

Eduardo Romano

Algunas observaciones sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962

1. Las letras del tango, una poesía provocativa

Las relaciones entre tango y poesía letrada deben ser enmarcadas en la cuestión, previa y mucho más antigua, de lo que se canta o recita, para un auditorio plural y presente, y lo que se escribe para ser leído en foma individual.

Dicho trasfondo está presente cuando aparecen las primeras letras –década inicial de este siglo– de Angel G. Villoldo, Silverio Manco, Alfredo Gobbi padre, etc., grabadas en cilindros y todavía con escasa circulación.

Pero la cuestión se complica años después, cuando el letrista comienza a trabajar para una industria del disco y una radiotelefonía en franca expansión. Los poetas letrados estarán entonces ante una competencia que no pueden contrarrestar y frente a la cual necesitarán pronunciarse.

Además, y no debemos descuidar esto, tales letristas, así como quienes les dieron una fisonomía definitiva a las letras del tango desde 1917 –Pascual Contursi y sus continuadores: Celedonio Flores, Manuel Romero, José González Castillo, García Jiménez, etc.–, se apropiaron de diversos formantes de la poesía letrada anterior.

El más importante, la tendencia a enunciar desde un otro, rasgo heredado de la gauchesca, pero que ellos desplazaron hacia la boca de un compadrito o personajes afines del suburbio. Otros fueron: los motivos de cierta poesía lunfardesca, como la de López Franco;¹ los ecos de

¹ Cfr. Victor Borde (seudónimo de Robert Lehmann-Nitsche) 1923. El material fue reunido durante sus propias incursiones –o la de sus alumnos– a los prostíbulos de la zona de Ensenada, vecina a La Plata, ciudad universitaria donde enseñaba. El volumen no ingresó al país –se lo detuvo en la aduana– y su traducción sólo apareció en 1981 (v. bibliografía).

la vida bohemia y la verbalización de lo sensorial que introdujo Rubén Darío; el humildismo y la visión del barrio aportadas por Evaristo Carriego; la mirada sobre una urbe cambiante que despierta con el libro *Ciudad* (1917) de Baldomero Fernández Moreno.

Todo lo cual emulsiona una manera de “narrar conflictos” que hereda, por un lado, la estirpe que va del viejo romancero a los cantares de ciego hispánicos; y, por otro, la experiencia de unos escritores que alternaban la composición de letras con la de piezas del género chico criollo, entonces en auge por todas las salas teatrales que proliferaban en el centro y los barrios de Buenos Aires.

El tango cantado –por Gardel, Magaldi, Azucena Maizani, Alberto Gómez, etc.– alcanza enorme popularidad, llega a través de las emisoras radiales y grabaciones a importantes audiencias y, sobre todo, a los sectores sociales medios, que se estaban configurando.

Al volver a la Argentina, en 1927, el español José M. Salaverría confiesa que

“me he sentido asaltado, empapado, anegado, en la música sensual, enfática y sensiblera del tango que hoy reina en la Argentina con un poder imperativo inexcusable”

y añade que

“todos los fonógrafos de los limpiabotas, todos los altavoces de arrabal, todos los aparatos de radio, todas las orquestas de bar elegante o de café democrático, están positivamente copados en Buenos Aires por la música tanguera y supongo que el mismo fenómeno se repetirá en el resto de la República”.²

Ante esa eclosión del cancionero popular, los poetas letrados adoptaron varias actitudes. Una, la menos atendible, ignorarla; otra, referirse al fenómeno con un grado de interés –similar al de los niños bien que excursionaban por los bajos fondos– y una dosis de distancia reflexiva, como la que adopta Ricardo Güiraldes en “Tango”, de *El cencerro de cristal* (1915).

