tango nació, entre los antiguos personajes de las orillas y el hombre común. Se acerca a este último a través de la mención de las experiencias de la infancia y de la ciudad. "Soy el cantor de la orquesta" es otra de las letras que representan al cantor, pero asume también un gesto vanguardista, pues el personaje del cantor revela el artificio de su performance. Deja al descubierto la puesta en escena, el origen ajeno de las emociones que vocaliza y el hecho de prestarle su voz al tango:

Soy el cantor de la orquesta
quiero decir lo que siento,

y con todo sentimiento
mi propio tango cantar.
[…]
Pero tengo que llorar
si en la letra de algún tango
me debo desesperar.

Canto las penas ajenas
y también canto las mías,
y aunque yo me sienta alegre
canto tristes melodías.
[…]
Soy voz de la guardia vieja
soy del suburbio el dolor
(Bruzzi y Gobbi, "Soy el cantor de la orquesta", 1945)

El fado y los fadistas como antecesores del género

A diferencia del tango, el fado portugués nació con letra. De hecho, las palabras son la esencia del fado, como señala Salwa El-Shawan Castelo-Branco (1997: 67). La música era, sobre todo al comienzo, un sostén del discurso, aunque en el siglo XX cobró mayor impulso[18]. El fado se fue formando durante la primera mitad del siglo XIX, de manera que es anterior a la era del registro sonoro. De las primeras letras quedan testimonios en algunos libros precursores que pretendieron historiar el género, como la *História do fado* de Pinto De Carvalho (1903) y *A triste canção do sul: subsidios para a história do fado* de Alberto Pimentel (1904). Como explica Eduardo Sucena, los primeros versificadores permanecieron en el anonimato, pero sus composiciones suelen traslucir que se trata de gente analfabeta o de

[18] En el siglo XX la música de fado se complejiza y adquiere más desarrollo, gracias a la aparición de eximios guitarristas como Armando Augusto Freire, más conocido como *Armandinho*. El fado instrumental comienza a ocupar un lugar más destacado.

cultura rudimentaria y de bajo estrato social. El amor, los celos, las toreadas, el destino y la pobreza eran temas frecuentes (Sucena, 2008: 298-300). Con el tiempo, los versos fueron evolucionando hacia nuevas poetizaciones.

En lo que respecta a los personajes retratados por las letras de fado en las primeras décadas del siglo XX, no encontramos un elenco tan estable como el del tango de los años veinte. Si bien hay algunos fados que se encuadran dentro de la canción de personaje, la mayoría femeninos como la florista de "Júlia florista" (Pimentel), la *varina* de "A Rosa de Madra goa" (Brito), la camarera de "A Lucinda camareira" (Rego), la *cigana* de "Carmencita" (Brito) o la limonera de "Rosinha dos limões" (Ribeiro)[19] o en otros aparecen figuras como la famosa Mariquinhas[2020], ninguno de estos alcanzó el nivel de reincidencia que tuvieron en el tango la milonguera o el compadrito. Asimismo, varios fados mencionan a los marineros y a las *varinas* –vendedoras ambulantes de pescado–, pero generalmente como elementos del paisaje portuario. Sí hallamos algunas personalidades destacadas de la historia del fado inmortalizadas y mitificadas en algunos versos, como la famosa Severa y su amante el Conde de Vimioso o algunos fadistas como Caetano "*Calcinhas*" (Sucena, 2008).

Tampoco es común que el fado hable de sí mismo en primera persona, aunque hay cientos de metafados. De hecho, son muy numerosos los fados que hablan del fado, pero en tercera persona. Estos suelen insistir en la tensión de contrarios que da vida al género: "É ilusão, é verdade,/ Procura, sombra e saudade,/ O fado na minha boca" (Andrade, "O fado que trago em mim"). Esta obstinación del fado consigo mismo, este intento fallido de trazar sus límites se debe, creemos, a la incapacidad de las palabras para dar cuenta de lo que

[19] Todos estos personajes femeninos pertenecen al paisaje urbano de una antigua Lisboa. La *varina* era la vendedora de pescado y la *cigana* no es otra que una gitana.

