

El canto poético tanguero

Luis Alfonso Rubio Pardo

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Literatura
Carrera de Estudios Literarios**

Bogotá, Abril de 2010

El canto poético tanguero

Luis Alfonso Rubio Pardo

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios**

Pontificia Universidad Javeriana

Departamento de Literatura

Bogotá, Enero 25 de 2010

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Rector de la Universidad

Joaquín Sánchez García S. J.

Decano Académico

Luis Alfonso Castellanos Ramírez S. J.

Director del Departamento de Literatura

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

Director de la Carrera de Literatura

Liliana Ramírez Gómez

Directora del Trabajo de Grado

Liliana Ramírez Gómez

Artículo 23 de la Resolución No. 23 de Julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral Católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.”

A mis padres, a mis amigos y a mis maestros, que entenderán que dedique estas páginas a tres cálidos amores: Las Mujeres, La Música y El Rugby.

¡Salud!

Al marqués Enrique González del Tuñón, en agradecimiento a las tantas y tan sabrosas cazuelas de pescado con que nos habéis invitado en aquella cantina italiana de la chacharita, musa macabra de este tango, os lo dedicamos. Conserva aún reminiscencias de pizza y queso provolone. Cantadlo, tocadlo, silbadlo; tuyo es. Los Autores.

Dedicación del tango “La Violeta”
de Cátulo Castillo y Nicolas Olivari.

¿Qué importa que treinta o cuarenta millares de timberos se desplumen entre ellos o desmedren sus peculios cediendo sus pesos al Jockey Club, en pago del espectáculo? Lo pernicioso es dedicar dos o tres páginas diarias de informaciones, datos, pronósticos, tan bien elaboradas que dan ganas de jugar nada más que para entenderlas.

Raúl Scalabrini

Tabla de contenido

Introducción	9
Justificación de un corpus o reflexiones de una antología	9
Estado del arte	12
Problemáticas que rodean al tango	21
Liminar	24
Recorrido temático de la poesía tanguera	24
La palabra: Lunfardo	33
1. A modo de presentación	33
1.1 El verbo	33
1.2 Idioma delincuente	34
1.3 A propósito del carácter críptico	36
1.4 Mestizaje de la palabra	36
1.4.1 Inmigraciones	36
1.4.2 Reapropiación del español e intramigraciones	39
1.5 Esbozo morfológico	42
2. Lunfardo, Tango, Poesía	43
2.1 Crítica borgiana	44
2.2 El lunfardo en el hecho poético tanguero	45
2.2.1 Una aclaración cronológica	48
2.2.2 Cosmovisión de la poesía tanguera a través del Lunfardo	49
2.2.3 El juego	55
El canto poético tanguero	58
1. Preludio	58
1.1 Música	58

1.2 El Canto.....	61
2. La poesía tanguera	67
2.1 Tango y canon	68
2.1.1 Desencuentros. Romanticismo, Modernismo y más	73
2.1.1.1 Romanticismo	74
2.1.1.2 Modernismo.	75
2.1.1.3 Noción de independencia letrística y poeta	77
2.1.1.4 Otros desencuentros.....	80
2.2 Tango e identidad	91
Conclusiones.....	106
Referencias bibliográficas	109

INTRODUCCIÓN

Justificación de un corpus o reflexiones de una antología

El conjunto de tangos con los que establecí relación y conversación antes de plantearme la posibilidad de trabajar incisivamente acerca de ellos, demostraban vastedad e incertidumbre en número y ubicación ya que el acercamiento a estos era de ocasión musical, es decir, el acontecimiento de la comunión con el tango era a través del sonido y la integridad que proponía la música. Podemos decir que esta fue mi primera lectura, una lectura global en la que el lector es el escucha. Esta actitud como lector resulta muy ligada a la comunicación que propone el tango. Sus aspectos como tradición oral y como ritual permiten una relación e interpretación musical vocal, dancística y hasta teatral en la que el lector puede sumergirse y participar de distintas formas que pueden ser variaciones de lo literario.

En vista de esta vastedad e incertidumbre, aparece la oportunidad de realizar una puntualización de los textos que consideraría pertinente abordar y ello implica una selección para la creación de un corpus que señale aquellos que son sustancia de la investigación. Las letras son una puerta de entrada al mundo del tango. Son inquietantes en tanto que extraña que de su vitalidad en la interpretación, pasen a fijarse en un papel en el cual aparecen otras funciones y otros elementos.

De esta manera aparecen cuestionamientos acerca del mestizaje de la palabra en el lunfardo, acerca de las conversaciones con la poesía culturalmente admitida como tal o considerada canónica y acerca de las variaciones de la noción de autoría, historia e identidad. La exploración de los textos permite un panorama, si no absoluto, si pertinente a estas inquietudes. Además, la palabra puede representar mucho más que articulación vocálica, permite abordar y percibir literariamente el mundo del tango. Ese mundo integral que incluye música, danza e identidad puede estar expreso en la lírica y podemos observarlo a partir del estudio de sus palabras.

Debemos declarar que el punto de partida de esta selección, es a su vez una compilación presentada por José Gobello, fundador y presidente de la academia porteña del lunfardo y estudioso dedicado del mundo del tango. Tal libro lleva por nombre “Todo Tango” (2004), y ofrece un compendio de alrededor de 250 letras de tangos. Más adelante, en el espacio dedicado al estado del arte, lo presentaré más detalladamente.

En este documento están consignadas muchas composiciones procedentes de distintos autores (de otro modo tales composiciones estarían dispersas) que constituyen un espacio apropiado para el análisis, el cual, en este caso, permitió un acercamiento como lector a la lírica tanguera y posteriormente proporcionó la mayoría de los textos que componen el corpus de esta monografía.

La tarea de una selección de textos podría presentar distintas inquietudes. ¿Qué se persigue? ¿Quién la realiza? ¿Desde que óptica? ¿Con qué intereses? ¿Desde qué fuentes? ¿Qué es lo que suscita la atención que cae sobre estos tangos en especial? ¿A qué llamada acudimos? Por cierto, no es una única circunstancia, diversos aspectos reúnen los textos del corpus.

Ciertamente, no hay uniformidad en esta recopilación. Lo que conforma estos tangos pasa por la narración de la muerte, la elegía que aparece en piezas como “A Homero”, cuyo autor es Cátulo Castillo; la letanía que ofrece “Negra María”, creación de Homero Manzi; el sarcasmo carnavalesco de tangos como “Al mundo le falta un tornillo” y “Cambalache” de Enrique Cadícamo uno y de Santos Discépolo el otro; la historia cotidiana, casi anécdota que puede ejemplificar “Araca Paris” de Carlos Lenzi o “Madame Ivonne” de Cadícamo; el juego sonoro de “El tarta” compuesto por Emilio Fresedo; el culto y el símbolo que se construye en poemas como “Che bandoneón” de Manzi o “Cafetín de Buenos Aires” de Discépolo; la reconstrucción del pasado y la narración de la ausencia que muestran “Barrio viejo del ochenta” y “Melodía de arrabal” escritos por Héctor Pedro Blomberg y Alfredo Le Pera junto a Mario Battistella respectivamente. Va desde la sencilla épica de “El tigre Millán” de Francisco Canaro y “Jacinto Chiclana” de Jorge Luis Borges hasta el spleen entramado en “Garúa” de Cadícamo.

Todo esto y mucho más constituyen los tangos que se recogen en nuestra antología. ¿Es suficiente para que sean considerados? Lo es en tanto que se hallan emparentados con los cuestionamientos y las problemáticas que planteo, ya que conciernen (a pesar de su aparente disgregación) a peculiaridades como la presencia del lunfardo, la narración de la historia y el origen, la manifestación de lo popular y lo colectivo, la relación con las corrientes poéticas oficiales y la inestabilidad de la noción de autor, entre otras. Son oportunidades de análisis para ejecutar a través de la evaluación de estos textos.

La selección engloba gran diversidad de elementos, posibilidades y características a la manera de un mosaico. Estas características podrían pensarse como dispersas, tal vez por encontrarse en distintos autores, en distintas épocas o simplemente en distintos textos, pero tal dispersión (si es que es tan definitiva) no implica la ausencia de comunión entre ellas.

Son mucho más de 4000 letras, de alguna forma hay que definir el objeto de estudio, y para desarrollarlo encontré necesario realizar la abstracción de un círculo de tangos. Las selecciones no necesariamente ponen límites férreos, su alcance no depende de cantidad, de secuencia u homogeneidad. Por más larga y completa que sea una compilación no puede abarcar o determinar absolutamente el fenómeno que reúne. Puede que a partir de un solo tango pueda hacerse tanto como a partir de mil, que aquel tango solo contenga todos los tangos y el mismo cosmos del tango a la manera de un aleph.

En “Otras inquisiciones” Jorge Luis Borges imbrica lo siguiente:

No era la primera vez que el espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: ‘Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay entre ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente’ (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A defense of Poetry*, 1821). (2007, p. 20)

A su manera todos los tangos son uno solo y así construyen su universo, como el poema infinito de Shelley. Por tanto, la abstracción es más que demarcar fronteras, es mostrar una oportunidad para abordar nuestro objeto.

Entiendo que la poesía es asombro. Por un lado el asombro del que son dueños ciertos poemas tangueros los transportó a esta parcela de trabajo. Este corpus resulta, en retrospectiva, naturalmente arbitrario. Sin embargo, tal arbitrariedad se ve canalizada por ciertas características sobresalientes que hermanan los textos y que permiten una lectura común de estos.

Estado del arte

El primer material que tuve en mis manos y que de hecho fue en buena parte inspirador de esta aventura monográfica, que intenta proponer una perspectiva poética de las letras del tango y profundizar en el alcance de estas como poesía, fue el cancionero “Todo tango” que compiló José Gobello en 2004.

Este texto tiene una intención bastante directa, y es la de exponer diversas letras de tangos con su ubicación temporal y autoral. La selección extrae de un lapso de tiempo equivalente a casi cien años (1897-1981) una gran variedad de tangos de diversos autores, entre los cuales podríamos destacar a Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Pascual Contursi, Cátulo Castillo, Alfredo Le Pera y Carlos Gardel.

Aunque estas características que ensayan precisión y tal vez imparcialidad son lo que prevalece en el texto, existe un elemento que le da un interés extra, esto es, una serie de glosas y acotaciones que abordan distintos aspectos de tangos en particular. Tales acotaciones son de distintos caracteres, en algunos casos contextualizan histórica y socialmente; en otros narran anécdotas, comentarios o valoraciones tanto de José Gobello como de otros artistas, melómanos o allegados a este universo del tango que sin duda enriquecen la interpretación y la visión que uno pueda llegar a hacerse.

En un tango tan famoso como “Caminito”, después de la exposición de sus letras, se presenta una breve pero completa explicación que aclara de qué caminito se habla, es decir, qué referente físico y geográfico tiene aquel caminito que se nombra en el poema; se cita a Gabino Coria, autor de la letra y, posteriormente, se fechan minuciosamente las primeras apariciones en público de esta pieza y se identifica a sus intérpretes. Esto ejemplifica la dinámica del texto, que si bien no se aplica a todas las piezas, sí a una gran parte de ellas.

Esta es una actitud que encuentro recurrente en este compilador y en la mayoría de los otros autores o anotadores que he consultado. Me refiero a plasmar de manera muy directa el cuerpo letrístico del tango, muchas veces acompañado éste de comentarios y vivencias de artífices e intérpretes, para posteriormente realizar aportes personales que a su vez tienden conexiones con otras precisiones y orientaciones de tipo histórico, sociológico, económico o simplemente anecdótico como las que ya habíamos mencionado. Estas glosas no son precisamente disquisiciones teóricas o análisis críticos, sino sucesos comprobables y aptos para una descripción minuciosa en cuanto a su ubicación temporal, cultural, espacial, documental, etc.

Esta particular forma de operar de “Todo Tango”(2004) y de otros textos que mencionaré, permite esbozar la idea de que haya una buena parte de crítica acerca del tango (y por extensión, valga la aclaración, de sus letras) que tiene cierto talante periodístico, en tanto que, como ya se ha dicho, teje su discurso con una dinámica parecida a la del reportaje e incluso a la de la crónica, conectando hechos, declaraciones, refutaciones y contextos que no necesariamente obedecen a una elaboración teórica.

Esto también se percibe en el libro de Jaime Andrés Monsalve llamado “El tango en sus propias palabras” (2006). Su título ya ofrece pistas de lo que será el desarrollo de la obra: una colección de citas, apartes, frases célebres, chascarrillos, segmentos de entrevistas, etc., todo concerniente al mundo del tango, a sus intérpretes, compositores, detractores, cronistas, críticos, intelectuales, negociantes, en fin, personajes de diversas categorías que sin ser necesariamente autores, han tenido que ver con lo que dice el tango, se han pronunciado sobre éste, o se han referido a él así sea tangencialmente. Por

supuesto la presencia de personalidades reconocidas dentro de lo más neurálgico de la creación tanguera también se da, como, por ejemplo, en alguna frase descuidada en una entrevista de Tita Merello, cantora de grueso calibre, ciertas afirmaciones categóricas y cáusticas del polémico Astor Piazzola o un párrafo de la biografía de Enrique Santos Discépolo.

El trabajo de Monsalve es el de haber organizado estos retazos en un orden alfabético a modo de diccionario donde se encuentran entradas que varían desde nombres propios de personajes importantes (o no tan importantes), hasta referencias a deportes, jerga, locaciones físicas o imágenes culturales. En resumen, se percibe una tendencia a arrojar frecuentemente un metadiscurso del tango, es decir, una posición que parece afirmar que al tango no se lo puede explicar desde fuera, que no se puede ser objetivo y tratarlo científicamente para explicarlo, necesita nombrarse desde lo que tiene dentro suyo, debe explicarse desde sí mismo y con su propio lenguaje, con las expresiones y el ritmo que ha creado. El problema (uno de los problemas) es responder cuál es ese “sí mismo” desde donde habla o se piensa; si es una entidad en construcción permanente o si establece una identidad, aunque sea precariamente, definida.

Queda, sin embargo, algo por destacar. Aunque la colección de citas sea textual y se supone que no tiene injerencia del compilador, no deja de ser llamativa la pregunta del por qué de la elección de ciertos ejemplos y no otros, o de ciertas temáticas y no otras, en lo cual el recopilador tiene una participación definitiva. ¿El criterio de la elección es alguna tradición? ¿Algún tipo de jerarquía? ¿Tal vez exista cierta parcialidad cultural? ¿Organización? ¿Exhaustividad?

Ernesto Sábato presenta en el libro “Tango, discusión y clave” (2005) un esquema que es cercano a esta característica que ya hemos mencionado, es decir, la recopilación de “retazos” de distintos calibres en aras de mostrar una idea general a partir del mosaico.

Sin embargo, en una parte es cercano y en otra establece distancia. La obra se halla dividida, y en una de sus partes muestra una fuerte semejanza con estos preceptos. De nuevo, el título nos orienta lo suficiente: “Antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo” realizada por T. Di Paula, Noemí Lagos y Tulio Pizzini bajo la dirección de Ernesto Sábato. Creo que el tono y la especificidad del título son suficiente

antesala para identificar o por lo menos intuir su desenvolvimiento, mucho más si observamos que se declara como una antología.

El tramo, pues, consiste de nuevo en una colección de citas, en su mayoría de textos que igualmente tienen procedencias diversas, los hay de musicólogos como Carlos Vega, de poetisas como Alfonsina Storni, pensadores, sociólogos, compositores de ocasional teorización como Horacio Ferrer, opinantes espontáneos, e incluso repetidas veces las mismas letras de los tangos, lo cual confirma aquella tendencia a explicar el tango “en sus propias palabras”, como dice Monsalve, haciéndose objeto y vehículo de estudio. Tales citas y extractos tienen también su particular organización. Así como Monsalve propone un haz de entradas en orden alfabético, los tres articuladores de esta propuesta dirigida por Ernesto Sábato las organizan por capítulos temáticos.

No olvidemos que existe una sección del texto que precede a la que acabamos de mencionar en la que Ernesto Sábato se da a la tarea de escribir sobre su querido tango de una forma crítica. Aquí considero que se puede establecer otro derrotero que toma la observación que se hace del tango, ya que la tendencia es más ensayística que compilatoria o periodística descriptiva, es decir ahora se ponen en juego hipótesis y posiciones personales acerca de aquella manifestación musical.

Así, Sábato propone temas que son recurrentes e inevitables, como el mestizaje, el lunfardo y el baile, pero activa nuevos campos de discusión como el aspecto sexual y el metafísico, desarrollando nuevas perspectivas que tienen que ver ahora sí con una elaboración intelectual, teórica, interpretativa y hasta psicológica.

Dentro de su breve pero aguda reflexión a propósito del tango, Ernesto Sábato dispone de una manera que pareciera intuitiva los ejes sobre los que va a rotar su discurso. Estos ejes no parecen estar concatenados o ser obedientes a una secuencia estricta; se sucede el análisis de problemáticas concretas: Hibridaje, sexo, descontento, bandoneón, etc., más libremente, escribiendo sobre cada tema casi impulsivamente, por jalones, aglutinando por partes en el texto, aquello que ha inferido y desarrollado a partir de una idea propia o prestada, una hipótesis, un hecho y como ya mencioné, en el caso del bandoneón, hasta de un instrumento que, por cierto, raya en lo simbólico. Esto implica

una incidencia mayor de la subjetividad, de la perspectiva individual y de la emoción personal, pero conservando su referente, el tango.