El Borges criollista, en cambio, prefiere una táctica de repliegue en sus poemarios y artículos de la década de 1920. En aquéllos tiende a

² “Civilización y criollismo” (1927: 61).

mitificar un espacio, el de la contigüidad entre pampa y asfalto, despreciando el ajetreo céntrico y demonizando el submundo portuario. Es el trayecto que se puede leer de “Las calles”, primer texto de *Fervor de Buenos Aires* (1921), a “Paseo de Julio”, último poema de *Cuaderno San Martín* (1929).

Su lenguaje literario, además, como lo señalara en la conferencia *El idioma de los argentinos* (1928), rehuye tanto lo callejero de tangos y sainetes cuanto lo arcaizante de Enrique Larreta (*La gloria de Don Ramiro*, 1908), busca conservar y continuar el registro familiar patricio de los que reconoce como sus antecesores, los grandes charlistas del '80 (Miguel Cané, Lucio Mansilla, etc.).

Al tango lo segmenta arbitrariamente para valorar sus formas primitivas, amilongadas, en las que la flauta mandaba dentro de los tríos e imponía un aire jugueteón, y vilipendiar el tango cantado, sentimental, más propio de inmigrantes que de criollos.

Pero la popularidad del tango crea mayores dificultades a otros poetas. Así, el Raúl González Tuñón de *Violín del diablo* (terminado en 1922, apareció como libro en 1926) acusa al tango en “Maipú Pigall” —no casualmente dedicado a Güiraldes— de “servilismo” y de haber perdido el “espontáneo/calor” con su ingreso al cabaret para que se divirtieran los bacanes.

Menos inflexibles son los dos textos que titula “Tango” en *Miércoles de ceniza* (1928). En el segundo, inclusive, le reconoce un benéfico efecto personal: “Tango lleno de humo fumo/ tu cigarrillo voluptuoso,/ estiramiento doloroso,/ aliento con el que me perfume.” Y también social: “Durante treinta años el suburbio/ se alimentó/ con el pan/ de tus tangos.” Pero son rectificaciones conceptuales más que artísticas.

La respuesta de su hermano Enrique resulta mucho más interesante. En su libro *Tangos* (1926), sale al cruce simultáneamente de los letristas y de las glosas que solían introducir cada tema en los programas radiotelefónicos del género.

Tales glosas eran proclives al devaneo lírico, al floripondio verbal, y por eso seguramente opta por privilegiar los componentes narrativos y dramáticos —en el sentido de dialogados— al reescribir sus asuntos. A los cuales exagera, a su vez, hasta los límites del contraste melodramático.

Pero más allá de esas deformaciones, afines con una estética del grotesco que había ingresado con la inmigración italiana y circulaba sobre todo por los escenarios (cfr. las primeras piezas de Carlos M. Pacheco, como *Los tristes o gente sombría*, de 1906), hay muestras de prosa artística, marcas que distinguen al escritor pueden verse en las descripciones o los comentarios.

Ya en “Bichitos de luz”, el texto inicial, hallo estos desplazamientos verbales:

“Y él, contemplando cómo pasan y se alejan sin detenerse un instante, cuelga el doloroso interrogante de su mirada en las cuerdas del violín que solloza su epilepsia.”³

Pero al servicio de un episodio en que se acumulan novias tempranamente muertas, hijos mortalmente enfermos y un rengo con el que ni las prostitutas quieren acostarse.

Los llamados poetas de Boedo, a su vez, adoptan un pietismo tolstoiano hacia los humildes que ya prefiguraba Carriego. Típico de tal arrogancia resulta *Versos de la calle* (1924) de Alvaro Yunque (seudónimo de Aristides Gandolfi Herrero) cada vez que alude a las diversiones populares urbanas. A tal punto, que la voz poética, anacrónicamente rousseauiana, llega a preguntarse “¿Por qué debo vivir entre estos hombres/ de la ciudad, capaces de entristecer a la naturaleza?”

Sólo Nicolás Olivari, a mi entender, fue capaz de reformular desde otra estética, que he calificado en diversas ocasiones de expresionista,⁴ y que es parienta del mencionado grotesco teatral, la retórica tanguera. Admitiendo que la sensibilidad popular se reconocía en ella, pero que el artista tenía otras obligaciones frente a la lengua.