[20] Son varios los fados en los que aparece mencionada Mariquinhas, entre ellos: "A casada Mariquinhas", "Vou dar de beber à dor", "Vou dar de beber à alegría", "O testamento da Mariquinhas", "Encontrei a Mariquinhas", "A fuga da Mariquinhas".

el fado significa: "O fado é tudo o que eu digo/ Mais o que eu não sei dizer" (Nazaré, "Tudo isto é fado"). No obstante, hay un personaje que sí prospera con inusitada insistencia y que se autodefine constantemente: el o la fadista. Esta clase de metafados fueron numerosos tanto en el fado tradicional como en el fado canción, y aún lo son en el fado contemporáneo, a tal punto que dan cuenta de una obsesión del género consigo mismo. Creemos que esta persistente necesidad de definir al fadista encubre otra necesidad más profunda, la de construir sentidos y significaciones en la realidad. Estamos en sintonía con la postura de Frith, para quien la experiencia de la música, tanto para el intérprete como para el auditor, ofrece una manera de estar en el mundo y de darle sentido (Frith, 1996: 192).

El fadista precede al fado como género musical. En ese entonces 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. Las primeras crónicas sobre el fado lo asocian con la criminalidad y el proxenetismo. Pimentel se refiere a la vida del fadista como exótica y de aberración (Pimentel, 1904: 99). Se lo ha comparado con el apache parisino o con el camorrista italiano (Sucena, 2008: 44). Estas descripciones lo asemejan, también, al compadrito porteño, pues coinciden en algunos rasgos como el carácter altanero y pendenciero, la atención a la vestimenta, el carácter orillero y su eventual –y discutible– asociación con el proxeneta (Carretero, 1999). La guitarra, la navaja, el pelo peinado para atrás y el uso de *calão* eran algunas de las señas distintivas del fadista (Pimentel, 1904: 53 y 89).

En este contexto, los términos *fadista* o *faia*, su sinónimo en *calão*, tenían, a mediados del siglo XIX, un sentido peyorativo. Rui Vieira Nery explica que en esa época la palabra *fado*, y por extensión *fadista*, se usaba todavía con mayor frecuencia en su acepción primitiva de "destino" o "sino", para designar de manera metafórica el universos semi-marginal y sus protagonistas, antes que para

designar directamente el género musical allí practicado y a sus ejecutantes (Vieira Nery, 2010). Dadas estas condiciones, la expresión *vida de fado* significaba 'mala vida' y *moça do fado* señalaba a una 'ramera' (Pimentel, 1904: 43).

Sin embargo, a fines del siglo XIX ya se usaba la palabra *fadista* para designar a los intérpretes de fados. De todas maneras, en la poética del fado quedarán algunos vestigios del antiguo fadista paria o *malfadado*. Así, por ejemplo, en "Jeito fadista" el sujeto poético, un fadista, declara que el fado entró en su vida por habitar entre canallas: "De vivir entre a canalha/ ficou-me o jeito rufia,/ Quando ao brilho da navalha/ um fado triste se ouvia" (Andrade, "Jeito fadista"). Al igual que vimos en el tango, el fado marcará cierta continuidad con ese ayer mítico de fadistas masculinos con la navaja en la manga y de fadistas femeninas con la navaja en la liga.

La autofiguración en el fado: los *fadistas* como personajes

El género le dará voz al personaje del fadista, ya sea hombre o mujer, como a ningún otro, que ya es un motivo frecuente en el fado tradicional y en el fado *canção*. En la historia del género tanto hombres como mujeres se destacaron como intérpretes. Sin ir más lejos, Amália Rodrigues fue, entre los fadistas, la figura emblemática nacional y la más reconocida internacionalmente. En general, muchos de estos fados en los que habla el fadista no implican marcas lingüísticas de género, de manera que pueden ser cantados por hombres o mujeres sin necesidad de adaptaciones. No obstante, en ocasiones se hace explícito si habla una o un fadista, como en "O meu destino", cuya voz es femenina:

> Fui crescendo, sou mulher
> e o destino, o que me deu
> foi um fado que me quer
> um fado que é muito meu.

Sou portanto agradecida
ao fado que me foi dado:
o fado da minha vida
que é sempre cantar o fado.
(Teles, "O meu destino")

Como ya advertimos en estos versos, el doble significado de la palabra como música y destino, más bien en el sentido de hado, será un juego constante en la poética del fado y, particularmente, en la autodescripción del fadista, quien a menudo declarará "Ser fadista é o meu fado" (Andrade, "A minha sina é cantar"). Se trata, en general, de un destino de errancia, lo cual demuestra otra vez la herencia del fadista marginal decimonónico recibida por el fadista cantor:

Sou fadista porque o fado
me traz na vida arrastado
preso a um cruel destino
sou fadista porque a sorte
me faz caminhar sem norte
num correr ao desatino
(Andrade, "Ser fadista")