La “Breve historia crítica del tango” (1999) bajo la autoría de José Gobello, desarrolla más plenamente la participación activa del estudioso en la construcción o la pesquisa de los sentidos y las características del fenómeno tanguero. Se trata de una obra con intención historiadora, por instantes instructiva, debido a su fecundidad en fechas y datos, además de seguir un orden cronológico bien definido y esforzarse en la precisión de sus afirmaciones.

La composición cronológica de la historia está soportada por la identificación concreta de los movimientos que ha sufrido el tango en su recorrido. Dice Gobello: “La esencia del tango es el cambio mismo. Esta historia del tango procura seguir los meandros en que se desenvuelve ese cambio, iluminándolos con el recuerdo y la reflexión y dejando de lado algunas disciplinas intelectuales que mi formación no alcanza y me sugieren la fruta engañosa del bien y del mal.” (1999, p.10)

Los cambios y movimientos que el tango ha efectuado, son ubicados e insertados en la línea temporal, con sus correspondientes calificativos, los cuales se generan a partir de una mirada retrospectiva, como es usual en la eventualidad de bautizar fenómenos. Los movimientos y sus desarrollos internos no nacen siempre con un nombre, podría decirse incluso que son inconscientes de su propia existencia como “movimientos”. El mote, la abstracción toma cuerpo desde la revisión o desde la apreciación distanciada.

De cualquier forma las denominaciones logran personificar prácticamente ciertos eventos como etapas y a la vez hitos. José Gobello los identifica en el Tango andaluz, el nacimiento de la orquesta típica, la Guardia Vieja, el tango canción, la metamorfosis en París, la escuela decareana, la Guardia del Cuarenta, la Vanguardia, todas, manifestaciones que constituyen los faros y la oportunidad de narrar la historia tanguera cronológicamente. Tal vez esto esté relacionado con un interés por preservar el tango de una manera histórica y organizada, enlazándose con la pregunta acerca de los orígenes porteños, tratando de no desviarse y no caer en erratas.

Si retrocedemos un poco, se hace necesario reparar en los renglones finales de la citación de la obra de Gobello que nos concierne en este momento. El autor señala que dejará de lado ciertas disciplinas que para su criterio “sugieren la fruta engañosa del bien y del mal”.

El sutil comentario, no sin algo de sorna, realiza una ágil insinuación a los intentos de abordar el tango con todas las armas teóricas de los distintos saberes: “Una historia del tango puede escribirse de muchas maneras. Ahora está de moda observar las creaciones de la cultura con ojos de antropólogo, de sociólogo, de psicólogo. El chico destruye el juguete para saber que tiene dentro.” (Gobello, 1999, p. 9)

La afirmación refleja algo de nostalgia y celo por aquella criatura tan amada, que por ser tan amable y deslumbrante se convirtió en objeto de estudio y de investigación. Al investigarla muy posiblemente se le manosea, y nadie quiere que le manoseen lo que ama. Gobello opta, pues, por manifestar una intención humilde pero no menos profunda: historiar el tango con una narración personal de los hechos, un relato entre la afectividad y la reflexión aguda, “al fin y al cabo, toda historia es un inventario de emociones personales” (Gobello, 1999, p. 10)

Sin embargo, no es necesario para Gobello tener un control férreo sobre su discurso y cumplir a rajatabla sus previsiones. Es natural que aparezca lo imprevisto y que el texto tienda una buena cantidad de lazos para que el tango entre a conversar con distintas disciplinas, más evidentemente en lo que concierne a su historia. Esta es desarrollada “al menudeo”, es decir, dentro de un marco muy local que señala los sucesos de Buenos Aires, de sus barrios y arrabales o de otras locaciones concretas, sin enredarse demasiado en la historia de los grandes personajes. La danza es otro elemento importante que entra en el espectro de relaciones que se presentan en el texto, sobre todo, porque se le considera inherente a la manifestación musical. De la misma forma las letras del tango encuentran conexiones con la literatura, con Evaristo Carriego, con Ricardo Güiraldes, con Jorge Luis Borges. El asunto es que en estas conexiones ya no importa si son otras disciplinas, los otros campos pasan a ser aspectos del tango, algo que le pertenece.

Horacio Ferrer es otro de los escritores que se han arrojado a la narración del Tango y a intentar plasmar su historia. Propone una obra titulada “El siglo de oro del Tango” (1996) que demuestra inicialmente, como algunos otros que he mencionado, una estructura cronológica para desarrollar el tema del Tango.

La organización del texto está claramente dividida en periodos de tiempo que poseen su respectiva denominación. Similar al caso del documento de José Gobello expuesto anteriormente, los capítulos van ordenados e identificados con nombres como: “1880-1895 La génesis. Periodo de la prehistoria”, “1895-1910 La eclosión. Periodo de la guardia vieja I”, “1910-1925 La formalización. Periodo de la guardia vieja II”, así hasta el capítulo de cierre: “1985-2000 La perduración. Actualidad y futuro”.

Una armazón que se revela con una apariencia tan rígida causa inquietud. La exactitud de los años, esas cifras redondas, parecen ser una regularización deliberada, una suerte de afinación de las épocas para leerlas armónicamente, o incluso una administración matemática del fenómeno de tango. Lo cierto es que la organización cronológica está más patente que en cualquier otro documento entre los mencionados.

Sin embargo, Ferrer se atreve a exponer un “Comentario al plan de la obra” en el cual expresa:

las fechas de este resumen no son cortinas metálicas sino tan solo unos mojones humildes para ordenar y arquitecturar hechos salientes, inventivas, estéticas, estilos sociales, nacionales, internacionales, individuales y sentimentales de cada tiempo, nombres generaciones y títulos de algunos tangos cuyo delicado duende músico y poeta habita la memoria y casi siempre puede iluminarlo y aclararlo todo sin necesidad de explicar nada. (1996, p. 9)

El autor asume totalmente los medios que eligió, reconoce las flaquezas que pueda tener y justifica las demarcaciones de su discurso:

En cuanto a los nombres con que designo cada período – *génesis, eclosión, formalización* y demás – los he elegido para definir el alma de las épocas, dando a cada palabra su significado primordial que precisaré en seguida, combinándolas con las designaciones tradicionales (*la prehistoria, la Guardia Vieja, la Guardia Nueva, la vanguardia, período contemporáneo*) que hemos usado artistas, público, investigadores, musicólogos, y cronistas y que figuran desde siempre en la mayoría de los estudios. (Ferrer, 1996, p. 9)

Se nota una filiación y cierta devoción por una suerte de método que está vigente en la forma de apreciar el Tango y que se ha constituido, como alcanza a señalar Ferrer, como una tradición. Estas “designaciones tradicionales” logran trascender su condición de “designaciones” para convertirse en elementos esenciales de un modo específico de pensar el Tango, conservador, cuidadoso y devoto el cual Ferrer parece asimilar y seguir.

Cuando se piensa el tango, surge una pregunta básica que el autor no pasa por alto, esta es, ¿qué es el tango? Una pregunta que es justo hacerse pero que no deja de ser ambiciosa. Se percibe una iniciativa de definición para nuestro fenómeno musical, una propuesta para reunir holísticamente la realidad del tango. Por ello Ferrer se pone a la tarea de exponer su definición en la que propone no una sino muchas respuestas.

Responde a la pregunta con declaraciones como: “El Tango es una cultura dentro de la cultura del Río de la Plata”, “el Tango es una música de especie popular no folklorizada”, “el Tango es una danza de pareja abrazada” o “el Tango es una manera de vivir, de sentir y concebir apasionadamente la existencia” (Ferrer, 1996a, p. 14, 1996b, p. 13, 1996c, p. 13, 1996d, p. 13). Siguiendo la tradición, estas explicaciones van nutridas con diversos ejemplos de poesía tanguera.

Este acercamiento al estado del arte de la investigación acerca del tango puede cerrarse con la presentación de una valiosa obra de Héctor Ángel Benedetti titulada “Las mejores anécdotas del tango y otras curiosidades” (2000), un inventario de narraciones de situaciones y peripecias del mundo del tango, de sus compositores, intérpretes, productores, mentores, etc.

La anécdota cobra aquí toda su importancia para el estudio del tango como suceso complejo y para la valoración de sus elementos constitutivos tales como música, letras o danza. En “Las mejores anécdotas del tango y otras curiosidades” encontramos una muestra evidente de lo que significa la anécdota para la apreciación del tango. Héctor Benedetti logra narrar, basado en una documentación muy precisa de los hechos, pero en sus propias palabras, distintas vivencias y situaciones en las que estuvieron o están envueltos letras, partituras, cantores, poetas, canciones, y demás.

Casi en el registro de un cuento, y mostrando un estilo y una distribución muy personal, el hecho histórico es recreado por aquel que selecciona. A partir de un encuentro casual entre Agustín Magaldi y Carlos Gardel y los detalles que ha investigado minuciosamente, Benedetti recompone toda la escena enriqueciendo la anécdota y los datos concretos que la rodean con los encantos de su estilo narrativo y su bagaje intelectual.

Surge la inquietud de hasta qué punto se hace presente lo ficcional, sobre todo cuando el recopilador se da ciertas licencias de estilo. Lo cierto es que la anécdota existe, una extensa bibliografía y declaraciones la soportan, y el trabajo trata de ser tan exacto que se da a la empresa de desmentir muchos rumores y “mitos urbanos” que se han ido creando y fortaleciendo con el tiempo. Gardel nunca cantó a dúo con Corsini, la letra del tango “Malena” no está inspirada en Azucena Maizani, Juan D’Arienzo no era uruguayo. Esto solo para proponer ejemplos de la meticulosidad del autor.

Superficialmente parece algo vacuo, hasta farandulero, como cuando se dice con tono displicente: “eso no pasa de ser algo anecdótico”, pero en este caso se trata de cómo se ha construido la historia, la literatura y la estética de todo un complejo fenómeno como el tango, en las cuales la participación de este tipo de textos es muy válida y hasta fundamental.

Hemos realizado un recorrido por ciertos textos que he considerado que reflejan los alcances de quienes se han dedicado a proponer, participar y colaborar con las investigaciones a propósito del tango, una materia que tiene sus complicaciones particulares y que por lo mismo atrae sobre sí el interés de tantos, entre los que me incluyo.

Tenemos semejanzas y diferencias en los estudios acerca del tango, la mayoría de las veces se pretende abordar el tango como fenómeno integral, en su completitud musical, histórica, literaria y cultural, tratando de no maltratar la belleza de su manifestación.

Aunque trataremos abundantemente las letras del tango y su conversación con lo literario, será imposible separar quirúrgicamente la letra del tango que la contiene y que ella contiene, lo cual más que un impedimento es un aliciente y una justicia.

Problemáticas que rodean al tango.

Una perspectiva literaria del tango demandaría una aclaración respecto al objeto de estudio. El enfoque, en un primer momento, se concentraría en las letras y no tanto, por ejemplo en el sonido, el ritmo o la danza. El rumbo se establece a partir de un análisis textual de la lírica, identificando las características de sus versos, el lenguaje que desarrolla y el imaginario que representa, para posteriormente continuar la profundización en el tema incluyendo al texto escrito en relaciones que dan al tango un largo alcance literario y artístico.

Estos alcances propios del tango se pueden identificar en una de sus características más representativas: el Lunfardo. Aquel que José Gobello define diciendo: “El lunfardo no es un idioma, ni un habla, ni un dialecto, ni una jerga. Es, apenas, un vocabulario, un repertorio de vocablos de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición a los que le propone la lengua común” (1999, p. 71).

El lunfardo tiene una fuerte y decisiva participación dentro de la poesía tanguera, es uno de los elementos que enseña la entrada al tango como suceso poético y en sí mismo guarda problemáticas de gran interés. Primero, debemos desarrollar lo que implica el cambio que sugiere el lunfardo, esa búsqueda y creación de otra palabra para nombrar la realidad, que de una forma u otra tiene que ver con la revalorización que se desprende de “la purificación de las palabras de la tribu” de la cual hablaba Mallarmé cuando se refería a la labor poética y artística. Góngora, dirá a su vez, que Poesía es eufemismo, eludir el nombre cotidiano de las cosas.

La transformación que representa el lunfardo también demuestra la vitalidad y la movilidad de la palabra que hacen a la poesía misma un organismo vivo, vibrante y hasta mutable.

Por otro lado, y también de gran importancia es ver el contenido subversivo que porta el lunfardo. Esta renovación de la lengua castellana, sus variaciones, desmembramientos e hibridaciones, poseen algo de rebelión y no son dóciles, desestabilizan y cuestionan la

rutina del lenguaje cotidiano y poético, cuestionan hasta la costumbre y el statu quo porque son creadores de lírica, de discurso, de realidad.

Puede el lunfardo articulado en los textos del tango ser una forma que permita a la cotidianidad y la complejidad de la “vulgaridad” extenderse hasta la realización poética. Lo popular, entonces, se empezaría a tocar con lo elitista, y la conversación que surge de allí es significativamente fecunda.

Partiendo de allí, se da a conocer otra pregunta neurálgica: ¿Cómo es la relación entre la poesía del tango y la poesía del canon oficial? Existen distintos puntos en los que estas dos entidades se encuentran o divergen, el tango identificado en cierta forma como expresión poética popular y el Canon visto como un órgano que establece ciertos parámetros y que provisionalmente se encasilla en la tradición y en enfoques elitistas.

Digo provisionalmente debido a que en el desarrollo de la pregunta intentaremos percibir y anotar las intersecciones que las dos “estructuras”, la que representa la expresión popular y el discurso no-autorizado (del cual nos habla Ana Pizarro), y aquella que recoge el cauce tradicional y canónico. Al realizar este paralelismo, la aparente rigidez tanto de una identidad como de la otra se verán afectadas y el límite entre ellas acaso se dinamice, se torne más voluble.

Tal discusión plantea otra posibilidad interesante de abordar en el terreno de la comparación literaria. La relación de la Poesía Tanguera con el Canon que corre temporalmente junto a su aparición y tal vez con otros que rebasen la condición de contemporaneidad podría señalarse en aspectos más concretos al establecer puntos de contacto y de discrepancia con poetas que ya son clásicos o pertenecen a la “Gran Poesía”.

Se trata, pues, de encontrar diferentes clases de lazos entre textos del tango y textos más canónicos y así desentrañar problemáticas que yacen allí, como las categorías del Canon, su estructura, lo que representa, sus vacilaciones y sus límites. Por supuesto algo similar pasaría en lo concerniente al tango.

Entrando en el tema de la autoría surge otra pregunta de trabajo: ¿Cuál es la noción de autor en texto del tango? Tenemos, desde luego, una posición que identifica plenamente

al hacedor del poema como individuo, como poeta-origen del texto. Sin embargo tal posición contiene ideas que se deben reconsiderar, dado que, en un fenómeno como el tango, la cercanía entre el poeta y la colectividad es mucho más evidente. No es tan fácil definir si se hace poesía por la poesía o si cuando el autor se construye como sujeto creador, desarrolla la creación de un grupo humano, responde a un espíritu común.

El poema se hace canción, se entona ocasionalmente, o la canción se hace poema, se transforma. ¿El sujeto se disuelve en la colectividad?, ¿Su voz autoral personal revela un origen más allá de sí mismo, multiorgánico, y un alcance que se toca con la identificación cultural a través de su calidad de canción popular?

Esto nos invita a pensar en otro punto inquietante del tango: su posibilidad como aglutinador literario de lo social. El tango y su poesía pueden considerarse como elemento de cohesión y de configuración de una suerte de identidad nacional, lo cual sugiere nuevos campos de análisis si nos preguntamos por una afirmación como la que dice que el alma del pueblo argentino es el tango, o si reflexionamos acerca del “espíritu nacional” del tango.

Si el tango forja e impulsa este tipo de afianzamientos de lo local y lo nacional, podemos, por un lado, indagar el modo como se desprende o se integra la identidad del pueblo en el tango extrayendo a su vez qué nociones de Pueblo y Nación se encuentran allí, y por otro lado sería interesante encontrar algunas relaciones entre el poemario-poema tanguero y el concepto de Romancero, o de Trovadoresca que viene de Europa y tiene distintas apreciaciones y aplicaciones, probablemente debidas al mestizaje.

Es necesario también llamar la atención sobre la oportunidad de identificar las isotopías del tango. Inquirir y realizar una organización tentativa de los temas comunes y recurrentes en la dinámica tanguera, acaso pueda revelar muchas de sus características y sobre todo hacer posible una mirada a un imaginario que reúna tendencias o plantee diferencias dentro del tango y sus alcances en aspectos como el artístico, el poético, el social, el psicológico o en cualquier otro de los cuales hemos hecho mención.

LIMINAR

Recorrido temático de la poesía tanguera

Hay un universo, y a ese universo lo cubre un nombre: Tango. Su designación lo identifica y lo materializa, lo hace ubicable aunque sea en un trayecto más que en un punto fijo. Fue bautizado Tango y su nombre es su cifra.

Todo universo posee elementos que lo constituyen; formas y direcciones en las que estos se comportan. El Tango, como hecho musical, tiene en sus entrañas distintas concepciones que se dio a la tarea de construir, crear y recrear. He allí uno de los primeros rasgos a los que nos enfrentamos cuando entramos a observarlo.

¿Sobre qué versa el Tango? ¿De qué va? En gran parte podemos comenzar a resolver tal interrogante advirtiendo los temas y los objetos a los que el tango hace referencia frecuentemente. Esta presentación de los temas comunes y recurrentes que aborda el Tango es una iniciativa para obtener una perspectiva de las imágenes concretas que el tango desarrolla y plantea como derrotero para lograr su expresión más vívida.