Por eso elige la coartada de parodiar, desde el título de su primer libro: *La amada infiel* (1924) remeda al popularísimo *La amada inmóvil* (1918) de Amado Nervo. Y en él somete a la costurerita de Carriego (*La costurerita que dio aquel mal paso*) a un descentramiento sistemático, que abarca desde la versificación (compone un soneto versolibrista y de rimas inusuales) hasta el perfil de la protagonista, a la cual felicita por el “mal paso” que diera.

³ González Tuñón (1967: 10).

⁴ Romano/Seminario Raúl Scalabrini Ortiz (1992: 97-118).

“Tango”, en *La musa de la mala pata* (1926), también acude al feísmo y a la distorsión (“arrastra el flato un bandoneón/ vierte un malevo ruin saliva/ por el colmillo, sobre el salón”) para construir una escena artificiosa, homologable a ciertas páginas narrativas de Roberto Arlt.

De todas maneras, cabe consignar que tanto Raúl González Tuñón como Olivari escribieron luego algunas letras de tango, cierto que amoldándose a los imperativos del género, es decir dejando de lado todo gesto de distanciamiento o transgresión.

2. Dos décadas (1930-1950) más bien transicionales

El anterior repertorio de respuestas frente al éxito arrollador del tango canción no sufre mayores modificaciones en las décadas siguientes, aunque la cuestión siga inquietando a los poetas letrados. Así, en *La novísima poesía argentina* (1931), uno de los antólogos, Arturo Cambours Ocampo, escribe en “Ideas sobre la nueva generación” que, agotados el extremismo vanguardista y las supervivencias románticas o modernistas, sólo cabe “la conciliación estética”.

Urge devolverle al intelectual su prestigio, porque “Para el pueblo el intelectual es el melencólico alimentado a café con leche; el periodista barullero, que comienza citando a Oscar Wilde y termina escribiendo letras para tangos ...”, es decir despilfarrando sus mejores ideales estéticos.

Arturo Cerretani, otro de los responsables de esta antología (el tercero fue Sigfrido Radaelli), y que sobresaldría luego como narrador, coincide en “La necesidad de una novísima generación literaria” para que la literatura recupere trascendencia: “El gran error de la generación novosensible fue el de tomar la literatura en broma. Inconscientemente, dejó de creer en su gran trascendencia artística y social” y por eso se mostró “nieta de la gimnasia sueca, hija legítima del deporte, hermana de leche del Jazz Band”.

Cometió, en otras palabras, gestos acrobáticos, deportivos, sincopados, que Cerretani considera reñidos con el arte. Y la mención del jazz deja entrever cuánto descalifica en ese momento las aproximaciones entre poesía y canción.

Los poetas convocados, a su vez, tampoco ignoraron la cuestión. Romualdo Brughetti, que descollaría más tarde como crítico de arte, parece replicarle tajantemente a Cerretani cuando, en “Jazz Band”, poetiza que ese ritmo y “nuestro tango –compadre del arrabal–/ que lleva el dolor acendrado/ de las heridas del mundo” formarán el hombre nuevo, “el Mesías que nos viene a redimir”.

Hay también en esa selección alusiones al “tango canallesco” (en “Responso lírico para el Parque Goal” de Víctor Molinari), al tango como ingrediente decorativo (“La calle de todos”, de Antonio M. Podestá) o como paliativo (“Tango ...” de Demetrio Zadán).

Sin embargo, un nuevo interrogante acerca de la condición del letrista (¿es o no poeta?) proviene de que tanto Antonio Podestá como Manzione, que habían escrito tangos para esa época, decidieran participar en la antología con otra clase de textos.

En tal sentido, los “Fragmentos para la reconstrucción de nuestro amor”, de Manzione,⁵ no resisten la menor comparación con sus versos de “El ciego del violín”, que ganara un concurso de la revista *El alma que canta* y fuera musicalizado por Sebastián Piana en 1926 con el título “Viejo ciego”.