Destino que es al tiempo gozo y desazón para el fadista, de manera que el canto se desarrolla en una tensión emotiva entre la tristeza y la alegría: "Com a guitarra a meu lado/ a trinar em tom plangente/ vivo assim, vivo contente" (Andrade, "A minha sina é cantar"). Al igual que en el tango, la vibración pasional se erige como la fuente expresiva del fado: "Cantar o fado é um condão/ é dar fala ao coração / e viver com essa voz!" (Conde de Sobra, "Minha mãe nasci fadista"). En "A vida me fez fadista" el sujeto declara sentir distintas pasiones, propias y ajenas, como ternura, saudade, ansiedad, dolor. Y es de esa "tristeza mista/ de penas, tortura e amor" que la vida lo hizo cantador (Cid, "A vida me fez fadista"). Y también, como en el tango, aparece la idea de la raigambre popular de dichas emociones:

Assim cantando o fado, canto a gente
por isso o fado é livre como o vento
no fado, a voz do povo está presente
em versos de esperança e de lamento;
eternamente em movimiento
(Coutinho Vieira, “Viagem en tom de fado”)

La voz poética y la voz performática muchas veces se unen, pues el fado se presenta como la expresión auténtica de la vida del propio fadista. El sujeto poético y el cuerpo del fadista se vuelven uno:

Ser fadista é ser assim
colher rosas num jardim
p’las próprias mágoas regado
retratar a própria vida
naquela canção dorida
a que o mundo chama fado
(Andrade, “Ser fadista”)

Cantar o fado é soltar
a alma pela garganta
ouvir o fado é sondar
a alma de quem o canta
(Conde de Sobral, “Fado menor-Quadras soltas”)

Pero “O fado de cada um”, por el contrario, pone de relieve el artificio implicado en la puesta en escena hecha por el canto:

No meu fado amargurado
a sina minha
bem clara se revelou
pois cantando

seja quem for adivinha
na minha voz soluçando
que eu finjo ser quem não sou!
(Teles, "O fado de cada um")

Como antes vimos en el tango "Soy el cantor de la orquesta", queda descubierto el fingimiento y la posibilidad, propia de toda *perfomance*, de ser otro. Posibilidad que es también deseo, que el tango y el fado encarnan en su voz.

Conclusión

En el presente trabajo nos hemos formulado una pregunta que creemos superadora del catálogo de temas, tópicos o figuras retóricas: ¿quién habla? O, mejor dicho, quién *dice* el tango y el fado. Se trata, sin lugar a dudas, de una respuesta compleja, aquí apenas esbozada, que implica la superposición entre el hablante lírico, el personaje, el género como personaje y el intérprete.

El corpus de letras de tangos y fados examinadas nos permite afirmar que, en algunas ocasiones, la voz poética se construye en torno a una necesidad del hablante de definir su identidad como sujeto. Cada género recurre para ello a sus propias estrategias.

A comienzos de los años treinta el tango abre las interpretaciones sobre el origen de su voz, al tomar distancia de sus personajes típicos. Paralelamente, para este entonces se da a sí mismo entidad subjetiva al hacer hablar al género directamente. Y como tal se define como una sustancia emotiva anclada en un tiempo y un espacio mitificados, en los cuales se asienta para observar el presente, muchas veces desde la nostalgia.

Por su parte, el fado también se dio voz a sí mismo a través de su portavoz, el fadista, quien no se limitó a ser simplemente un vocalizador, sino una encarnación del fado como modo de vida y no

solo como género musical. En este sentido, la significación que el fado adquiere en el fado es similar a la que el tango asume en el tango. La emoción y su (im)posible expresión es el nodo matriz donde se articulan sus voces.

Consideramos elocuente el hecho de que ambos géneros portuarios le hayan otorgado la palabra al cantor, quien se transformó en emblema de la proyección social del tango y del fado y en personaje en sus letras. En relación con la figura del intérprete, Manuel Vázquez Montalbán fundamenta su relevancia en el hecho de que la canción de consumo del siglo XX se erige como medio de comunicación prácticamente audiovisual (Vázquez Montalbán, 1972). Destaca el rol del cantor como una instancia determinante de la canción popular, a tal punto que lo incluye en la definición de esta como "*un comunicado rítmico interpretado por un personaje susceptible de convertirse en imagen-símbolo*" (Vázquez Montalbán, 1972: XIII). Este es, efectivamente, el estatuto alcanzado por el cantor en el tango y en el fado, quien se configura, además, como un mediador entre las palabras y el límite de la posibilidad de expresión.