Debe aclararse que los temas que se reunirán están inscritos en el marco de la antología propuesta específicamente para este trabajo. Los puntos comunes que nombraremos pertenecen a la selección de tangos que nos concierne. Sin embargo, reiteremos que este grupo de tangos representa a muchos otros textos que por su número patentemente prolífico no pueden analizarse minuciosamente ya que sería una práctica dispendiosa y por demás tediosa tanto para quien la desarrolla como para quien la consulta. Esto supone, además, que los textos expuestos pueden extender sus redes y traer a colación otros que no necesariamente se encuentren dentro de la colección presente.

La reunión de textos que nos ocupa es, a su manera, una muestra del universo del tango. Bien pudiese haber sido un solo tango, tres o cien. Fueron escogidos 53, una cantidad no premeditada, que ofrece algo de libertad de asociación y apreciación para así hablar de un modo más amplio del desempeño creativo del tango y para dar campo a una ejemplificación y referencialidad diversa en un conjunto plausible.

De la misma forma, los temas que se encuentran en estos textos son una muestra de los temas que se abordan en gran número de tangos que no han llegado a estar incluidos en la selección. Existen, por cierto, otros que se quedarán en el tintero, pero con aquellos que podemos ubicar en nuestra antología hay un material valioso y suficiente en cuanto a los puntos de comunión que se presentan.

Umberto Eco, en su “Lector in fábula” (1981) señala ciertas diferencias en cuanto a lo que se entiende por *tema* en un texto. Primero, indica como Tomachevski, en su “Siuzetnoe postroenie”, propone una definición de *tema* más cercana al concepto de fábula, lo cual implica una proposición ligada al contenido y al desarrollo del texto como hilo secuencial y narrativo. En el caso de que esta definición rigiera sobre nuestra investigación nos alejaría de la intención de abstraer, no solamente contenidos o desarrollos de historias (lo cual tampoco se piensa despreciar), sino también, y más intensamente, categorías aglutinadoras de significación, que puedan deslindar los distintos rumbos que toma el tango, ver sus relaciones y su capacidad para crear una cosmovisión poética a partir de temas concretos expresados en sus líneas.

Eco por su parte pone sobre la mesa la noción de *topic*. El *topic* se diferencia del *tema* que propone Tomachevski ya que “el topic es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto”. (Eco, 1981) Así, pues, el concepto de *topic* puede precisar mejor el carácter de este ejercicio de agrupación temática, puesto que “Reconocer el topic significa proponer una hipótesis sobre cierta regularidad de comportamiento textual” (Eco, 1981), y eso es justo lo que nos interesa en este momento, encontrar ejes que yazcan en el texto pero que se puedan abstraer y relacionar para establecer comunes denominadores y recurrencias que creen sentidos, imágenes y características fundamentales en los distintos textos que se proponen y otear planteamientos globales. Sin embargo, cabe mencionar que no es necesario abolir el concepto de *tema*, este sigue siendo válido siempre y cuando se trabaje de acuerdo a una acepción más próxima a la de *topic* que a la de fábula.

La muerte es uno de los temas con más presencia en la lírica tanguera. Por supuesto es uno de los temas más abordados en la literatura y en otras artes, es, sin duda, una

preocupación constante e immanente en casi cualquier actividad humana. El instinto vital va encubiertamente de la mano con la tendencia tanática.

Sea identificada corpóreamente como el Ángel de la Muerte, Jinete del Apocalipsis, simplemente “La Pelona”, “La Camarde”, o diluida en lo fantasmagórico, ejerce su influencia y declara su presencia regularmente como el torrente sanguíneo, cumpliendo su recorrido sin que se le advierta bruscamente. Hasta que se hace propia.

Resultan probablemente innumerables las obras que incluyen a la muerte en su discurrir, ciertamente la lista pasa por Dante, Shakespeare, Camus, José A. Silva, Bruegel, Chopin y muchísimos más, incluida, la poesía tanguera. El tema es universal e inherente al pensamiento humano.

En el Tango la narración de la muerte se mantiene entre las principales inquietudes poéticas. Sin embargo, la manera de tratar el tema, demuestra un tono elegíaco, de penetración en la muerte de alguien más. La Muerte no es objeto en sí misma, llegamos a ella por medio del deceso de alguien, es, por decirlo de algún modo, una muerte personificada, ligada a un ser particular. No se trata, de entrada, de hablar acerca de la muerte como entidad aislada o de estudiarla estrictamente como concepto, la cuestión es narrar la muerte hecha carne en alguien.

“A Homero”, Tango escrito por Cátulo Castillo es uno de los modelos más brillantes. En el poema fluye el nombre de la muerte, pero es la muerte de Homero Manzi, dicho sea de paso, uno de los más formidables escritores del tango. De esta manera empieza a construirse la idea de la muerte desde el homenaje y la elegía fúnebre de personajes, referentes concretos, de cierta forma enclavados históricamente, que dan origen a una manera de pensar la muerte en el discurso tanguero.

Otras composiciones como “Dios te salve m’hijo” (Acosta García, v. corpus), “El tigre Millán” (Canaro, v. corpus), “Negra María” y “Pena mulata” (Manzi, v. corpus) “Silencio” (Le Pera y Pettorossi, v. corpus) y “Sangre maleva” (Velich y Platas, v. corpus) también llevan el sello del tema de la muerte y lo desarrollan con esa propiedad que mencionamos, relatando las circunstancias que rodean el fallecimiento de un

personaje, sean los de los guapos y malevos “Tigre Millán” y Jacinto Chiclana o sea la de la dulce Negra María.

El desenvolvimiento de la muerte como hecho particular e integrado a un sujeto es un tránsito hacia la composición del símbolo en la poesía tanguera. Es cierto que estos personajes cuya muerte protagoniza y encarna el poema, son individuos, empero, no se debe desconocer su correlato con el colectivo, y más que eso, su transformación en una imagen aglutinadora de ideas y discursos de una tendencia poética como el Tango, en donde la narración del deceso de alguien es la narración de la misma muerte pensada desde la tanguedad. En tal sentido, el tema de la muerte también es abordado en su aspecto conceptual y metafísico.

El tiempo es otro topic crucial en nuestros textos. Por supuesto este topic tiene también una manera especial de ser tratado, o mejor, tiene ciertas características particulares. El tiempo, en el caso del tango, tampoco aparece como un ente aislado, más bien, se inclina por considerar repetidamente el pasado. Las reiteraciones de las exclamaciones y las valoraciones del recuerdo y de la imagen del pasado son abundantes.

La retrospectiva casi obsesiva que el tango revela en sus letras termina por convertirse en una nostalgia titánica. Esto quiere decir que el tema del tiempo en el tango está determinado por su suma con la nostalgia y el pasado, el tiempo es pensado como un retorno a una edad de oro, es una realidad que el poema erige como una Arcadia plenamente deseable, como un paraíso perdido y el dolor que ello implica.

El tiempo nostálgico y el deseo o la búsqueda de éste, traen consigo otro tema importante en los poemas tangueros, este es, el de la ausencia. Puede resultar algo genérico llamarlo así, pero es lo apropiado puesto que la ausencia cobija a las distintas y numerosas realidades de las que el tango acusa falta. En gran cantidad de textos se escribe la carencia de la mujer, del amor; la carencia de la ciudad, del barrio, del país; la carencia de la amistad, de la barra querida de amigos; la carencia de carácter, corazón o valor; la carencia de justicia y de dinero; la carencia de sentido y motivo.

La ausencia decanta hacia la soledad, la cual termina por ser también un tema recurrente en el Tango. El hombre en soledad es una realidad esencial para el Tango, es un

elemento que encontramos desde tangos de primera línea como “Mi noche triste” (Contursi, v. corpus), “Yira, yira” (Santos Discépolo, v. corpus) o “No te apures, Carablanca” (Bahr, v. corpus).

“Mi noche triste” es la noche del amurado, esto es, del abandonado; quien fue dejado a su nada promisorio suerte, por una razón aparentemente y por costumbre previsible: una mujer. Su primer verso lo revela: “Percanta que me amuraste...”. Quien exclama “No te apures, Carablanca”, no tiene quién lo espere, por tanto, siempre es temprano para llegar. El drama solitario está incrustado en cada verso, se le incluye en el poema casi encariñándose con su presencia.

El hombre solo, la ausencia y el tiempo nostálgico son topic que se hallan muy conectados dentro del Tango y es usual encontrarlos hilados en un mismo texto. En realidad muchos más temas del Tango pueden hallarse en un mismo texto; en lo que concierne a estos podemos nombrar poemas como “Barrio viejo del ochenta” (Blomberg, v.corpus), “Café de Los Angelitos” (Castillo, v. corpus), “Che, Bandoneón!” (Manzi, v. corpus), “Garúa” (Cadícamo, v. corpus) y “La última curda” (Castillo, v. corpus) entre otros.

Aquel “tempus amenus” que el poema tanguero imbrica en sus blancos está relacionado con un nuevo asunto: la presencia de la ruralidad y el costumbrismo en la lírica tanguera. El viaje hacia un supuesto pasado arcaico y de imagen bondadosa, ideal y tal vez irremplazable, trae a colación la referencia a la campiña, a una vida bucólica que representa un estado de gran valor que se ha perdido o ha sido corrompido.

Siguiendo el legado de Martín Fierro, las letras del tango cantan el campo, el erial, la pampa, y aquellos seres recios que los habitaban y recorrían con bravura. Se trata de la tierra agreste, de un lugar salvaje en el que sobresalen cualidades camperas, de habilidad montaraz, valentía, principios y coraje. Más adelante notaremos que este tema plantea una problemática considerable frente a lo que significa el tango en relación con aquel mundo rural del cual se siente heredero directo. La cuestión no es tan sencilla, el tango empieza a mostrar su conformación urbana y esto revela una cesura con las estructuras provenientes de la hacienda y la extensa llanura gaucha.

“Pampero” (Bianchi, v. corpus) es, a lo mejor, el tango que mejor refleja esta condición valorativa de lo rural. También encontramos estos elementos en “Barrio viejo del ochenta” (Blomberg, v.corpus) donde además la evocación de los payadores toma una posición distinguida en el poema. A su manera, este tema también aparece en tangos ya mencionados, como “Dios te salve m’hijo” (Acosta García, v. corpus), “Jacinto Chiclana” (Borges, v. corpus) y “El Tigre Millán” (Canaro, v. corpus) que, si bien incluyen la narración de la muerte y se acercan más a una atmósfera urbana conservan imágenes de la herencia gaucha y campesina.

El espíritu rural, asociado a lo indómito, casi siempre está ligado a una referencia personal así como la muerte. Los héroes criollos han ido tonificándose y avisando sus destellos desde la pampa, más que desde la urbe. La idea de la personalidad y el prohombre hace su recorrido bajando la ladera desde tierra inhóspita.

Los emblemas y los “ídolos” surgidos en la pampa se decantan progresivamente y se transforman para ubicarse como emblemas de la ciudad y comienzan a establecerse como personajes tradicionales dentro de la ciudad que nace. La ciudad, su desarrollo y su arrebató postulan a su vez nuevos íconos que quedan impresos como caracterizaciones o personajes tradicionales en el universo tanguero y, por supuesto en lo que presentan sus letras. Los personajes entran a participar a la manera de “Máscaras personajes” de la *commedia dell’arte*, es decir, como personajes arquetípicos que dejan un papel o un disfraz que otros calzaran en distintas ocasiones. Los payadores y los cantores en “Barrio viejo del ochenta” (Blomberg, v.corpus) y en “Café de Los Angelitos” (Castillo, v. corpus); los “Habitúes” en las mesas de los cafés, aquellos “Músicos, rapsodas, prosistas/ poetas, poetas, poetas” que cantaba León de Greiff en su “Balada de los 13 Panidas” reflejados en “Cafetín de Buenos Aires” (Santos Discépolo, v. corpus) y en “Corrientes y esmeralda” (Flores, v. corpus); los malevos y patoteros de “En un feca” (Anónimo, v. corpus), “Malevaje” (Santos Discépolo, v. corpus) o “Un baile a beneficio” (Fernández, v. corpus; El “tano” del barrio, “Giussepe el zapatero”; el gigoló de “Araca, Paris” (Lenzi, v. coprus); la pebeta que está en “Audacia” (Flores, v. corpus), o en “Madame Ivonne” (Cadícamo, v. corpus); “Cocoliche” (Linyera, v. corpus); el compadrito, la franchuta, el carrerito del Once, Rosa “La milonguita”, la rubia Margot y la paica Rita.

Puesto que estas “máscaras” se establecen y participan activamente en la poesía tanguera y son elementos constitutivos de la imaginería del tango, devienen núcleos a partir de los cuales se tejen historias o se proponen conceptos. En los arquetipos se materializan configuraciones íntimas y colectivas del universo tanguero. Los personajes tradicionales respiran y se construyen en la lírica tanguera, pasan a ser, pues, uno de los temas que el tango expone.

Los personajes actúan también como aglutinadores de sentido, de esta manera se convierten en topic, ya que la lectura permite una abstracción de éstos para reunirlos como íconos personificados de la cotidianidad y de los rasgos populares con los que se identifica el tango. Esta idea de abstracción a partir de los textos también comporta una reconstrucción y una relectura de la realidad a través de estos, como veremos más adelante.

Así como las “Máscaras personajes” toman una posición emblemática, otros objetos insinúan su presencia como símbolos constantes en el Tango. El objeto ritual se vuelve, así como el personaje, cabecera de toda una narración y una perspectiva. Aquí es donde probablemente empezamos a tener más visibilidad del tejido de la imaginería de la poesía del Tango. Junto a los topic anteriores, objetos materiales como el bandoneón, el farol, el paredón, el “viejo smoking”, cobran un sentido cercano a lo ritual, su imagen se enaltece y se valora hasta convertirlo en símbolo y en realidad que se narra desde el Tango.

No solo los objetos son rituales, también lo son (y tal vez con más vehemencia) los espacios. Probablemente el espacio más destacado es el barrio, que de cierta manera reúne en su imagen, todo un espectro de elementos que corresponden al tango, creando el escenario propicio para el desarrollo de la creación a partir de él. El barrio es un espacio físico que el tango poetiza y se apropia emocionalmente, lo describe y lo recrea de una manera tan insistente, que trasciende la noción de símbolo, se acerca a revelarse como un espacio espiritual. Allí, en el barrio, es donde encontramos nuevos y distintos “espacios-temas” que se inscriben en nuestros textos, principalmente la esquina, el café, la milonga, el perigundín, las calles, el bulín; todas referencias recurrentes para los poemas. Tenemos ejemplos diversos de este modo de desarrollo en tangos como

“Melodía de arrabal” (Le Pera y Battistella, v. corpus), “Tinta roja” (Castillo, v. corpus), “Café Los Angelitos” (Castillo, v. corpus), “Sur” (Manzi, v. corpus) y “Corrientes y Esmeralda” (Flores, v. corpus).

Es pertinente inscribir estos topic en un espacio más global: la ciudad. Esta aparece de una manera más bien virtual, no es tan patente como el barrio, y seguramente la relación entre estos dos espacios poéticos acarrea distintas problemáticas en lo que concierne a la distancia entre las perspectivas del uno hacia el otro, aspecto que abordaremos más adelante.

Si tomamos en cuenta la ciudad, podemos comprender un tema específico que se reitera en el poema tanguero, a saber, la historia cotidiana, la fábula desenfadada, directa, sencilla, que incluso puede tocarse con la frivolidad, y que al observarse detenidamente constituye una curiosa senda de construcción literaria del tango.

Son casos como los de “Madame Ivonne” (Cadícamo, v. corpus), “Un baile a beneficio” (Fernández, v. corpus) o “Giuseppe el zapatero” (Del Ciancio, v. corpus), textos que se encauzan hacia la elaboración de un relato cotidiano y en apariencia trivial a través del tango y sus imágenes.

La pobreza entra, a su vez, en la manifestación de la cotidianidad del Tango. En la conformación de poemas como “Al mundo le falta un tornillo” (Cadícamo, v. corpus), “Dónde hay un mango?” (Pelay, v. corpus) o “Viejo Smoking” (Flores, v. corpus), se presenta una atención y una referencia muy activa frente al problema de la pobreza. Estos tangos dan un fuerte indicio de denuncia y crítica asociadas al malestar social del que son testigos, hay una discusión y una posición marcada en cuanto a la injusticia y la poesía tanguera vehicula la expresión de tales posturas.

Casi inevitable es el tema del amor y de la mujer. Enlazados los dos elementos, son una combinación que en el tango configuran una portentosa tragedia, la mujer tiene distintas caras dentro de los tangos, pero es posible abstraer la imagen de la mujer en el tango, que en gigantesco porcentaje es un agente de abandono, frustración, decepción y desgarró. El amor por lo tanto acaba por ser un abismo y una tortura que la mujer concibe dentro de su papel como milonguera, percanta o partenaire.

El asunto de la mujer cobra protagonismo en los textos del tango, sobre todo imponiendo la óptica del macho. Adriana Varela, una de las cantoras más importantes de la actualidad, anotó en una entrevista: “Al tango siempre se le acusa de machista. Pero yo digo que es más edípico que machista. La mujer está tan sobredimensionada en el tango, es tan importante para el varón, que hay que matarla adentro. Y como no se puede entonces la mata o la degrada en la poesía. Es una catarsis.” Este comportamiento puede notarse en tangos como “Esta noche me emborracho” (Santos Discépolo, v. corpus), “Naranja en flor” (Expósito, v. corpus) o “Mi noche triste” (Contursi, v. corpus).

Si volvemos al asunto de la injusticia material y el desasosiego que desencadena, estos están emparentados con una de las temáticas más agudas y vívidas del Tango, la decepción y el pesimismo que transmutan en un spleen radical y desesperante. La garúa de un sábado más; el spleen, reunión de soledad, ausencia, desencuentro y nostalgia. El tedio se revela como tema principal, muchos de los temas que han sido considerados en estas páginas se aglutinan en el tedio que configura el tango, que incluye una narración con distintos registros del sinsentido y el absurdo que impregna la realidad.