También reconozco en dicha muestra poemas de Ignacio B. Anzoátegui, Juan O. Ponferrada y María Villarino que preanuncian características de lo que será la llamada generación poética del '40. Entonces la poesía letrada adopta un giro trascendentalista de estirpe romántica que la alejará de lo cotidiano, de la palabra usual, de la circunstancia urbana.

El tono celebratorio que predomina en sus textos es propio del canto, pero no del habla, y sus integrantes, en su mayoría provincianos, escriben elegías de los paisajes infantiles añorados.

Del mismo modo, los poetas sociales que continúan el boedismo –el caso de la revista *Conducta*, dirigida por Leónidas Barletta en la década del 40– mantienen un reformismo pedagógico que les impide acercarse a los gustos ajenos. Encuentro entre ellos, sin embargo, dos excepciones.

⁵ Con el seudónimo de Homero Manzi, se convertiría hacia 1940 en uno de los mayores poetas del tango. Cfr. Ford (1971).

Una es Jorge Mario de Lellis, quien tampoco permaneció ajeno a la influencia neorromántica, pero “Tranvía 14”, “Ultimo viaje” y “Calle Pavón”, de *Ciudad sin tregua* (1953), marcan su viraje hacia una lengua poética menos engolada.

La segunda, José Portogalo. Oscilante también en sus comienzos entre la protesta social (*Tregua*, 1933) y la dominante ola elegíaca (*Destino al canto*, 1942, y *Luz liberada*, 1947), da un salto cualitativo con algunos de sus textos metapoéticos de *Mundo del acordeón* (1949), cuyo título celebra, además, al más típico instrumento tanguero, y donde busca un tono distinto, intimista, en “Conversado con Evaristo Carriego”.

Letra para Juan Tango (1958) reivindica la raíz popular del tango, pero, como lo señalará bastante después el mismo Portogalo, en un texto histórico-literario,

“nuestro intento de reivindicación, fervor y pasión, termina precisamente en 1920, fecha de esplendor de la música popular (...), cuando el tango, expresión sensible de una realidad social, no desvirtuaba la vida.”⁶

Dando por supuesto que el tango perdió, posteriormente, ese carácter vital.

Casi al mismo tiempo, el criollismo borgeano halla culminación en *Juan Nadie. Vida y muerte de un compadre* (1954), de Miguel Etchebarne. Con lo cual pareciera que todas las vertientes abiertas en los fecundos años 20 se estuvieran agotando para ceder paso a algo nuevo.

3. Tango y poesía coloquial a fines de los años 50

Ese algo nuevo al que aludí poco antes va a producirse cuando dos poetas entonces jóvenes (Francisco Urondo y Juan Gelman) den un paso al costado respecto de las corrientes literarias en las que se habían iniciado. Cuando empiecen a esbozar una ruptura de límites entre lo considerado popular y lo culto, eso que para muchos intelectuales, en este fin de siglo, es signo característico de posmodernidad.

⁶ Portogalo (1972).

Urondo va a tomar distancia respecto de otros poetas de *Poesía Buenos Aires*, revista que comienza a aparecer en 1950, dirigida por Raúl G. Aguirre y Edgar Bayley. Decantación de la vanguardia invencionista que expresaran anteriormente las revistas *Arturo* (1944) y *Contemporánea* (1948), buscaba un “lenguaje auténtico” (cfr. el artículo de Aguirre “Poesía, escritura sagrada”, del n. 15, otoño de 1954) en el sentido heideggeriano, existencial del término, y creían descubrirlo en parte de la poesía francesa de posguerra, especialmente en René Char.

Si bien sus textos resultan a veces producto de un lenguaje sin marcas locales, como traducido, no es casual que divulguen desde sus páginas al poeta peruano César Vallejo o el carioca Drummond de Andrade, dos nombres que cuentan en el retorno de la poesía latinoamericana hacia vertientes coloquiales.