El fado y el tango son dos géneros autónomos que, si bien surgen en ambientes portuarios, lo hacen desde dos márgenes opuestas, donde entablan relaciones con dos tradiciones muy diversas: la del Viejo y la del Nuevo Mundo. Estas diferencias, traspuestas en dos imaginarios independientes, son también constitutivas de sus poéticas y no deben ser descuidadas al abordar un estudio comparativo. No obstante, esas divergencias son, asimismo, las que enriquecen el diálogo entre uno y otro género.

Bibliografía

BARTHES, Roland, "El cuerpo de la música". En: BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986, 243-304.

BEORLEGUI, Karina, "Karina Beorlegui: 'El blues, el tango y el fado son lamentos poéticos y viscerales'", 12/04/2013. ‹www.clarin.com/extrashow/musica /Karina_Beorlegui_0_899910186.html›, 2018.

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

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

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

CONDE, Oscar, "Los temas del *amuro* y la *milonguita*, o de cómo Contursi revolucionó la letra de tango". En: CONDE, Oscar, *Las poéticas del tango-canción: Rupturas y continuidades*. 1º ed. Buenos Aires: Biblos/Remedios de Escalada: Universidad Nacional de Lanús, 2014, 81-103.

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

_____,"El primer tango canción es Mi noche triste", 2015, ‹http://www.telam.com.ar/notas/201503/96762-el-primer-tango-cancion-es-mi-noche-triste.html›, 2018.

DALBOSCO, Dulce María, "Discépolo o el arte de la inversión". En: *Journal of Arts and Humanities* 1, 2 (octubre de 2012), 112-124.

_____, "Prestame tu voz: acerca de la enunciación femenina en las letras de tango". En: *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana* 44.1 (mayo de 2015), 180-195.

DORRA, Raúl, *Con el afán en la página.* Córdoba: Alción, 2003.

_____, *Entre la voz y la letra.* México D. F.: Plaza y Valdés, 1997.

_____, La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo). Córdoba: Alción, 2006

FRITH, Simon, Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular. Buenos Aires: Paidós, 2014.

_____, "Música e identidad". En: HALL, Stuart / DU GAY, Paul, *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid: Amorrortu, 2003, 181-212.

GOBELLO, José, "Prólogo". En: *Letras de tangos. Selección (1897-1981).* I. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1997, 1-4.

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

_____ / MENDES, Francisco, *Poetas populares do fado tradicional.* Lisboa: INCM, 2014.

MATAMORO, Blas, La ciudad del tango. (Tango histórico y sociedad). Buenos Aires: Galerna, 1982.

MINA, Carlos, *Tango: la mezcla milagrosa 1917-1956.* Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

OSTUNI, Ricardo A., *Viaje al corazón del tango*. Buenos Aires: Lumiere, 2000.

PARRET, Herman, Las pasiones: Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad. Buenos Aires: Edicial, 1995.

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

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

PINTO, De Carvalho, *História do fado.* Lisboa: Empreza da história de Portugal, 1903.

ROBIN, Régine, *Identidad, memoria y relato: La imposible narración de sí mismo.* Buenos Aires: Secretaría de Posgrado Facultad de Ciencias Sociales/Oficina de Publicaciones Ciclo Básico Común, 1996.

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

RUSSO, Fabián, El tango cantado: una lectura acerca del canto en la Escuela Gardeliana. 1º ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

SAIKIN, Magalí, Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino. Stuttgart: Abrazos, 2004.

SALTON, Ricardo, "El tango vocal 1920-1935: un modelo gardeliano". En: GOYENA, Héctor (coord.), *Antología del tango rioplatense: vol. II, 1920-1935. Selección sonora.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2014, 12-15.

SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

SCHVARTZMAN, Julio, "El tango en el tango". En: CONDE, Oscar, *Las poéticas del tango canción: Rupturas y Continuidades*. Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones de la UNLa, 2014, 163-181.

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

VARELA, Gustavo, "El pasado en el presente: tango y peronismo". En: CONDE, Oscar, *Las poéticas del tango canción: Rupturas y continuidades*, Buenos Aires/Remedios de Escalada: Biblos/Ediciones del a UNLa, 2014, 183-202.

_____, *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

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

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, "Introducción". En: VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Cancionero general (1939/1971) 1*. Barcelona: Lumen, 1972.

VERA SEPÚLVEDA, Miguel Ángel, "Género portuário: Marco teórico de uma investigação antropológico-musical". En: GOUVEIA, Daniel, *Ao fado tudo se canta?* Lisboa: DG Edições, 2013, 230-233.

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

ZONANA, Víctor Gustavo, "La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis". En: *Signo y seña* 19 (2008), 33-66.