Existen otros topic dentro de la expresión tanguera, sin embargo propongo seguir la senda de los que aquí se señalan ya que tienen una relación más acabada con las preguntas de investigación. Por supuesto, esto tiene que ver con la selección del corpus, que revela las inquietudes particulares de este trabajo. De esta manera, los textos corpus, los temas que éstos articulan y los cuestionamientos que de cierta forma los cohesionan se hallan en una virtual coherencia para la investigación.

LA PALABRA: LUNFARDO

1. A modo de presentación

1.1 El verbo

La poesía es palabra, la poesía es verbo. Antes de cualquier exploración literaria es justo y adecuado reconocer esta afirmación que aunque parezca obvia demanda su rescate de vez en cuando al ser olvidada o pasada por alto.

“Al principio era el Verbo” reza la primera línea del evangelio según San Juan. “Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros” promulga más adelante. Esto dibuja la sustancia portentosa y misteriosa de la palabra, la creación es una conjunción de espíritu y fisicidad de la palabra, la realidad es una intimidad entre el alma y la carne, y si recurrimos a la conocida propuesta de Ferdinand De Saussure, entre significante y significado.

El Komuijatagai Jiyaki, poema uitoto de la creación, nos dice: “De nuevo nuestro padre se inspiró y dijo: *‘Ya he creado, ya hice todo, pero: ¿Con quién hablaré?’*” (Becerra y James, 2003, p. 25). El padre creador da vida al hombre, para depositar su palabra, para que ésta no quede en el vacío y encuentre un tránsito y una dinámica. A su manera el verbo se encarna en el hombre, halla su realización a través de la creación material.

En la poesía pasa algo similar, no existe hasta plantear una concreción de la idea, lo cual probablemente es, a la vez, su belleza y su celda, una contradicción que será acaso imposible pero no infructuoso dilucidar. Hallar el concepto etéreo atrapado en los caracteres de un signo o un sistema de estos, causa perplejidad, incluso zozobra y frustración. Es costoso aceptar las palabras como depósitos de aquello que se pasea tan vívido, como depósitos de nuestras intuiciones e ideas, por supuesto, no sabemos si finalmente cumplen la presunta función de recipientes, aun así la renuencia y la discusión con la palabra persisten.

La palabra del tango es el lunfardo. ¿Idioma, variación, argot, dialecto? Digamos palabra, para mostrarlo como el sentido propio materializado del universo del tango,

para no ligarnos de inmediato con las categorías lingüísticas y presentar la expresión que significa el lunfardo como creación global que inunda al tango.

1.2 Idioma delincuente

Mucho se ha dicho, pero en algo se coincide frecuentemente, esto es, que el lunfardo surge de los círculos del hampa y la delincuencia porteña, como un conjunto de voces propio de quienes se dedican al crimen. El mismo vocablo “Lunfardo” significa ladrón. Por extensión hablaríamos del “idioma ladrón”, es decir, el desempeño comunicativo de los ladrones. Podríamos también fantasear que por esta definición fuese un lenguaje díscolo, contrario a la legalidad, que roba, que quita algo, y tal vez no estaríamos lejos de la verdad.

El origen es un aspecto primordial en el lunfardo y en su estudio. Existe algo así como un llamado constante para escudriñar o recrear los primeros yacimientos de este conglomerado. Probablemente es natural: es la pregunta por la procedencia de lo presente, por el pasado ignoto o misterioso de una situación específica.

Distintos autores coinciden en que tal génesis se encuentra en aquella generación o mezcla que efectuaron y pusieron a rodar los pillos y los delincuentes. Tanto así que las primeras investigaciones y preocupaciones sobre la materia fueron ejecutadas por personajes del sector judicial, que, al estar en contacto frecuente con el bandidaje a quien defendían o acusaban, se veían rodeados de inquietantes variaciones del lenguaje que practicaban los rufianes.

Tal es el caso de Luis María Drago, hombre de política y de leyes, quien en 1888 propuso un capítulo dedicado al habla delincencial en un estudio criminológico llamado “Los hombres de presa”. Sucedió lo propio con un personaje más tratado en los textos que se han abordado, a saber, Antonio Dellepiane, abogado también, que cobró renombre gracias a su propuesta lexicográfica del lunfardo, un diccionario lunfardo-español incluido en su texto de 1894, “El idioma del delito”.

La particularidad de que los estudios iniciales estuviesen a cargo de hombres dedicados al Derecho, es un síntoma de los ámbitos que recorría esta jerga, marcándola como procedente de un territorio arisco y ratero, al cual los doctores prestaban atención desde la sorpresa y el interés que suscitaban una serie de vocablos enrevesados consignados en las actas o promulgados por los enjuiciados, los cuales debían y querían comprender, como parte de su labor como abogados y de sus inquietudes intelectuales. Acaso tal situación también sea una encrucijada que logra exponer el lunfardo como hecho concreto ante el foro público, no como denuncia y clasificación en un espacio o cofradía sino como reconocimiento de un fenómeno que estaba presente subterráneamente y ahora llama la atención. De esta manera, se trataría más del testimonio de un encuentro entre peculiaridades comunicativas (español oficial y español lunfardo), que de una señal meramente informativa acerca de los hábitos de cierto grupo humano.

El lunfardo se estableció y se concibió de todas formas como “el idioma del delito” que reza el título de Dellepiane. Eduardo Pérsico sostiene que: “Es innegable que el lunfardo empezó como una lengua ‘de la gente de mal vivir’” (2004, p. 3) y Jorge Luis Borges en uno de sus escritos más jóvenes declara: “El lunfardo es una jerga artificiosa de los ladrones; el arrabalero es la simulación de esa jerga, es la coquetería del compadrón que quiere hacerse el forajido y el malo, y cuyas malhechoras hazañas caben en un bochinche de almacén, favorecido por el alcohol y el compañerismo.” A pie seguido expone una de las definiciones más célebres y citadas, diciendo: “El lunfardo es un vocabulario gremial como tantos otros: es la tecnología de la furca y de la ganzúa” (1993a, 1993b, p. 121), afirmación que reiterara en su ensayo “El idioma de los argentinos” y que acompaña José Edmundo Clemente cuando dice: “El lunfardo, en cambio es lenguaje gremial; pertenece a quienes hacen del delito una profesión” (1998, p. 75).

Luego, la calidad rufianesca del lunfardo implica, además, la conformación de una lengua gremial, un elemento que envuelve un determinado grupo, un ejercicio propio de una cofradía, un hecho lingüístico que identifica y puede que hasta cohesione un conjunto humano. El conjunto no será el más grato, pero lo que nos ocupa no son los juicios morales o judiciales sino la palabra en su acción.

1.3 A propósito del carácter críptico

Sumado a la atmósfera delincencial de esta jerga, encontramos una característica muy trajinada también, la propiedad críptica del lunfardo. Dice José Edmundo Clemente de éste que: “no tiene otra fuente que la necesidad ni otra consigna que el ocultamiento.” (1998, p. 75) Debido a las azarosas condiciones en las que se desenvuelve el pillaje, los bandidos se verían avocados a desarrollar un sistema que permitiera encubrir lo que se dice, que permitiera la comunicación y el entendimiento entre algunos iniciados, para llevar a cabo sus fechorías o para no delatarse en la calle o en la cárcel, un fenómeno que Eduardo Pérsico refirió como: “un código para comunicarse entre dos sin que se entere un tercero.” (2004, p. 2)

Si bien, “dentro de esta visión tradicional, la posición cripticista se erige como esencial e incluso permanece con gran vigencia en la actualidad”, “en la actualidad la función esotérica se encuentra difuminada” (Sanmartín Sáez, 1998a, p. 52, 1998b). Imaginemos también que no es absolutamente necesaria una atmósfera hostil y gremial para desarrollar formas crípticas del lenguaje. El ocultamiento y el desquite puede darse por juego e incluso involuntariamente, los idiomas mismos son cifras, la capacidad del lenguaje en los hombres se manifiesta crípticamente, tal vez no “maliciosamente” como pareciera aplicarlo el lunfardo, pero al tratar de nombrar algo, acuñamos un organismo, al cual llamamos palabra y con el cual nos entendemos entre nosotros. Muchas veces el interés por aprender otros idiomas distintos al materno radica en querer des-cifrar aquello que hay oculto en aquella lengua extraña, de cuyo “gremio” no somos parte. “El lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra” diría Borges. Además, si consideramos que una lengua no son solo vocablos sueltos sino una red inmensa de relaciones entre ellos, con una población entera de metáforas, mucho más “críptico” se torna el asunto.

1.4 Mestizaje de la palabra

1.4.1 Inmigraciones

Existe otra arista del lunfardo, que vista con detenimiento es más dicente e interesante que su carácter criminal y cifrado, hablamos de la influencia de la inmigración y de las

diversas lenguas que llegaron a los puertos del río de La Plata para establecerse y enredarse, tanto entre ellas como con el español residente.

Principalmente con legados del italiano, del francés, del portugués, del gallego y el catalán, y, aunque con menos injerencia, del inglés, del quichua y del guaraní, el lunfardo fue hibridando paulatinamente estos idiomas, eso sí, debe aclararse que lo hizo sobre todo en lo correspondiente a las palabras, torciéndolas y acomodándolas, el español continuó siendo el aglutinador. Recordemos lo dicho por José Gobello: “El lunfardo no es un idioma, ni un habla, ni un dialecto, ni una jerga. Es, apenas, un vocabulario, un repertorio de vocablos de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición a los que le propone la lengua común” (1999, p. 71).

No hay que exagerar las proyecciones del lunfardo o hacer una exaltación zalamera de su capacidad, pero sí debe reconocérsele su potente función tanto en el habla como en el tango. El lunfardo no es un idioma que reemplaza al español ni mucho menos, es un conjunto especial de vocablos que empiezan a desbordar la regularidad del idioma oficial, a enriquecerlo y a plantearle otros problemas que iremos viendo.

¿Qué zanja insuperable hay entre el español de los españoles y el de nuestra conversación argentina? Yo les respondo que ninguna, venturosamente para la entendibilidad general de nuestro decir. Un matiz de diferenciación si lo hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos patria (Borges y Clemente, 1998, p. 25).

Como mencionábamos anteriormente se encuentran numerosos vocablos procedentes de idiomas diferentes del español, o de otros españoles, si tomamos en cuenta que según Manuel Alvar: “Desde otra esquina del problema: catalán, vasco y gallego son tan español como el castellano.” (1969, p. 11) A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la ola inmigratoria, apoyada y estimulada por distintos gobiernos como los de Bartolomé Mitre, Domingo Faustino Sarmiento y Nicolás Avellaneda, trajo un sinnúmero de extranjeros, sobre todo europeos, tal vez no casualmente, tal vez suponiendo una cultura más elevada en estos pobladores. La cuestión es que

El censo de 1887 es elocuente: casi el 53 por ciento de los habitantes de la Capital son extranjeros. En ese porcentaje hay una abrumadora mayoría de italianos, el 32 por ciento, y un 10 por ciento de españoles. Pero el carácter babélico que asume la situación es imaginable si pensamos que hay numerosas variedades (o dialectos según el criterio tradicional): genovés, napolitano, piamontés, así como son mayoría los gallegos entre los españoles y hay también muchos catalanes. (Antoniotti, 2003, p. 100)

Además, debemos tener en cuenta los franceses (qué mejor ejemplo que el mismo Carlos Gardel, quien según una de las hipótesis que ha generado su mito, es hijo de Berthe Gardès y nació en Toulouse), los alemanes, los británicos (el abuelo del escritor uruguayo Eduardo Galeano, cuyo primer apellido era Hugues, pero optó por el materno), y otra buena cantidad de centroeuropeos, naturales de Polonia, Ucrania, Rusia, Croacia, y los estados eslavos (los ancestros de una amiga personal). Valga la pena mencionar que en una reciente visita a Buenos Aires me percaté de una notoria suma de chinos, lo cual no es extraño; lo que sí encontré curioso fue una buena cantidad de inmigrantes colombianos que, según aprecio, va cada día en ascenso.

Esta diversidad idiomática (para no reparar en el resto de diversidades) que acude a estas costas del atlántico sur, de una forma u otra genera un impacto severo y aquel “carácter babélico” que señala Antoniotti, sugiere un laberinto de la palabra, puesto que son distintas lenguas, que dentro de sí portan variedades, y estas variedades traen dentro de sí más particularidades, una situación que semeja una dinastía gnóstica o al mensajero imperial de Kafka.

Ejemplos del italiano tenemos en palabras como: “escabio” que significa bebida alcohólica, del italiano jergal “*scabi*” que designa al vino; “Biaba”, en el lunfardo significa golpiza, “de *beava*, voz común de varios dialectos italianos que nombra al pienso que se da a las bestias y metafóricamente significa zurra” (Gobello y Olivari, 2005, p. 41), vocablo que configura expresiones como “*biaba de gomina*” para dar a entender un uso excesivo de gomina; “berretín”, es decir capricho o deseo vehemente, que según Gobello y Olivari procede “del genovés *berettin*, gorrito. Por traslación de significado semejante a la que se da del *fr. Béguin*, cofia, al *argótico Béguin*, capricho.” (2005, p. 41); “grébano” es el italiano y viene del genovés “*grebano*”, hombre rústico; “grata” significa ladrón, procedente del italiano popular “*gratta*”, que nombra también al amigo de lo ajeno.

Son, en realidad, muchos los vocablos que el italiano inmiscuyó en el lunfardo, podríamos seguir largamente pero es preciso ilustrar con otros ejemplos la participación de otras lenguas. El francés deja su cuota con palabras como “macró”, en lunfardo es el proxeneta y su correspondiente francés “*Maquereau*” designa la misma profesión

prostibularia; “ragú”, apetito o simplemente hambre, viene del francés “*ragoût*”, un apetitoso plato que incluye distintas carnes y verduras con salsa. “Fulo”, que significa enojado; “tamango”, zapato y “Cafúa”, cárcel, son legado del portugués. Del caló tenemos “canguelo” para nombrar al miedo; “chanela” para decir claro, manifiesto y “de bute”, excelente, óptimo. También lenguas aborígenes como el quichua han dejado su marca en palabras como “pucho”, de “*puchu*” lo que sobra; “ñaupas”, de “*ñaupaco*”, antiguamente. El inglés configuró adopciones tan interesantes como “orsai”, del “*off side*” futbolístico y “chinchibirra”, procedente de “*ginger beer*”.

Entendamos que estas apropiaciones del habla lunfarda, si bien pueden ser consideradas ocasionalmente meros vocablos que se incluyen en el idioma original, como esboza José Gobello cuando dice que el lunfardo “es, apenas, un vocabulario, un repertorio de vocablos de diverso origen” (1999, p.71) o cuando Borges afirma que “esa intromisión de jerigonzas en el lenguaje ni siquiera es dañina” (1993, p. 123), estas apropiaciones constituyen una sustancia que se interna en la “normalidad” del español y crea otras relaciones concretas entre las palabras. De repente se encuentran enfrentadas palabras que probablemente no lo hubieran estado antes y hay creación; o simplemente desflora una palabra, puede ser “nueva” o puede que sea acoplada para mentar otro referente, pero es como un renacimiento y ya es milagro. Y todo esto aunque solo sean vocablos (por ahora solo hemos hablado de los inmigrantes, de los que etimológicamente son de lenguas foráneas). Son materia “extranjera” que fluye en el objeto comunicativo y poético.

1.4.2 Reapropiación del español e intramigraciones

Decía que solo hemos hablado de los vocablos inmigrantes, muchos otros surgen del mismo idioma local, sus giros y variaciones. El español, como ya se ha dicho, sigue siendo una base innegable, por más que hablemos del lunfardo como algo independiente, este sigue siendo español. Teniendo esto en cuenta, Clemente intenta una enumeración para clasificar las formas en que el español conforma también el lunfardo:

El ‘fondo idiomático’ procede de cuatro maneras principales para elaborar su vocabulario: A) inventa directamente palabras: *atorrante*, de los vagos que dormían en los caños que la casa A. Torrent había depositado en los terrenos baldíos adyacentes al puerto; B) inventa acepciones por semejanza: *crudo* (inexperto), de carne aún no cocinada; C) inventa acepciones por derivación: *amurar* (abandonar), de ‘amurado’, individuo aislado de la sociedad por los muros de la cárcel;

D) inventa grafías: *garaba*, inversión modificada de baraja (se dice de la mujer que circula por las calles en busca de dinero, como naípe ganador). Esta última comprende los anagramas comunes llamados ‘vesre’ (1998, p. 56).

La clasificación es un breve esbozo para agrupar más claramente los casos de transición entre el español y el lunfardo y permite hacer un panorama de algunos procesos entre ellos, sin embargo, debemos aclarar que queda impreciso el primer numeral, puesto que la información acerca de la creación del vocablo a partir de la eventualidad de los tubos de la casa A. Torrent, es desmentida por Héctor Ángel Benedetti, quien afirma categóricamente la inexistencia de tales tubos y por tanto la creación de la palabra con relación a tal hecho.