Sumemos a eso que el otro animador de *Poesía Buenos Aires*, Edgar Bayley, acompañó a Juan C. Aráoz de Lamadrid en la aventura de *Conjugación de Buenos Aires*, cuyos escasos tres números señalaron un rumbo al yuxtaponer en sus páginas los versos reos de Carlos de la Púa y los refinados de Francis Carco, o al permitir que Lamadrid practicara un raro cruce de vanguardia, lunfardo y pintoresquismo en poemas como “El tango”, publicado en el primer número (1951) de esa revista:

“La Noche, sólo ella,
 creía en sus fantasmas:
 el ortiva, la paica, los scruches.
 La Noche, sólo ella,
 era heroica y sumisa
 entre el fraseo de los fueyes
 y el cartoneo de los giles,
 que como una astrología tributaria
 aparecían desolados
 sobre la calle angosta,
 enarbolados y perdidos
 con sus flores de gas y de moscato.”

Por último, en esa misma década, una de las tantas plaquetas publicadas con el sello Poesía Buenos Aires, titulada *Al público* y firmada por Leónidas Lamborghini, exhibe la novedad de que sus versos

breves, y poco ligados sintácticamente, aprovechen a menudo, como juego semántico intertextual, títulos de tangos:

“Yo quise decirle mentira mentira
para purificarme

Yo, el ubicuo Gerente
devine popular
Coordino y distribuyo los trabajos
tomo y obligo

Viviendo como chanchos
Perdiendo
Poco a poco la vergüenza
La decencia y la moral”

Pero también se atrevió Lamborghini a articular versos de tangos con otros, precedentes nada menos que de las famosísimas *Coplas* de Jorge Manrique: “Cómo se pianta la vida,/ Cómo rezongan los años,/ Cómo se viene la muerte/ Tan callando.”

Santafesino en la gran urbe, Urondo se había integrado al grupo Poesía Buenos Aires y con ese sello editó sus primeros textos: *Historia antigua* (1956), *Dos poemas* (1958) y *Breves* (1959). Con típicos rasgos de la vanguardia invencionista: frases breves, no ligadas oracionalmente, desprovistas de puntuación y sumamente elípticas.

Pero su publicación siguiente –*Nombres, 1956-1959*– lleva el respaldo de otro sello (Zona) cuando aparece, tardíamente, en 1963. A lo largo del volumen advierto varias innovaciones decisivas. Ante todo los poemas extensos (“Arijón”, que abre el conjunto, y “B. A. Argentine” que lo cierra).

Luego, los títulos que remiten a tangos (“Fumando espero”, “La novia ausente”) o a versos de igual procedencia (“Así era ella”, “La frente marchita”), pero también a otros cancioneros: el jazz (“Body and Soul”, “Swing”), la *bossa nova* (“La tristeza no tiene fin”), lo tropical (“Tambor”).

Como camino hacia una poesía más hablada, menos telegráfica que la de sus comienzos, según se advierte ya en el hecho de que todos los poemas estén dedicados a alguien y se aseguren así un encuadre interlocutorio. O en apelar a una frase hecha (“Como bola sin manija”) para titular al texto que mejor registra, tal vez, la encrucijada –no sólo literaria– en que se hallaba.

El lugar desde donde afirma “puedo ser un intelectual responsable o desaprensivo/ firmar o no firmar traicionar o jugar a la lealtad” y también “puedo elegir mi destino/ aunque no sepa darle forma adecuada/ ni por dónde empezar”. Así como en “Pippermint”, dirigido a Juan C. Portantiero y Juan Gelman, afirma al comienzo “no cantan/ los que nunca conocieron una esperanza” y se autoreplica en el final “nadie se atreve a cantar/ junto al endurecido silencio/ sin promesas”.

Parece establecerse ahí una subterránea relación entre el canto y la certeza de cambios, sobre todo político-sociales, que justificarían en su caso ese acercamiento privilegiado a la palabra tanguera, sin menospreciar la de otros cancioneros populares.