Queda averiguar si la “invención directa de palabras” es efectivamente uno de los mecanismos que el rioplatense aplica o aplicó para elaborar el lunfardo o preguntarse qué se quiere decir en realidad con tal rótulo. Cabe la pregunta ¿Qué tan “directa” es la generación de palabras en las lenguas? ¿Directa a partir de un referente como en el caso expuesto? ¿Directa como una revelación? No es descabellado pensar en la invención de palabras como fenómeno lingüístico, pero asociado al lunfardo no es pertinente asumir algo como la generación espontánea de palabras que presume la “invención directa”. Hasta ahora siempre he encontrado una red, sea esta más o menos oscura, de relaciones que ayudan a configurar la etimología de los vocablos lunfardos. Con esto no quiere negarse la capacidad inventiva. Habrá misterio en algunas palabras, acude como ejemplo *espejaime*, que significa asunto o cuestión, y no tiene una referencia o raíz visible, por lo menos no en los textos consultados, pero de esta situación a señalar que es una palabra inventada directamente hay distancia.

Tal categoría se muestra algo floja y dispersa, de cierta forma todas las palabras dislocadas o transformadas son invención directa. Incluso si el caso de los tubos A. Torrent fuese fidedigno para explicar la construcción de la palabra *atorrante*, sería un hecho semejante a la aparición de palabras como *fordismo* a partir de las políticas de Henry Ford. Clemente no lo expresa pero debemos aclarar que tales maneras de innovar no son exclusivas del lunfardo, a veces son hasta sistemáticas y no corresponden al apelativo, que deja ver tintes platónicos, de “invención directa”.

Por otro lado la “invención de acepciones por semejanza” es algo admisible como fenómeno en el lunfardo, pero hay que señalar que tal comportamiento también es frecuente en el curso de la lengua. Si decimos *perro* a un hombre para referirnos a su carácter mujeriego, o *ruso* para aludir al obrero ¿estamos inventando una acepción? Es más bien una metonimia, el lunfardo la aplica, como en el ejemplo de *crudo*, pero como categoría de elaboración de términos no parece muy convincente. Allí no hay una acepción sacada repentinamente de un término, como un abracadabra, hay una urdimbre semántica que desarrolla relaciones distintas a la acepción oficial.

Dejaremos hasta este punto las observaciones a propósito del esquema de José Edmundo Clemente, retomando la idea del idioma español como elemento constituyente del lunfardo. Hablábamos anteriormente del idioma local, pero esto se puede malinterpretar si asumimos que tal idioma es el español en estado puro, condición imposible para un idioma, el aislamiento esterilizado es una idea irrealizable en una lengua. No olvidemos tampoco que el español también fue una lengua extranjera en América. Cuando nos referimos al español estamos prácticamente representándonos un concepto, más que un objeto empírico, el español que se nos alcanza tangiblemente es el del “idioma local”, la variedad de español, en este caso, la variedad argentina.

“Idioma local es raíz que se hinca en la tierra para absorber la savia vital que ha de nutrir a la lengua madre” (Borges y Clemente, 1998, p. 68). Será entonces recíproco el proceso, ya que la lengua madre aporta también y es un elemento dentro de la nutrición del lunfardo. La apropiación del español, sus desenvolvimientos y mutaciones en esta región vienen a dar distintos frutos.

Tenemos palabras corrientes de español que sufren cambios en su incorporación lunfarda. Acudiremos de nuevo a ejemplos que nos brinda Clemente: *Piojera* o *fosforera* por cabeza; *palmado* es el enfermo; *botón* es el vigilante o agente de policía; *yugar* es trabajar; *canillita* es el niño que expende diarios. Por mi parte recuerdo *estaño* para significar la barra de un bar o *escorado* para referirse a quien es cojo.

Con el ánimo de continuar desarrollando la presentación de las maneras de configurarse del lunfardo, con sus procedencias extranjeras y locales, es preciso exponer unas líneas en las que Mario Teruggi explica:

Procedimiento para crear vocabulario, practicado por todos los argots es el de modificar la palabra misma de modo que se engendre un vocablo nuevo que no está en la lengua común (...) El material básico para estas operaciones pueden ser, tanto palabras corrientes del idioma como los mismos argotismos. En este último caso, se da una especie de elevación al cuadrado del código argótico, pues hay que comenzar por identificar el vocablo inicial o primitivo y luego descifrar su posterior deformación. (Teruggi, citado en Antoniotti, 2003, p. 108)

Aquí, el “material básico” ya se halla de cierta forma integrado, es decir, están las palabras usuales del mismo idioma y los argotismos, que por sí mismos ya son una reconfiguración de otros materiales.

1.5 Esbozo morfológico

Daniel Antoniotti, parte de esta explicación para aterrizar en la morfología del lunfardo. El vocabulario surge de metaplasmos y anagramas. Entre los primeros, Antoniotti señala palabras con adición o supresión de fonemas, prótesis como *espiantar* por *piantar*; epéntesis como *trompezón* por *tropezón*; aféresis como *tano* por *napolitano* y *rante* por *atorrante* y apócopes como *rula* por *ruleta* y *subte* por *subterráneo*. El metaplasmo más frecuente según el autor es la paragoge, en la que se alarga el final de la palabra. Se presentan casos como *guita*, que se convierte en *guitarra* o *tranquilo* que se convierte en *tranquilino*. Por otra parte, también es común el alargamiento de la palabra con terminaciones de corte italiano como el remplazo de *sordeli* por *sordo*; *chividini* por *chiva* u hombre con “chivera”; *paganini* por el que todo lo paga o *locatelli* por loco.

Por otra parte el anagrama juega un papel importante en la elaboración del lunfardo. Más conocido como “vesre” (“revés”), el anagrama, es una dinámica muy ejercida en el lunfardo, tenemos ejemplos clásicos como *feca* (café), *chele* (leche), *tordo* (doctor), *gotán* (tango) y otros más intrincados como *colimba* que en un principio fue *colimi* (vésrice de milico) con epéntesis y modificación de la última vocal. Aclara Oscar Conde que el vesre “(inversión silábica del español ‘revés’) es un procedimiento que consiste en invertir las sílabas de una palabra española o lunfarda, tendiente en su origen a dificultar la comprensión de dicha palabra, o simplemente enriquecerla con un matiz escéptico o burlón.” (Conde, citado en Antoniotti, 2003, p. 109). Complementa José Gobello afirmando: “El vesre es una travesura, no una jerigonza” (Gobello, citado en Sábato, 2005, p. 101).

El vesre es un fenómeno muy presente en el lunfardo, sin embargo, es necesario anotar que no es exclusivo de este entorno, ni mucho menos. Al igual que otros procesos de armazón de palabras, el anagrama también existe en otras lenguas y en otros argots como en la *giria* brasileña o el *back slang* londinense. Hace poco escuchaba en estos predios *bezaca* en vez de cabeza y *tabogo* en vez de Bogotá.

2. Lunfardo, Tango, Poesía

Ahora, todos los idiomas tienen jergas, variedades, argots, dialectos y transformaciones, pensemos en el caló, la germanía, que Borges identifica como el lunfardo hispánico del renacimiento abordado por escritores de consideración como Quevedo, Cervantes y Mateo Alemán; el cockney en Inglaterra, el chicano norteamericano y el parlache medellinense, estudiado juiciosamente por Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao, al igual que las otras jergas que han merecido la observación y la inquietud de investigadores.

Si gran número de idiomas alberga estos cambios y el lunfardo no es un fenómeno aislado ¿por qué causa especial interés? ¿Es debido a una cercanía geográfica? Lo dudo, ya que la cercanía no es tanta y no tendría por qué ser más relevante el lunfardo que una jerga venezolana o nicaragüense. ¿Es por un carácter particularmente violento y transgresor del lunfardo? Aunque posee mucha vivacidad, otros juegos argóticos también la tienen en buena cantidad y la violencia para con el idioma “madre” es constante en el desarrollo del habla cotidiana.

La inquietud específica por el lunfardo nace de una situación concreta y que aprecio determinante, esto es, la inclusión del lunfardo en la composición letrística del tango. Las letras tangueras se vieron permeadas por aquel cúmulo terminológico y expresivo del lunfardo, haciendo que éste fuera un componente de los versos del tango. Me atrevo a decir que si el lunfardo no hubiera ingresado en el legado musical y poético del tango (aunque poco a poco también lo haría en la literatura en general), habría sido solo objeto de estudio lingüístico como argot y particularidad del habla. Según Julia Sanmartín Sáez los argots, entre los que localizamos al lunfardo, “tienen en común (con los

eufemismos) la moda pasajera y efímera de sus vocablos, la extraordinaria rapidez con la que nacen y envejecen las expresiones” (1998, p. 53), pero frente a ello el tango ha logrado encarnar ese matiz efímero y hacer permanecer la palabra, a la manera del “verba volant, scripta manent” de Cayo Tito, haciendo la salvedad del componente oral del tango, que incluye el valor también de aquella palabra que vuela.

2.1 Crítica borgiana

Borges nos plantea otra perspectiva para tener en cuenta: “los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos, nunca sobrellevaron letra lunfarda: afición que la novelera tilingüería actual hace obligatoria y que los llena de secreto y de falso énfasis” (1998, p. 16). El agudo escritor vislumbraba dolo en el discurrir de estos hechos lingüísticos y lo denunciaba con ahínco. Veía en el lunfardo una engañifa, una suplantación de lo que fuera en realidad el lenguaje popular, veía maquillaje y exageración. “El pueblo no precisa añadirse color local; el simulador trasueña que lo precisa, y es costumbre que se le vaya la mano en la operación. Alma orillera y vocabulario de todos, hubo en la vivaracha milonga; cursilería internacional y vocabulario forajido hay en el tango.” (Borges y Clemente, 1998, p. 17)

Es comprensible la postura de Borges, hubo visos de una actitud celebratoria entre la ciudadanía ante un argot corriente del cual se habían exagerado sus capacidades y virtudes, que el autor no pudo dejar pasar por alto. No se trata de un clasismo, que algunos podrían aducir teniendo en cuenta que Borges ha sido acusado repetidas veces de presunción y aspiraciones aristocráticas y eurocentristas, se trata de una actitud crítica, que no fue complaciente con la opinión común.

La opinión común abarca tanto reivindicadores del lunfardo y su desempeño como lengua popular como detractores que despotricaban ante tal aberración lingüística y celaban la hidalguía y la castidad de una supuestamente inmaculada lengua española. Borges se percató de la sosera de ambas posiciones:

Dos conductas de idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben en un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. (1998, 23)

De todas formas, Borges muestra un interés, una lucha para rescatar una particularidad en el habla de su región. Su intención no es simplemente renegar, llama la atención sobre planteamientos de poco valor que no representan ningún peso para la constitución de la cultura, la literatura y la poesía local. Para él lo indicado es “un español dócil y venturoso, que se llevara bien con la apasionada condición de nuestros ponientes y con la infinitud de dulzura de nuestros barrios” (1998, p. 29)

Toda esta filípica contra lo que él llama arrabalero, que alberga al lunfardo, está especialmente dirigida a la situación que genera la celebración y la exageración en torno a una forma de expresión aprovechada ventajosamente por el mercadeo, la publicidad y por una perspectiva de este corte de la cual no está exentas la escritura y las artes. Tal carácter postizo es el que Borges denuesta, porque contra la fluidez del habla y la escritura popular, difícilmente podrá combatir. Es injusto y miope declarar irrelevante al lunfardo, sancionarlo o menospreciar su participación en la elaboración de la letra del tango. El habla popular terminó concretizándose en los versos que expuso el tango. Puede que Borges lo considere como algo desechable, por mi parte, discrepo.

2.2 El lunfardo en el hecho poético tanguero

Diversos autores coinciden en un hito definitivo para el Tango - canción, es decir, el tango con letra cantáble. “Mi noche triste” (Contursi, v. corpus), compuesto en 1915 con música de Samuel Castriota y en especial la memorable interpretación de Carlos Gardel en el teatro Esmeralda cuando corría el año 1917, se convirtió en una efigie para el tango y sus palabras. José Gobello apunta que “La ruptura (temática, entiéndase bien) total se produce en 1915 cuando Pascual Contursi escribe y canta los versos de *Mi noche triste*. Por supuesto, el protagonista de esa composición es también un compadrito, pero de otra estirpe” (1999, p. 89) Esta composición ya albergaba voces lunfardas, desde el primer verso:

Percanta que me *amuraste*
En lo mejor de mi vida
Dejándome el alma herida
Y espina en el corazón.

De entrada, nada más, tenemos dos vocablos del dominio lunfardo, *percanta* que redondeando significa mujer, pero tiene un rango connotativo amplio, la mujer que

representa la *percanta* no es solo el género, es la mujer impregnada por el sentimiento amoroso. La palabra *mujer* obedece a una noción más genérica que otra cosa (o por lo menos lo es cuando no la rescatamos día a día del estanque de la costumbre), la *percanta* es la mujer en el contexto amoroso, mujer amada y amante. Aquella mujer configura no solamente un sexo, es una acción, es quien ama o huye o desaira, es también la fuente de la decepción o la alegría, un blanco de rencores y deseos. En este verso, la *percanta* es también aprisionar, abandonar, clavar, engañar con perjuicio, estafar, cerrar y clausurar, acepciones de *amurar* en el “Novísimo diccionario lunfardo” de Gobello y Oliveri. Tal concepción de la mujer se halla tanto en la definición de diccionarios de lunfardo como en la apreciación de otros textos que se han estudiado e iremos exponiendo.

Más adelante tenemos los siguientes versos:

Cuando voy a mi *cotorro*,
y lo veo desarreglado,
todo triste abandonado,
me dan ganas de llorar,
me detengo largo rato,
campaneando tu retrato,
pa' poderme consolar.

Cotorro es también un lunfardismo, asociado a *bulín*, que aparece posteriormente en el poema, cuando dice:

Ya no hay en el *bulín*
Aquellos lindos frasquitos...

Y se refieren a la habitación, por lo regular rentada como vivienda por hombres solteros. Es un lugar que representa un espacio rústicamente hogareño, la intimidad, pero incompleta y algo amarga, del conventillo. En “Mi noche triste”, el *cotorro* está lleno de siluetas y objetos que revelan la ausencia de la *percanta*, casi que están vacíos, abandonados de sí mismos, como la voz del hombre amurado: en el *bulín* ya no hay “lindos frasquitos/ adornados con moñitos”, el espejo está, pero empañado “por la ausencia de tu amor”, “la guitarra en el ropero/ todavía está colgada/ nadie en ella toca nada/ ni hace sus cuerdas vibrar”, “la lámpara del cuarto/ también tu ausencia ha sentido” y “si vieras la *catrera*/ como se pone *cabrera*/ cuando no nos ve a los dos”.

Todos estos objetos que pertenecen al universo del cotorro, tienen su forma propia de aparecer en este texto, como siluetas, entes vaciados por la ausencia de la percanta; la ausencia de esta es la ausencia también de las cosas próximas, del escaso hogar del sujeto, de la *catrera*, deformación lunfarda de *catre* en español, que si bien se enoja e inquieta, *cabreándose* a lo lunfardo, también cobra vida abandonada, a la manera de los otros participantes de la escena.

El cotorro, el bulín, es, pues, una palabra que designa un espacio que es más que cuatro paredes lisas con una estera. Similar a otros escenarios, de los que habíamos hablado en el esbozo temático del tango, el cotorro se convierte también en un lugar físico que ha sido apropiado emocional y poéticamente. Su imagen también se encuentra en los versos de “Bulín de la calle Ayacucho” (Flores, v. corpus), compuestos allá por 1923:

El *bulín* de la calle Ayacucho
que en mis tiempos de *rana* alquilaba,
el *bulín* que la barra buscaba
para caer por la noche a *timbear*
(...)
Cotorrito mistongo tirado
en el fondo de aquel *conventillo*,
sin alfombras, sin lujo y sin brillo,
cuántos días felices pasé

Además de tejer de nuevo el cotorro en el poema, expresándolo también como algo más que un mero recinto material, lo reúne con otros lunfardismos como *rana*, *timbear* y *mistongo*. *Rana* difiere del *amurado* de “Mi noche triste”, refiere al tipo astuto y despierto, al soltero vivaz, tahúr, aficionado a la *timba*. El campo semántico alcanza otras características al conectarse con términos como *rana* y *timba*, hay algo más de desenfado y jovialidad, pero no se deja atrás la recurrencia al espacio de soledad y ausencia, cuando aparece el “cotorrito *mistongo* tirado”. *Mistongo* está emparentado con *Mishio* que designa la pobreza y carencia de este cotorro que batió Flores, creando un lazo más visible con el que dijo Contursi; incluso en el de la calle Ayacucho “no faltaba la guitarra/ bien encordada y lustrosa” que primero cantaba y después calló como aquella colgada en el ropero, ni “marroco y *catrera*” para el compadrito.

Otro tango, “Viejo smoking” (Flores, v. corpus), versa:

Campaneá cómo el *cotorro* va quedando despoblado
todo el lujo es la *catrera* *compadreamo* sin colchón

y mirá este pobre mozo cómo ha perdido el estado,
amargado, pobre y flaco como perro de *botón*.

De nuevo el bulín es el hábitat despoblado de un mozo que ha perdido estado, “amargado, pobre y flaco”. Parece que la palabra *cotorro* abarca la naturaleza del aposento de residencia de este hombre tanguero, el término indica una condición especial para aquel sitio que abarca nociones de intimidad, afectividad y hasta economía, y se relaciona con un registro de términos también lunfardos que acuñan y cantan una situación precisa, un mundo, una imagen.

2.2.1 Una aclaración cronológica

Si remontamos cronológicamente a 1903 encontraremos un tango llamado “El porteñito” (Villoldo, v. corpus), que en su tercera estrofa dice:

Soy el terror del *malevaje*
cuando en un baile me meto,
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se *retoba*
y viene haciéndose el guapo
lo mando de un castañazo
a buscar quien lo *engrupió*.

Podemos considerar “El porteñito” como uno de los primeros tangos y de todas formas, el lunfardo se presenta en vocablos como *malevaje*, *retoba* y *engrupió*. En otros fragmentos del mismo tema aparecen términos como *fileo*, *paica* y *vento*. Lo propio pasa con otra de las composiciones del mismo autor como “Soy tremendo” (Villoldo, v. corpus) de 1906, donde se *afila* que da calor y la morocha es una muchacha *com'il fó*.

Borges defiende que “los primeros tangos, los antiguos tangos dichosos”, no incluían letra lunfarda. Los habrá que no la incluyan, seguramente, pero estos textos también son de “tangos dichosos”, primigenios, y sobrellevan lunfardo. Eduardo Pérsico recuerda que en 1927 Jorge Luis Borges escribió que el pueblo de Buenos Aires jamás versificó en jerga lunfarda, a lo que contesta que es:

Sin duda una percepción borgiana del lunfardo poco propicia si ya se conocía, desde 1916, *Versos Rantifusos*, de Felipe Fernández, ‘Yacaré’; *Somos Hermanos*, de Dante A. Linyera, que se difundió en 1928. También en el mismo año, *La Crencha Engrasada*, de Carlos de la Púa y, en 1929, *Chapaleando Barro*, de Celedonio Flores. Y como desde ese momento hasta fines del siglo veinte se difundieron decenas de libros de poesía lunfardesca, y muchos de sugestivo nivel

literario, acaso aquello de ‘no versificar en esa jerga’ haya sufrido alguna *despótica imposición del tiempo*, bien podría justificarse el memorable Borges. (2004, p. 11)

2.2.2 Cosmovisión de la poesía tanguera a través del Lunfardo

Aparte de esta digresión sobre lo temporal, la participación del lunfardo en la constitución poética del tango es definitiva. Tenemos presente la acotación de Borges en cuanto a la novelería, la simulación y la exageración que representa el desarrollo del lunfardo, sin embargo las palabras están en el papel y se entramaron en el organismo tanguero. Si tales palabras o expresiones propias del lunfardo son una pose o una elección arbitraria, puro maquillaje o manipulación, es algo que no se me alcanza o, mejor, no abordo de la misma manera. No entraré a discutir la autenticidad del tango y su palabra. Puede que mucha suplantación haya, pero ¿Qué cosa es auténtica en realidad? El Edison de Villiers de L’isle Adam exclama en algún momento: “¡Oh, los más poderosos espíritus se han devanado el magín para precisar la idea del Ser en sí! Hegel, en su prodigioso proceso antinómico, demostró que en la idea pura del ser, la diferencia entre este y la nada era una mera *opinión*”. (1998, p. 139)

La orientación hacia el lunfardo de la poesía tanguera es, más bien, una opción estética, en la cual se pueden encontrar trazos de una lucha por la identidad. Las palabras que se entraman en el tango no son gratuitas: Decir “Percanta que me amuraste” a cambio de “Mujer que me abandonaste”, representa más que un capricho arrabalero. Si el urdidor de los versos dice *percanta* es porque esta palabra es el ente preciso para recoger su expresión, así como proponíamos hace unos párrafos.

La palabra del tango es el lunfardo, no porque todo su vocabulario sea lunfardo, sino porque es lo que mejor expresa la tanguedad. El lunfardo bautiza la realidad y la perspectiva del tango. Es un proceso casi adámico en donde se vuelven a nombrar las cosas, un lenguaje propio, que acude para hacer una reevaluación a través del lenguaje.

Es famoso el verso de Mallarmé que sugiere al poeta como purificador de las palabras de la tribu. El poeta lunfardo también asume esta “misión”, consciente o inconscientemente, pero efectúa, con la palabra lunfarda, una labor descubridora y reveladora del mundo. La tribu, esa globalidad (la casticista y la pseudo-plebeya),

empieza a sufrir la acometida de un vocabulario con cargas semánticas diferentes que plantea cierta remoción de sus palabras.

Clemente dice: “Del fondo del pueblo salen las voces que más tarde han de prestigiar el diccionario metropolitano” (1998, p. 56). No sé muy bien como tomar ese “prestigiar”, si en su acepción de alcurnia o en la más inusual de juego de manos y escamoteo. Me inclino a pensar que, más que dotar alta estofa para la posteridad, el “fondo del pueblo” (quiero pensar que podemos trascender su concepción estrictamente socio-económica) prestidigita y piruetea la convencionalidad lingüística e imaginaria. El lunfardo, que es originario del ámbito criminal, en términos diastráticos (o incluso diafásicos), ha venido permeando la sociedad indiscriminadamente, apartándose de su anquilosamiento en un lenguaje gremial. “La concepción restringida (lunfardo = idioma delincuencia) ha ido cediendo terreno y, la que alguna vez fue terminología nacida en la órbita delictual, se integró con una multitud de voces procedentes de otros espacios sociales”. (Antoniotti, 2003, p. 103)

Las letras del tango jugaron un papel preponderante en este fenómeno, “un espaldarazo definitivo para su difusión (la del lunfardo) lo dará el tango-canción” (Antoniotti, 2003, p. 104), difusión que además de afincarse en el carácter mediático, esto es, en cuanto a la participación popular y numerosa que propone la música, se desarrolla también como caracterización profunda de una propuesta estética y artística, es decir, la difusión no es solo una vulgarización expansiva de vocablos, es, a su vez, la manifestación de una cosmovisión, todo a través del tango y sus letras.

Repasemos “Al mundo le falta un tornillo” (Cadícamo, v. corpus):

Todo el mundo está en la estufa,
Triste, amargao y sin *garufa*,
neurasténico y cortao
(...)
Hoy no hay *guita* ni de asalto
y el puchero está tan alto
que hay que usar el trampolín.

Términos como *guita* y *garufa* se han incorporado a la personalidad del lenguaje porteño y argentino. Difícilmente alguien procedente de tales predios desconocerá el

significado y la práctica de tales palabras, al igual que otras como *chorro*, *apoliyar* y *afanar* que se muestran en la última estrofa:

La creación anda a las piñas
y de pura arrebatña
apoliya sin colchón.
(...)
Y el honrao se ha vuelto *chorro*
porque en su fiebre de ahorro
él se *afana* por guardar.

En la primera estrofa de la milonga “Un baile a beneficio (La podrida)” (Fernández, v. corpus) encontramos:

Tito y el Chueco Ramón,
salimos con la intención
de ir a un *bailongo fulero*
a beneficio de un reo
que se hallaba *engayolado*
en Devoto y acusado
por asuntos de *choreo*.

En “Yira yira” (Santos Discépolo, v. corpus),:

Cuando rajés los *tamangos*
buscando ese *mango*
que te haga *morfar*...

Y en los versos de “En un fecca”, de autor anónimo vemos:

En un *fecca* de *atorrantes*,
rodeada de *escabiadores*,
una *paica* sus amores
rememora sollozante.

Todos estos lunfardismos que hemos resaltado, responden al hecho de la afección y difusión que logró el lunfardo en “las palabras de la tribu” rioplatense. Por supuesto, no hablamos solamente de un remplazo de vocablo o de un cambalache terminológico, sino de la demostración de los movimientos y mutaciones del lenguaje junto a una manera de percepción particular.

El lunfardo ha tenido aristas diversas como vocabulario gremial, idioma carcelario y delincencial, herramienta del bajo fondo y del ámbito del lenocinio y como articulación críptica. Esta tendencia, la encuentro muy familiarizada con cierto fenómeno que me ayuda a ejemplificar “Huasipungo” de Jorge Icaza, en donde la

condición indígena solo es revelada a partir de su miseria. El aborígen no tiene más expresión o perfil que el de la calamidad, no es mucho más que un objeto que se compadece y su voz es débil y solo se valida en tanto a su condición refundida y embarrada. No vamos a negar que tales aristas están adscritas al lunfardo y al tango mismo, pero las proyecciones son más profundas, como hemos venido anotando.

Trascender la posición deprimida del lunfardo no implica etiquetarlo con neutralidad. El lunfardo también propone una intencionalidad y una tendencialidad en el momento de convertirse en el modo de expresar algo. Para Antoniotti: “La elección calculada de uno o varios términos lunfardos tiene un marcado matiz afectivo, su usuario busca quitarle solemnidad al enunciado para mostrar franqueza con su interlocutor, distendiendo la conversación en algún caso o tensándola como muestra de enojo en otro”. (2003, p. 111)

Esto tratándose del terreno del habla, pero indudablemente podemos notar una situación similar en lo escrito y cantado, como en los distintos textos expuestos. Dado que el lunfardo tiene sinónimos en el español estándar, puede darse la elección de términos como *fulero* por barato, *tamango* por zapato y *atorrante* por necio, ya que se hace necesario para plantear una posición del autor, en este caso no necesariamente para mostrar franqueza o enojo, pero sí como un elemento que produce una tensión y una función en el entramado discursivo. La marca de estilo se desarrolla como opción estética y se erige como definición poética.

El lunfardo, pues, deja ver que tiene un aspecto funcional y crea una postura frente a la convención del español y frente a lo corriente en la lengua, genera un desafío a la conservación de la lengua, que no sobrevive por sí misma, sino gracias a una posición que la alimenta, ya sea por costumbre o por convicción. Anteriormente señalaba Antoniotti el matiz afectivo que mostraba el lunfardo, pero, además que “el que en una conversación optó por el lunfardo está situándose circunstancialmente en un estrato cultural en el que se problematiza la rigidez de las normas y con su mensaje arrastra a su interlocutor o interlocutores hacia ese territorio” (2003, p. 117).

Esto apoya la idea de que “el lunfardo, su uso, es un recurso lingüístico que genera y consolida intercambios comunicativos que toman distancia de las jerarquías y el poder”

(Antoniotti, 2003, p. 117) La palabra articulada en el tango llega a representar no solo una trasgresión lingüística, desarrolla un cuestionamiento al statu quo y a las percepciones regularizadoras.

Pensemos, entonces, en un desempeño del lunfardo que incluye el enfrentamiento de un orden establecido y el surgimiento de una cosmovisión: “Destaca Halliday el poder de todo lenguaje como sistema generador de una realidad, pero en el caso del antilenguaje al enunciarse siempre lo hace frente a otra realidad (la del lenguaje estándar) creando una tensión jerárquica entre ambas. Siempre el lenguaje objetiva un mundo, de alguna manera lo produce.” (Antoniotti, 2003, p. 113). Julia Sanmartín aporta en lo que concierne a este asunto que:

Al ser el antilenguaje un medio de representación de una realidad subjetiva (una *contrarrealidad*) y una alternativa, presenta ciertas implicaciones especiales, ya que resalta la estructura y la jerarquía sociales, explica la preocupación por la definición y la defensa de la identidad, mediante el funcionamiento ritual de la jerarquía social, y, por último presenta una concepción particular de la información y el conocimiento, en la cual entra en juego el secreto, ya que la realidad es secreta. (1998, p. 63)

La conformación de todo un mundo, más que con la descripción cabal, con la acción del lunfardo, se muestra, verbigracia, en aquellos versos ya citados que dicen: “En un *feca* de *atorrantes*/ rodeado de *escabiadores*”. Las palabras mismas se encargan de construir el tono y el contenido del poema, se trata de un *feca de atorrantes* que, a la manera de la *percanta* y el *bulín* de Contursi o Flores, configura un universo a partir de la palabra lunfarda, una realidad tangible que se constituye al volver a nombrar las cosas, los espacios y las acciones, tal como lo hace, a su vez, Santos Discépolo al escribir: “cuando rajés los *tamangos*/ buscando ese *mango*/ que te haga *morfar*...”

El *feca* está definido como recinto de *atorrantes*, no se refiere a un café cualquiera, existe una identidad entre el sitio y las palabras que lo expresan. Allí no hay músicos sino *musicantes* y se halla pleno de “*chorros* aguerridos” que “tristes sueñan con el *vento*”. Todos estos lunfardismos son la misma situación de la que hablan, entregan la coherencia necesaria para elaborar aquella imagen tanguera, poblada de personajes adheridos al bajo fondo de la sociedad, con profesiones y actitud non sancta.

Lo mismo sucede en los versos de “Discepolín”, donde aquel hombre que *yira*, deambula con *tamangos* que cubren sus pies, y anda a la caza de los *mangos* (no

precisamente frutales) que le permitan *morfar*. Este desahuciado está cincelado con tales palabras lunfardas, su enunciación, su facha y su imagen son inherentes a la elección de la expresión.

Hay que reconocer que el lenguaje es creador de realidad y podemos afirmar que el lunfardo, como parte de éste, también lo es. La palabra tiene un valor simbólico patente y logra asociaciones entre las palabras y las realidades y entre las palabras mismas para dar a luz nuevas y prodigiosas formas de decir. En ello podemos percibir el germen del canto poético.

“Dado su carácter neologístico, el lunfardo es esencialmente metafórico; la palabra innovadora –neo logos- cuida siempre referir la nueva realidad con una realidad anterior conocida a fin de hacerse inteligible” (Borges y Clemente, 1998, p. 78). La “nueva” (u otra) realidad es la que circunda al tango, ese entorno poblado por compadritos, inmigrantes y minas de la vida alegre; por conventillos, faroles, bulines y perigundines; por cafetines, bandoneones, guitarras y cantores. Es una realidad que solicita y motiva una otra forma de definirse, de nombrarse, de decirse, y esto lo agencia en compañía del lunfardo, como una variación del enigma de la “Carta de Lord Chandos” cuando expresa: “Lo que quiero decir es que la lengua en que, acaso, me fuere dable, no ya escribir, sino pensar, no sería el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino un idioma cuyo vocabulario ignoro, aquella lengua en que hablan las cosas mudas”. (Hoffmannsthal, 2008, p. 51)

El comportamiento del lenguaje no es estático, y al advertir la presencia de realidades distintas, el lenguaje también se metamorfosea, aplicando esa propiedad de reconstruir la realidad al reconstruirse a sí mismo. Tal fenómeno es visible en las migraciones de las lenguas hacia otras tierras, es imposible una homogeneidad de la palabra en los portugueses de Angola, Brasil y Portugal, de los franceses de Haití, Vietnam, Martinica y Francia; de los alemanes o españoles cualesquiera que sean o de las lenguas africanas cuando llegaron a América. La relación con nuevos ámbitos, la misma impresión física, prevén nuevas palabras y curvaturas en la lengua,

Si otro río, otro horizonte, otro cielo, abarca la mirada del individuo, otras serán las sensaciones locales que imprima su vida afectiva. Sensaciones unitarias que modificarán la retina del idioma y le darán riqueza y flexibilidad (...) las palabras, como los frutos, adquieren el sabor telúrico del

sito al cual han sido trasplantadas; que ese sabor las posiona al terreno. (Borges y Clemente, 1998, p. 54)

2.2.3 El juego

La mutación, la movilidad y la trasgresión son algunas de las características del lenguaje, puede que no de sus más evidentes pero sí de sus más potenciales y básicas. El lunfardo es uno de los avatares de tales propiedades, y como tal, supone la inclusión de tal dinámica en el discurso del cual participa, delata una condición vibrante de las palabras e introduce un aspecto crucial que aun no hemos nombrado: El juego.

El lunfardo también anuncia una arista que se anuda con el desenfado y la simpleza cuando revela su capacidad y su comportamiento proclive al juego y al recreo. “El lunfardo de los argentinos –irónico, procaz, corrosivo o ambiguo- generó y sigue albergando siempre una humorada compinche, algo esencial del juego denostado, en principio por irreverente entre los guardianes del idioma pulcro” (Pérsico, 2004, p. 5). El carácter lúdico del lunfardo ocupa una buena parte de su ejercicio, plantea una dinámica malabarista y díscola que pone al lenguaje y a los textos, primero, en un tono especial y, segundo, en un asedio constante a la regla de la lengua que trasciende hacia una problematización en lo conceptual y en lo imaginario.

“Araca París” (Lenzi, v. corpus), recita:

*¡Araca París!
¡Salute París!
Rajá de Montmartre,
píantate, infeliz.*

Tenemos la historia sencilla del compadrito en búsqueda de fortuna por el viejo continente, comportamiento repetido por muchos, sobre todo, cuando el tango alcanzó altísima acogida en Francia en cierta época, lo cual se convertiría en un tema reiterativo y en una acción mítica en el mundo tanguero. Así mismo lo hace saber otro célebre tango como “Anclao en París” cuya letra estuvo a cargo de Enrique Cadícamo. Fuera de esto, vocablos lunfardos se enredan en este poema inmigrante, la exclamación ¡Araca París!, en donde *¡araca!* es una voz de alerta como *¡cuidado!*, no deja de sugerir burla e ironía hacia la capital francesa, más aún, cuando la advertencia está enfrentada al saludo del segundo verso. Parece que llegar y conocer por vez primera la nueva urbe y tenerle

miedo o hacerse a percances es una misma experiencia. La salutación y la alerta son lunfardas, la resolución de *rajar* o *piantarse*, también. Es más un grito en la calle, un consejo en un bar, una chanza por ingenuidad, aquello que logra moldear la expresión lunfarda en este caso.

Algo similar encontramos en el texto de “Malevaje” (Santos Discépolo, v. corpus):

¿No ves que estoy *embretao*,
vencido y *maniao*
en tu corazón?

Te vi pasar *tangueando* altanera
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje,
el ansia 'e guapear.
No me has dejao ni el *pucho* en la oreja
de aquel pasao *malevo* y feroz...
¡Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar!