En cuanto a los destinatarios de “Pippermint”, buscaban también por entonces nuevos caminos estéticos y político-culturales; compartían una misma decepción respecto de partidos y concepciones anteriores que sentían estériles.

Gelman y Portantiero, al conjuro de Héctor Agosti, que publica en ese momento algunos ensayos muy revulsivos (*Para una política de la cultura*, 1956; *Nación y cultura*, 1959), encabezaban un grupo gramsciano dentro del PCA (Partido Comunista Argentino) que generaría pocos años después una inevitable ruptura con la ortodoxia stalinista de su dirigencia.

Urondo, a su vez, había vivido como funcionario –en la secretaría de cultura que ejercía Ramón Alcalde durante el gobierno santafesino de Silvestre Begnis– el derrumbe de las expectativas que muchos intelectuales argentinos cifraran en el proyecto frondicista.⁷ Se enrolaría poco después en el M.L.N. (Movimiento de Liberación Nacional) creado por Ismael Viñas.

Todos integrarían esa nueva izquierda que desechó prejuicios antiperonistas, en los que veían sobre todo desprecio hacia los sectores más humildes. Y trató de integrarse con grupos políticos del llamado peronismo revolucionario en un frente común contra el gobierno

⁷ Arturo Frondici (*1908) recurrió como candidato de la UCRI (Unión Cívica Radical Intransigente), escisión ocurrida en 1957 dentro de la Unión Cívica Radical (el otro sector fue la Unión Cívica Radical del Pueblo), a muchos sectores intelectuales del espectro liberal de izquierda, pero una vez que ganó las elecciones y asumió la presidencia (mayo de 1958) no gobernó de acuerdo con sus promesas y compromisos preelectorales.

golpista primero (1962-1963) y contra la democracia proscriptiva después (1963-1966).

En esa búsqueda de revinculación entre intelectuales y pueblo, según modelos internacionales como el de Antonio Gramsci en Italia o el de Frantz Fanon en Argelia, debe inscribirse el gesto de acercamiento a la canción, y en especial al tango, que señalé a propósito de *Nombres*.

El sello editorial que lo avala, además, era el de una nueva publicación, *Zona de la poesía americana*, cuyos cuatro números aparecieron entre 1964 y 1965, bajo la responsabilidad alternativa de un grupo en el que figuraban Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Miguel Brascó, Ramiro de Casabellas, etc.

Es suficientemente significativo que el último número lleve en tapa la foto de Discépolo —en las anteriores figuraron Oliverio Gironde, Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández, respectivamente— y que incluya una selección de sus letras y tres notas críticas que firman Alberto Cousté, Horacio de Dios y Arturo Cerretani.

Los tres plantean, en algún punto, la peculiaridad del lenguaje discepoliano; los tres lo consideran único, excepcional, dentro del corpus tanguero. Juicios que revelan cómo *Zona* podía revalorar a Discépolo, pero no a la poética del tango en su conjunto. Tal vez porque Discépolo había incorporado una experiencia y una práctica letradas al tango, reformulando críticamente —podría decirse paródicamente— algunos de sus motivos recurrentes.

Al margen de esas limitaciones, anoto otros dos síntomas reveladores en *Zona*, provenientes de su número 2 (diciembre de 1963). El artículo de Noé Jitrik, “Poesía entre dos radicalismos”, que, al realizar un balance de *Poesía Buenos Aires*, anota: “nunca como en esos años los poetas estuvieron tan lejos del público”; pero “tampoco nunca fueron tan conscientes de que esa soledad debía ser asumida e interiorizada y punto de partida de una poética integral”.

Y unas observaciones que formula César Fernández Moreno a propósito de mi poema “Destino de poeta”, leído en una de las tantas lecturas públicas que organizábamos entonces, como otra forma de recuperar públicos potenciales, en galerías, clubes suburbanos, librerías céntricas, auditorios de la universidad, etc.:

Para él, su autor “entró en la realidad por la humilde vía que todos estamos redescubriendo: el tango, la posible fusión de la poesía culta

con la popular” (Fernández Moreno 1967: 439). Objetaría hoy que por esa vía ingresábamos a la “realidad”, siempre tan inasible. Pero es cierto que acortábamos las distancias entre poesía letrada y habla concreta.