Este malevo, al que “el malevaje extraño” lo “mira sin comprender”, interpela a la mujer, con un tono distinto al del macho resentido o desolado de tantos otros tangos. Esta voz, manifiesta la confusión y la desorientación, el *embretamiento*. El malevo, oscuro y temible otrora, ahora se narra a sí mismo en términos que lo debilitan. Con palabras y expresividad propias del lunfardo el poema establece la doble vía, la del macho compadre y la de su caricatura, propone una imagen y la ataca mordazmente a su vez, para cerrar con aquel sarcástico y picante colmo de arrodillarse a rezar.

En el caso de “¡Viva el tango!” (Ferrer, v. corpus), leemos:

¿Que el *Gotán* no le gusta, che?
Siento mucho, peor pa' usted.
Ya lo *batió* don Campoamor:
'Todo es según el cristal...'

Dice José Gobello que “El vesre es una travesura, no una jerigonza” (Gobello, citado en Sábato, 2005, p 101). El primer verso interpela con fuerza e imbrica el vesre *gotán* y el característico *che* argentino, para elaborar un interrogante estentóreo que casi compone una carcajada. El verso es también una exclamación, con ingrediente de cachada y de desplante, a lo que ayuda tal inversión de la palabra, algo perteneciente al universo del

tango que empuja para romper la barrera y cuestionar directamente, con sus propias palabras, a quien hipotéticamente no aprecia el gotán.

La inquietud que representa esta facultad lúdica configura un cuestionamiento constante, un aguijón que encaja en el cosmos del texto pero a su vez lo desestabiliza, lo expone algo azaroso y trampero; propone en algunos casos la oportunidad de un poema mamagallista o por lo menos sardónico que resquebraja la eventual solemnidad literaria.

Las últimas reflexiones, permiten divisar cómo el lunfardo desarrolla o, mejor, evidencia aquella capacidad metamórfica y variable del lenguaje y por ende de su manifestación idiomática. El poema tanguero, articulado con el lunfardo termina por revelar al lenguaje como un organismo vivo, hace reaccionar a la lengua cuando ésta cae en el letargo del anquilosamiento. La vitalidad y la movilidad que se imprime a la lengua se extienden a la poesía.

Hasta ahora el lunfardo ha sido muchas cosas, artefacto delincencial, jerga de matones, un espejismo lingüístico de poco valor, casualidad, suplantación, baladronada, y por distintos caminos su concepto ha migrado se ha definido de distintas maneras. Por mi parte me atrevo a pensar en él como lo esbozaba en un principio: como la palabra propia del tango. Palabra entendida como algo más allá del vocabulario, entendida como verbo, como expresividad y carácter.

El Lunfardo, en lo que me toca, debe ser concebido también como concepto, como una condición poética del lenguaje, como una ruta, un aura, una espiritualidad, una proyección de su fisicidad. Que hasta el verso tanguero que no tenga vocablos lunfardos, sea lunfardo. El lunfardo jugó con las palabras, que permita, pues, malear también su nombre.

Y que te van a contar,
ya está todo relojeado.
Aquello visto, es junado,
lo sabe toda la tierra.
Si hasta la Real Academia,
que de parla sabe mucho,
le va a pedir a Pichuco
y a Grela, con su guitarra,
que a esta milonga lunfarda
me la musiquen de grupo.

EL CANTO POÉTICO TANGUERO

1. Preludio

1.1 Música

“Merced a la música, las pasiones gozan de sí mismas” diría Nietzsche, dando un panorama sintético (¿o explayado?) de aquella sustancia compleja, tan cercana aún a las musas, a todas ellas, aunque Euterpe sea quien la personifica, que la palabra que la nombra guarda íntima semejanza con el nombre de las hijas de Zeus y Mnemosine.

Música, palabra que casi no está convencida de serlo, refugio momentáneo de una realidad apabullante y volátil, aspiración verbal. Entre la palabra y la música existe una tormenta, una escisión que difícil o acaso imposiblemente podemos eludir cuando tratamos temas que incluyen los dos entes. Es más, proponer la música en palabras, escribirla en lenguaje verbal, hablarla, resulta si no imposible, siempre insuficiente y frustrante. “Estoy convencido de que es imposible hablar de música” (2008, p.15), sentencia el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim. Y, bien, es la opinión de un músico, pero uno que se ha preocupado por expresar y desarrollar el valor y el significado de los sonidos con las palabras. Otros pueden guardar un sabio mutismo o contestar con acordes; no es el caso de Barenboim, quien, a pesar de la convicción de infabilidad manifestada anteriormente, piensa que “ante todo, nunca debemos dejar de preguntarnos cuál es exactamente el contenido de la música, esta sustancia intangible que solo es expresable a través del sonido.”(2008, p. 21)

Para George Steiner “tres dominios, el de la naturaleza y la designación de Dios, el de las matemáticas y el de la música (...) establecen los límites del lenguaje. Definen el alcance y las limitaciones del discurso léxico-gramatical.” (1998, p. 87) Hablar de música, pues, constituye un riesgo considerable, con una dosis adicional de distancia con el objeto, una distancia que va más allá de que se trate de lenguajes diferentes, que trasciende la noción de lenguaje y atisba la presencia de otra realidad. Versar sobre la música, tratar de atrapar su desempeño en cúmulos de palabras es un despropósito; ameno, embriagador unas veces, altanero, desdeñoso otras tantas, pero despropósito al

fin, ya que “casi todo lo que los críticos, los poetas, los escritores de ficción, los amantes de la música dicen acerca de las composiciones musicales es verborrea (en el sentido pragmático, incluso neutral, del término)” y “ante la música, los prodigios del lenguaje son también frustraciones.” (Steiner, 1998a, p. 88, 1998b, p.89)

De todas formas, hablar de cualquier cosa constituye riesgos. Entendemos, la condición especial que posee la perífrasis de la música, pero toda perífrasis tiene su cuota de complejidad. Si bien la música es espíritu primordial y revelación, no es una fortificación aislada y celosa, al contrario, es presencia y movimiento que permea la realidad, como lo pensara Schopenhauer, es un sostén del mundo, quintaesencia del universo.

Los alcances de la música, así como su misterio, son extensos. Puede ésta ser, como dice Barenboim, una colección de bellos sonidos, una experiencia agradable y emocionante del oído, pero añadiendo “que la música también nos da otra herramienta, más valiosa, con la que aprender sobre nosotros mismos, sobre nuestra sociedad, sobre política; en resumen, sobre el ser humano.” (2008, p. 16) Así, la música con todo y su hermetismo establece asociaciones profundas con conceptos, ideas, disciplinas, estructuras y hechos.

La música, “estrictamente” hablando, alberga ritmo, melodía y armonía, asocia estos tres elementos para desenvolverse, y tal asociación es un organismo integral donde “no hay elementos independientes (...): el ritmo no es independiente de la melodía, ésta no es evidentemente independiente de la armonía, y ni siquiera el tempo es un fenómeno independiente” (Barenboim, 2008, p. 22), el entramado musical es muy estrecho, sus constituyentes están conectados íntimamente, su naturaleza, dada al movimiento, precisa una articulación y una integralidad voluble. Tal articulación, tales conexiones, encuentran identidad con la realidad física, con la cotidianidad, con aquello que llamamos “la vida misma” y que a la postre no sabemos qué es. Encontramos identidades también con el lenguaje y la poesía, pero aún así la música guarda su sino y “tiende, conscientemente o no, a replegarse en su propia totalidad, a despojar al texto de todo su sentido léxico-gramatical susceptible de ser trasladado (...) la música y la danza figuran entre los impulsos y las figuraciones primordiales del espíritu humano que

revelan un ordenamiento del ser más próximo que el lenguaje al misterio de la creación.” (Steiner, 1998, p. 91)

Puede que esta proximidad con el misterio esté representada por la dinámica que la música plantea entre el sonido y el silencio. Estas dos entidades no son simples antónimos o antagonistas, en realidad poseen una interacción muy profunda, como existe en otras oposiciones que ocasionalmente consideramos irreconciliables, tal vez la idea de evolución enfrentada a la de degradación o un ejemplo frecuente pero indispensable, la vida y la muerte. Hermann Hesse en su “Demian” concibe la existencia de un Dios que incluye lo demoníaco: Abraxas, placer y espanto, hombre y mujer, lo más sagrado y lo más depravado, una dualidad que albergan poderosas imágenes como el Yin y el Yang o el mismo Aleph. Alguna vez escribió Nietzsche: “Fue Dios mismo quien, al final de su jornada de trabajo, se tendió bajo el árbol del conocimiento en forma de serpiente: así descansaba de ser Dios... había hecho todo demasiado bello... el diablo es sencillamente la ociosidad de Dios cada siete días...” (1982).

Sonido y silencio guardan una relación definitiva para la expresión musical, el uno y el otro se mezclan, se preceden y siguen, construyen ritmo, tempo y no permiten vislumbrar cuál procede de cuál. Enseña Daniel Barenboim que el silencio posee una fuerza de atracción frente al sonido, comparable a la fuerza que ejerce la gravedad a los objetos físicos. El silencio es parte de la música, no su final o su ausencia. Dentro de los elementos principales está el esquivo silencio, incluso tiene su grafía correspondiente en la gramática de la partitura (la cual es un metalenguaje “en un sentido espectral” según Steiner), y como el resto de las grafías, implica una ejecución, un rol, que, como ya habíamos mencionado, no es independiente del resto de elementos musicales.

Sonido y silencio se impregnan su existencia el uno al otro, el sonido no se suprime en el silencio, extrañamente puede ser la realización más acabada de una nota, o una “muerte temporal” en la que la tensión de un acorde sigue viva. A su vez, el silencio es un vehículo para el sonido, existe una intuición sonora: desde el instante en que la batuta sube en la mano del director o el bluesman reposa su guitarra en su muslo, sus

labios sobre su armónica, hay música y esta permanece instantes después (¿cómo medir tales instantes?) de que se ha dejado de pulsar la cuerda, tañer el cuero, soplar la caña.

Es sabido que el hecho físico de hacer sonar una nota o un acorde despierta armonías y reacciones sonoras en los materiales que nos rodean, léase maderas, vidrios, metales, plásticos, etc. ¿hasta donde llegan tales armonías y reacciones? ¿No alcanzarán a tener algo que ver con ese silencio ontológico, más absoluto, que a veces se nos ocurre cuando pensamos en galaxias lejanas y hoyos negros? ¿O cuando pensamos en la muerte? ¿Tendrán que ver con el “*infinito negro, donde nuestra voz no alcanza*” que canta Silva? En “*esa noche tibia de la muerta primavera*” ¿No pernoctan “*murmullos y música de alas*”?

Según lo entiendo tal conjunción existe. Tal vez por ello las percepciones prácticamente inabarcables y sobrecogedoras de Schopenhauer acerca de la música, la cual, según él sobreviviría incluso a la desaparición de universo. Tal vez por ello el vuelco de las pasiones sobre sí mismas. Tal vez por eso la música de las esferas que nos absorba desde la antigua Grecia. Tal vez por eso los mariachis en los cementerios. Hay una condición en la música que definitivamente nos arroja al plano de la inefabilidad, que nos desliza hacia lo otro, que, repito, nos permite ver como “la música y la danza figuran entre los impulsos y las figuraciones primordiales del espíritu humano que revelan un ordenamiento del ser más próximo que el lenguaje al misterio de la creación.” (Steiner, 1998, p. 91)

Daniel Barenboim ofrece una perspectiva que plantea recapitulación y proyección de lo que hemos tratado hasta ahora: “La música dispone de un mundo de asociaciones mucho más amplio precisamente en virtud de su naturaleza ambivalente; está dentro y fuera del mundo al mismo tiempo” (2008, p. 13).

1.2 El canto

¿Habría, pues, reconciliación entre la realidad musical y la realidad del lenguaje? Encontramos un enfrentamiento, una escisión entre estas dos expresiones que refleja un contrapunto propiamente espiritual y humano. La intuición avasallante e inenarrable de

la música y la articulación y la búsqueda lógica y discursiva de la palabra entablan un juego de dimensiones titánicas en la relación con la realidad.

Aunque la palabra en esta contienda siempre ha sobrellevado cierta desventaja (su misma conformación puede ocasionarlo, el hecho de que esté hablando de sí misma en este discurso), no podemos dejar de reconocer cierta identidad entre las dos expresiones. Anteriormente, hemos hablado de la palabra como una concreción de la idea que incluye belleza y prisión. El sonido plantea algo similar, solo que parece que la distancia entre lo anímico y su materialización no es tan lejana, incluso podemos pensar que son la misma cosa. Tenemos la impresión de que con las palabras, esas perras negras que vislumbra Oliveira, encerramos y con las notas liberamos. “Pero estoy solo en mi pieza, caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengan como pueden, me mordisquean desde debajo de la mesa. ¿Se dice abajo o debajo? Lo mismo muerden.” (Cortázar, 2001, p. 544)

La corporeización que agencia el sonido es menos traumática que aquella del lenguaje. ¿Encontramos un estrato más profundo de la cándida construcción coloquial que reza: no-se-puede-decir-con-palabras? Muchas veces la palabra se convierte en un lastre, un anclaje agobiante que desata porfías y desesperaciones hasta provocar el impulso a declararse “en guerra con la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter”. (Cortázar, 2001, p. 545)

Bien podríamos pensar en la poesía como la liberación de la palabra, el momento de la emancipación de las ataduras discursivas; decir con Verlaine “Prefiere la música a toda otra cosa/ persigue la sílaba impar, imprecisa (...) Que vuestra palabra tenga un indeciso/ y equívoco paso, si lo decidís (...) Todo lo demás es literatura”. Allí tal vez la palabra propone una identidad con la música, sin embargo, la zozobra de la expresión a través del lenguaje persiste, no cede lo suficiente. Incluso se puede hallar con la poesía misma más conflicto y enervamiento, a veces hasta alcanzar una implosión de la que el resultado es el silencio (¿Un silencio semejante al que percibíamos como elemento musical?) El lunfardo, acerca del cual discurríamos hace unas páginas, por supuesto, no está exento de este peso.

“Estas dos fuerzas, la de la música y la del lenguaje, quintaesencialmente conflictivas, confluyen en la voz humana cuando cantamos.” (Steiner, 1998, p.91) Aparece ante nosotros un fenómeno tan cotidiano y a la vez complejo como el canto; un hecho que permite enredar la palabra y el sonido musical, asociar sus cualidades. Esta relación no es una amalgama ex profeso posterior a la identificación de dos elementos independientes como lenguaje y música; quiero decir, si acaso es consciente, lo es de una manera muy primitiva. Para Don Manuel de Falla, teniendo en cuenta sobre todo a Louis Lucas, “algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa” y estos mismos suponen “que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje” (2003a, p.169, 2003b, p.170)

En el canto conviven dos realidades expresivas inherentes al ser humano y ésta convivencia no excluye o suprime la tensión conflictiva que existe entre ellas. Nos dice Barenboim:

La música siempre hace de contrapunto en el sentido filosófico de la palabra. Incluso cuando es lineal, siempre coexisten elementos contrarios, a veces en conflicto unos con otros. La música en todo momento acepta comentarios de una voz a la otra, y tolera los acompañamientos subversivos como un antípoda necesario para las voces principales. En la música, coexisten en todo momento el conflicto, la negación y el compromiso. (2008, p.29)

La “coexistencia de elementos contrarios” incluye la presencia de la música en la palabra y viceversa. Como hemos notado, el lenguaje lleva una marca que lo inscribe en el discurso, en un plano léxico-gramatical, en una causalidad lógica que lo determina. En la expresión musical encontramos alcances distintos, la música cae hacia otro lado, su contenido aunque organizado es más directo, más irracional.

Entonces, se gesta una contienda creativa que invoca a la música y a las palabras. Si bien podemos evitar la idea de vencedores y vencidos, no podemos hacerlo con la de violencia y conflicto. Así como sugiere Barenboim anteriormente, lo que compone la integridad de la música no es propiamente el candor y la paz, se trata de algo que aunque genere en algún punto sensaciones de tranquilidad y levedad siempre desarrolla acción, contradicción y confirmación.

En sintonía con esta afirmación hallamos que Steiner asume que:

Incluso en las fuentes del canto, como en las de la música instrumental, se pondrá de manifiesto la rivalidad entre música y lenguaje, la “extrañeza” o *daimonia* de la música al colisionar con los actos de habla y de consciencia humanos. (...)

La extrañeza comporta violencia. Los tres mitos griegos –que figuran entre los más arcaicos según los eruditos- que narran los orígenes de la música, el choque primigenio entre canto y palabra, están cargados de sangre y terror. (...)

Los mitógrafos de la antigüedad hablaban del osario humano que rodeaba la guarida de las Sirenas. Uno intuye en esta lúgubre y enigmática fábula un capítulo previo en el *agon*, en la lucha entre la música y la palabra, entre el canto y el raciocinio. (1998a, p.92, 1998b, p.92, 1998c, p. 93)

El asunto entraña, pues, una dualidad ancestral, *logos* y *pathos*, el hombre lingüístico y el hombre musical, Atenea y Marsias; Ulises, fecundo en ardid, y las Sirenas; Bruno y Johnny Carter. Una dualidad que también se halla en la intimidad: “¿Quién entre nosotros no es un *homo dúplex*? (...) Siempre doble, acción e intención, sueño y realidad, siempre lo uno atacando lo otro, lo uno usurpando el lugar del otro.” (Baudelaire, citado en González, 2000, p. 21).

Imposible dejar de lado a Orfeo, si bien Steiner ilustra efectivamente el problema con la imagen de la gruta de las Sirenas. Orfeo es una preocupación muy profunda de la concepción del canto poético, es una bisagra que empalma el conflicto entre palabra y música, tiene en su expresión el poder para aplacar a las fieras y a las furias, para descender a las oscuridades más temibles y ascender a lo sublime. Steiner (1998) sugiere que la parte racional es la que incita a Orfeo a tornar su mirada, la lógica lo empuja a comprobar la presencia de su amada tras él. Aun así, encuentra su fin violentamente, siendo despedazado por las mujeres tracias. Orfeo aún es música.