Quiero enfatizar que el responsable de ese juicio era un poeta que ya había abandonado su período neorromántico —el de *Gallo ciego*, 1940, o *La palma de la mano*, 1942— para encaminarse hacia una posición más existencial (*Veinte años después*, 1953) y conseguir, en *Sentimientos* (1960), que el humor, la ironía o eficaces burlas desacralizaran cuestiones que anteriormente reverenciara.

Haber escrito el ensayo sobre la joven poesía argentina para la *Historia de la literatura argentina* (1957) coordinada por Rafael A. Arrieta y editada por Peuser, le daba un prestigio crítico que César buscaba corroborar.

Por ejemplo con valoraciones de la producción más reciente. Lo que se desprende del juicio anterior, en el segundo número de *Zona*, donde también se pronunciaba acerca de un Festival de Buenos Aires organizado por el Nuevo Teatro que dirigían Alejandra Boero y Pedro Asquini.

Integraba el mismo un recital con poemas de Raúl González Tuñón, Portogalo y los jóvenes comunistas, que se nucleaban bajo la sigla El Pan Duro. Fernández Moreno considera que ese material lírico es “de baja calidad” y añade:

“Los poemas elegidos no resultan suficientemente populares ni suficientemente cultos; como populares, están llenos de reminiscencias retóricas; como cultos, son en general burdos y hasta cursis.”

De todos modos, y aunque su opinión todavía arrastra el prejuicio de que poesía y política son discursos heterónomos, no vacila en reconocer que Juan Gelman es “el mejor del conjunto”. Advierte en sus textos el mismo gesto de aquellos poetas vanguardistas —como Urondo— que anteponian el deseo de comunicación a la fiebre experimental y buscaban por el lenguaje del tango, o al menos de algunos poetas del tango, una revinculación con la gente.

Gelman había arrancado de otra retórica, la de la poesía socializante argentina. *Violín y otras cuestiones* (1956), recibido alborozadamente por Raúl González Tuñón, reincide en asuntos del humildismo boedista (“Oración del desocupado”), pero en general sus poemas

tienen el sabor de lo conversado, apelan a expletivos y otras fórmulas contactuales: “viendo a la gente andar, digo, no hay derecho”; “viendo a la gente, bueno, viéndola”.

Ciertas anomalías léxicas y sintácticas revelan la lectura del peruano César Vallejo —ya hice notar eso a propósito de De Lellis—, quien había alentado posibles alianzas entre vanguardismo y poesía social. Y en “El caballo de la calesita”, muy endeudado con otro poeta comunista argentino, José Pedroni, no es poco que ese caballo de “madera limpia”, capaz de alegrar a los niños, vaya “Galopando una música de tango”.

En *El juego en que andamos*, libro de 1959, Gelman aumenta las notas vallejanas (por ej. con las paradojas que configuran el poema que da nombre al conjunto) y en *Velorio del solo* (1961) opta por una prosodia más oral, según se advierte en el comienzo del poema homónimo:

“Especialmente anda preocupado
por el tiempo, la vida, otras cositas ...”

Y en algunos desenlaces, como el de “Taquicardia”:

“a veces se impacienta, se va se va
sin dar tiempo a arreglar cuestiones últimas,
che, corazón.”

O el de “En la fecha”:

“de todos modos yo soy otro:
un pedazo de ti,
alguien a quien castigan puertas, ruidos, teléfono
y, andá a saber por qué,
toda la parentela de la muerte.”

Claro que esa tendencia culmina con *Gotán* —la palabra tango al vesre— de 1962. Algunos versos podrían figurar en letras del cancionero popular urbano y la intertextualidad aumenta en textos como “En la carpeta” y en los dos poemas que toman su título de tangos muy conocidos: “Mi Buenos Aires querido” (de Manuel Romero) y “Anclao en París” (de Enrique Cadícamo).

A diferencia de lo que ocurriera con Enrique González Tuñón u Olivari, la reescritura cuestiona menos el estilo que lo ideológico, se

ubica dentro de lo que Genette califica de transposición, para diferenciarlo del travestimiento satírico.⁸

Además, elige Gelman dos letras exitosas y con treinta años de aclimatación en los oídos del público, pasa de su versificación siempre más o menos regular al versolibrismo y trabaja sobre un tópico compartido por ambas: la añoranza de la ciudad-madre.

En “Anclao en París”, pareciera limitarse a los procedimientos del grotesco, cuando el “viejo león del zoo” suplanta a Buenos Aires; pero el final nos revela que si ese animal, también por su vejez, sabe mucho, se calla y se emociona con Gardel. En otros términos, el texto proclama que la emotividad del tango ayudó a sobrevivir a los argentinos, aunque no les brindara las respuestas políticas necesarias.

Por eso en “Mi Buenos Aires querido” opone la resistencia a las partidas o retornos vividos como una panacea y asegura, contrariando abiertamente la letra de Romero, “que habrá más penas y olvidos”. Un verdadero vaticinio si tenemos en cuenta las vicisitudes políticas que sobrevendrían en la Argentina durante la década siguiente.

Varios poetas –Luis Luchi, Horacio Salas, Roberto Santoro, Alberto Szpunberg, etc.– continuaron esta propuesta de usar al tango como intermediario de una revinculación con el habla para la escritura literaria, tarea que cada uno realizó, por supuesto, de manera personal. Pero todos entendieron ese paso como preámbulo hacia un compromiso político mayor y de esto ha dado testimonio otro poeta afín a los anteriores, Ramón Plaza, al decir que esta tendencia poética “apostó por el campo popular y, como éste, conoció la inmensa derrota” (Plaza 1990: 16) sobre todo a partir de 1976.

Una derrota que los llevó a la muerte durante la sangrienta represión (Urondo, Santoro), al suicidio (Julio Huasi), al exilio (Gelman, Salas, Szpunberg, Plaza, etc.) o a sufrir el “ninguneo”, una de las prácticas más perversas de la malvivencia cultural argentina en la actualidad.

⁸ Cfr. Genette (1962).

Bibliografía

- Borde, Victor: v. Robert Lehmann-Nitsche.
“Civilización y criollismo” (1927): en: *Síntesis*, n. 7, diciembre.
- Fernández Moreno, César (1967): *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid: Aguilar.
- Ford, Aníbal (1971): “Homero Manzi”, en: *La Historia Popular* 27, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Genette, Gerard (1962): *Palimpsestes*, Paris: du Seuil.
- González Tuñón, Enrique (1967): *Tangos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (primera edición 1926).
- Lehmann-Nitsche, Robert (1923): *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch. Nach dem Wiener handschriftlichen Material zusammengestellt von Victor Borde*. Leipzig: Ethnologischer Verlag (*Beiwerte zum Studium der Anthropophyteia*, vol. 8).
- (1981): *Textos eróticos del Río de La Plata. Ensayo lingüístico sobre textos sicilípticos de las regiones del Plata en español y lunfardo recogidos, clasificados y analizados por el autor*. Traducción directa del alemán de Juan Alfredo Tomasini. Buenos Aires: Librería Clásica.
- Plaza, Ramón (1990): “Prólogo” a: *El '60: poesía blindada*, Buenos Aires: Los Libros de Gente Sur.
- Portogalo, José (1972): “Buenos Aires, tango y literatura”, en: *La Historia Popular*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Romano, Eduardo/el Seminario Raúl Scalabrini Ortiz (1992): “Transgresión y grotesco en la poesía de Nicolás Olivari”, en: *Las huellas de la imaginación*, Buenos Aires: Puntosur.