El plano del raciocinio y la lógica, representados por la articulación del lenguaje debaten con el plano instintivo e inconsciente relacionado con la música. Existen visos de una escisión traumática que probablemente tenga que ver con la idea de civilización y la de salvajismo. La desconfianza de Platón hacia la música y el arte como partícipes de la república es la desconfianza a la entrada de lo salvaje en la civilización. Algo de ello también se presenta en la sospecha Settembriniana:

Bien, pues... lo acepto, soy un aficionado a la música, lo que no significa que la estime particularmente como estimo y amo por ejemplo a la palabra, el vehículo del espíritu, el instrumento, el arado resplandeciente del progreso... La música es lo informulado, lo equívoco, lo irresponsable, lo indiferente. Tal vez quieran objetar que puede ser clara, pero la naturaleza también puede serlo al igual que un simple arroyuelo, ¿y de que nos sirve eso? No es la claridad

verdadera, es una claridad engañosa que no significa nada y no compromete a nada, una claridad sin consecuencias y, por tanto, peligrosa, puesto que nos lleva a contentarnos... Dejad tomar a la música una actitud magnánima. Bien..., así inflamará nuestros sentimientos. ¡Pero se trata de inflamar nuestra razón! La música parece ser el movimiento mismo, pero a pesar de eso, sospecho en ella un atisbo de estatismo. Déjeme llevar mi tesis hasta el extremo. Tengo contra la música una antipatía de orden político. (Mann, 2001, p.160)

Nada más y nada menos que una “antipatía de orden político” es la que genera la música a la lucidez de Lodovico Settembrini. Es decir, el adecuado orden de la Polis tiene prevenciones contra los efectos indescifrables que incluyen los sonidos, por ello Platón aprobaba escasamente las armonías Dorias y Frigias y rechazaba cualquier elaboración más compleja o exaltada. La organización y la circunspección de la república son renuentes al influjo musical, no terminan de estar cómodas con esa presencia extraña.

El canto, como veníamos diciendo, invoca la expresión musical y la verbal, connotando una dualidad conflictiva, que en otras palabras es lo que Nietzsche concibe como lo apolíneo y lo dionisíaco:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar frutos nuevos cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cuál solo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”. (2002, p. 41)

El canto es una zona de inmensa tensión entre fuerzas, un conflicto apoteósico, violento y florido, entre lo primitivo y lo sofisticado, entre lo salvaje y lo civilizado, entre el impulso y la lógica, entre lo demoníaco y lo celestial que atraen la palabra y la música. “Cantando el cisne gozó a Leda,/ David cantando a Bethsabé.../Adán no cantó, -ya lo sé-/ pero silbaba la serpiente...” (Greiff, 2004, p. 302).

¿Es la música el silbido serpentino de la tentación, de las pasiones gozando de sí mismas? Según esboza Don León de Greiff el seseo que desencadena la expulsión del paraíso es un canto; Adán, aunque tenía la palabra, no tenía el silbido. La seducción es musical, y el temor posiblemente se produce al mismo tiempo que el placer de rendirse.

Entendemos que existe un conflicto entre el sonido y la palabra y probablemente un trauma. Sin embargo, esto no implica una separación, curiosamente su debate es su

conciliación, su encuentro da origen a la tensión básica del canto. Si volvemos a Platón y Aristóteles, con todo y sus reservas ante la música notamos que:

Music and poetry were nearly synonymous. In his *Republic* Plato defined melos as a blend of text rhythm and *harmonia* (here meaning relationships among pitches). In his *Poetics*, Aristotle enumerated the elements of poetry as melody, rhythm and language, and noted that there was no name for artful speech, whether prose or verse, that did not include music. (Burkholder, Jay Grout y Palisca, 2006, p.14)

Vemos entonces como las dos realidades se permean, el texto en la música y viceversa. Si bien la lucha está presente, la consideración hace referencia a un punto donde la música y el lenguaje se reúnen y donde la realización de uno de las dos incluye al otro.

En un discurso sobre la divina comedia apunta Borges:

Se ha comparado a Milton con Dante, pero Milton tiene una sola música: es lo que se llama en inglés “un estilo sublime”. Esa música es siempre la misma, más allá de las emociones de los personajes. En cambio en Dante, como en Shakespeare, la música va siguiendo las emociones. La entonación y la acentuación son lo principal, cada frase debe ser leída y es leída en voz alta.

Digo es leída en voz alta porque cuando leemos versos que son realmente admirables, realmente buenos, tendemos a hacerlo en voz alta. Un verso bueno, no permite que se lo lea en voz baja, o en silencio. Si podemos hacerlo, no es un verso válido: el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto. (1993, p.13)

Podemos percibir cada vez más estrechamente la relación entre el lenguaje y el sonido en el canto, el conflicto permanece pero mientras observamos más detalladamente nos damos cuenta como su juego los integra cada vez más.

La historia de la música occidental da cuenta de las distintas dinámicas que reunieron música y palabra, y por supuesto, hay contactos innegables con la historia de la literatura. Aparte de lo que hemos anotado en cuanto a los griegos, el surgimiento patente de las canciones vernáculas en la edad media europea integró la expresión musical y verbal en sus *versus*, en la lírica goliárdica, en textos tan difundidos como las canciones de gesta, La chanson de Roland, el Beowulf, las Eddas nórdicas o El cantar de los Nibelungos, que seguramente fueron cantados pero su música no fue escrita. Podemos nombrar también el florecimiento de *troubadours* y *trouvères*, relacionados con la lírica trovadoresca de un Bernart de Ventadorn o de Guillermo de Poitiers:

Two – thirds of the 2.100 extant trouvère poems have music. Whether the melody was written by the poet is not always clear. Some poems appear with no more than one melody, and some poets

wrote new words to existing melodies. Variants of text and music in the manuscripts suggest that the song were transmitted orally for a time before being written down (...)

The songs of the troubadours and trouvères were the fountainhead of all Western vernacular poetry. (Burkholder, Jay Grout y Palisca, 2006, p.78)

Así, el canto musical y el canto poético tienen un desarrollo compartido, su contenido y su desenvolvimiento están relacionados estrechamente. El concepto de música y el de lenguaje se reúnen en el canto, no es una reunión dócil o serena, sus diferencias se mantienen pero se matizan y logran articularse. Es una situación que nunca ha dejado de actualizarse, desde el canto primitivo y ritual de tribus aborígenes mongoles, hasta el no menos primitivo y ritual canto de oratorios y operas de los Mendelssohn y los Donizetti, pasando por corridos mexicanos, romances españoles, vallenatos colombianos y tangos argentinos.

2. La poesía tanguera

Es un hecho que el tango es mucho más que solamente sus letras. Sabemos que es un fenómeno musical y que como tal, articula el sonido, la palabra, el ritmo, la armonía, el movimiento, la danza e incluso lo teatral, cada uno con su particular disposición, duración y desarrollo, durante la manifestación musical.

El exordio precedente esboza el fenómeno integral de la música, algunas reflexiones sobre su carácter, sus elementos y sobre todo la problemática de sus relaciones con el lenguaje. El canto viene a ser el acto que convoca la expresión sonora y la verbal y expone el juego entre ellas.

El tango es también canto y exponente de esta confluencia de fuerzas, empero, nos dedicaremos de ahora en adelante principalmente al estudio de sus letras, no de manera privativa sino como la elección de un camino para abordar al tango desde una perspectiva literaria y poética. Puede que, sin embargo, en el transcurso notemos la intimidad entre música y palabra mucho más definitiva y estrecha, hasta pensar en un análisis que habla de una realidad conjunta y no disecada.

2.1 Tango y canon

Hablar sobre el canon suele ser un poco odioso. La idea de canon trae al escenario visiones de listas, teoría de conjuntos, taxonomías, modelos, normas, despedazamientos, arbitrariedades, exclusiones, conservadurismos, entre otras. De todas formas no considero que tales condiciones, o mejor, prevenciones (que bien pueden ser apreciadas como negativas o positivas) sean suficientes para apartar la noción de *canon* y negarse a la conversación con ésta.

Cuando pensamos en el canon, la propuesta de Harold Bloom para perfilar el parnaso poético de occidente viene de la mano. América ha sido considerada dentro de esa “occidentalidad”, obras y autores encarnados en esta tierra han sido incluidos en el proyecto de la recopilación de aquello que se presenta como lo más valioso y más elevado de la creación literaria del oeste. Por supuesto, la presencia americana no es solo por cuestiones de ubicación geográfica, la premisa apunta que el continente es un heredero de la cultura europea y hace parte de una condición mental y hasta espiritual que propone el concepto de *occidente*.

América empieza a configurarse y a pensarse con carácter occidental, negarlo sería un truco burdo. El asunto es que nos damos cuenta de que *no solo somos occidentales*, somos muchas cosas más, la diversidad es evidente y el panorama se torna mucho más indefinido. Los antepasados, la historia, el encuentro con los europeos, con los africanos, con los asiáticos, los choques culturales, el mestizaje, todo desactiva la asimilación pasiva de la *occidentalidad*, e incluso incita a reevaluar el concepto, ¿es tan claro como se supone? ¿Esa abstracción llamada occidente es tan efectiva como se muestra?

Intuimos un carácter occidental y lo sabemos propio, pero es imposible quedar satisfecho en esa valoración. La realidad americana da para mucho más y la búsqueda de vías de expresión que manifiesten aquella parte que contrapuntea con lo occidental, muchas veces, ha dado forma a la literatura de la región y ha generado la idea de un espacio propio dentro de canon o de un canon propio. A su vez el examen detallado de las situaciones locales ha dado paso a una conciencia diferenciada a lo largo de

América, por ello, aunque exista una tendencia a unificarla, no podemos hablar de un discurso unitario en América Latina.

La región del cono sur hace parte de la idea de América Latina, y alberga, a su vez, muchas regiones entre las cuales encontramos la del Río de la Plata, punto clave para el desarrollo del Tango. Allí hay un discurso propio y diferenciado del resto de América con una gestación y un desenvolvimiento particular y separado. Empero, esto último parece más una perogrullada o una conclusión fácil. Es evidente que cada región existen situaciones cada vez más locales, que van, en este caso, desde lo americano, pasando por lo latinoamericano, lo continental, lo suramericano, lo austral suramericano, lo pampero, hasta llegar a lo rioplatense; claro está que si queremos seguir en tal división, llegaremos hasta el individuo argentino y tal vez más allá.

No se trata, pues, de plantear una acérrima defensa de una literatura local dentro de otra también demarcada pero más grande, es decir, la literatura argentina en la literatura latinoamericana. Estas nociones pueden ayudar en el estudio de la poesía tanguera, pero no deben tomar toda la atención, ya que fácilmente pueden “confirmar, paradójicamente, lo inútiles y rencorosos que pueden ser ciertos intentos de destruir el canon o de reconstruirlo desde parámetros ideológicos o culturales.” (Rojas, 2000, p. 9)

Las letras de los tangos configuran una expresión literaria proveniente de un ámbito refundido, constituyen una rama que no está considerada dentro del canon de occidente, muy difícilmente estaría dentro del canon latinoamericano, y aún dentro del canon argentino raramente aparecería. Por supuesto, el canon trataría autores, más que fenómenos dispersos como “las letras del Tango”, pero aun así, el canon argentino debería ser muy extenso para recoger autores como Homero Manzi o Enrique Cadícamo.

Generalmente estas exclusiones y arbitrariedades de la disposición canónica generan reacciones fuertes. Tal vez no sean directas, es decir, no se trata de la elaboración de una lista que constituya el canon y que algunos al no encontrarse allí reaccionen violentamente, pero sí hay una reunión de factores como el desinterés, la subvaloración y la desaprobación, entre otros, que tejen segregaciones motivadas por criterios canónicos y despiertan un enfrentamiento por parte de los sectores que se ven relegados.

En el caso del tango esta situación también se muestra. La poesía oficial no incluye los versos de los poetas tangueros, muchas veces hay hasta una división que acusa negativamente a estos últimos. Esto sumado a una natural búsqueda de identidad y reafirmación pueden conducir a una posición radical y renegada. En palabras de Rafael Rojas: “La narrativa de ese sujeto menor, reprimido y periférico. Que se inscribe bajo protesta, llega a ser, irónicamente, una réplica en miniatura del Sujeto Moderno Central. Se crean así, los que el propio Bloom llama contracánones: catálogos elitistas y cerrados, fuertes inscripciones del poder, en las culturas que se autodefinen como subalternas” (2000, p. 19).

Por lo tanto, la poesía tanguera, sería propensa a caer en el impulso de enfrentarse con vehemencia ante lo oficial y de crear un contracanon. Su verbo e imagería de arrabal, si bien han definido sus orígenes y han perfilado sus capacidades, también han promovido sus críticas, sus censuras y sus condenas; no olvidemos que Leopoldo Lugones con saña y reprobación dio al Tango el celebre mote de “Reptil de lupanar”, declarando además que: “El objeto del tango es describir la obscenidad (...) resume la coreografía del burdel siendo su aspecto fundamental el espectáculo pornográfico. Si se quita este aspecto, conviértese en una monótona habanera, que resultaría insípida hasta la necedad, para sus actuales devotos” (Lugones, citado en Gobello, 1999, p. 45)

El eco de esta definición seguramente motivaría una respuesta del corte de las estrofas de Ferrer (v.corpus):

¿Que el Gotán no le gusta, che?
Siento mucho, peor pa' usted.
Ya lo batió don Campoamor:
"Todo es según el cristal..."
(...)
¿Que el Gotán no le gusta, che?
que es llorón y es de ayer ¿y qué?
hay que saber si el que penó
no es el que ríe después.

Aunque el tono es más bien burlón, no deja de existir un carácter reactivo y altivo. Podemos notarlo, por ejemplo, en el interpelante primer verso, y en el final del segundo de la segunda estrofa, donde la interrogación “¿y qué?” imprime una energía violenta y retadora.

La poesía tanguera, debido a su inherente condición orillera, empieza a configurarse como lo que llamaríamos un discurso subalterno, incluso alimentando cada vez más esta característica marginal, tomándola casi como bandera, recalcando los elementos que tienen que ver con el mundo que la rodea. Por ello es una óptica que trata de establecerse fuertemente dentro del barrio, dentro de lo popular, de lo callejero, del amor desgarrado, de la pobreza, del crimen y entre otras cosas dentro del lunfardo que siendo palabra creadora se convirtió también en emblema.

Los versos tangueros se hallan frente al canon en una situación de subalternidad. Sin embargo, al tratar de estudiarlos y valorarlos, resulta inadecuado darse a la tarea de erigir un contracanon tanguero y vociferar hurañamente sus cualidades o reclamar ansiosamente una tajada de la torta del canon oficial. Rojas, intentando contestar a la pregunta que plantea el título del libro de Spivak “¿Puede hablar el subalterno?”, dice: “Una respuesta posible sería: ¡claro que puede! ¡A veces habla hasta por los codos! Y cuando lo hace un subalterno o un marginal que pretende hablar por el resto de los marginales y subalternos su voz puede llegar a proponer un discurso tan hegemónico como el que propone el Sujeto Moderno Occidental Blanco Masculino” (2000, p. 31).

Se provocaría entonces un hecho contraproducente, en el que la rebeldía y el desacuerdo con un ente genera, paradójicamente, la imitación de éste. Lo anterior no significa que no se pueda pelear con el canon y que la única actitud posible frente a tal institución sea una reverencia pasiva. La investigación de ciertas literaturas como la que nos atañe en este momento, requiere una problematización de la estructura y el concepto de canon.

Hablamos de la poesía tanguera, literatura con características algo caóticas, que incluye imbricaciones y yuxtaposiciones de diversos tintes. Hay en ella la convergencia de sistemas que chocan. Primero la colonia española y luego el aluvión inmigratorio que puso a bailar en el mismo salón una gama de culturas, tradiciones, razas y lenguas, que desencadenaron fenómenos entre los que encontramos el Tango. La poesía tanguera es una literatura que reúne agitaciones, oscuridades y reorganizaciones con respecto a las literaturas oficiales y canónicas, es una literatura mestiza, incluso doblemente mestiza, que no encaja cabalmente en las categorías del canon.

Desde aquí surge un cuestionamiento hacia la concepción canónica, ya que estas literaturas son un problema para el criterio que aplica el canon. Ana Pizarro trata estos textos como realizaciones desde los intersticios, como escritura subalterna que no ha

obtenido formas de autorización y que desempeña un rol en el juego literario incluso denunciando las fisuras del canon.

Toda esta situación lleva a que el desarrollo de los estudios literarios latinoamericanos logre construir un corpus, un objeto de estudio en donde líneas de desarrollo paralelo y de diferenciaciones leves, así como sistemas que expresan tiempos culturales diferentes y a veces antagónicos, se articulen no ya en la dirección lineal y monocultural de la historia literaria tradicional, asentada sobre un único canon de raíz metropolitana, sino en líneas plurales en relación, en sus complejos movimientos de contacto en sus juegos de hegemonías y subalternidades, de paralelismos, de desfases, de rechazos o de integración (Pizarro, 1993, p. 23)

El caso de la lírica tanguera expone un problema interesante. No tenemos dos partes únicamente, una colonial y otra autóctona que al encontrarse articulan una relación conflictiva. El encuentro entre Europa y América, evidentemente, no fue pasivo, la cultura indígena interactuó con la del otro lado del océano durante mucho tiempo, allí podemos ver una primera desestabilización de la noción de canon. El elemento criollo que se desprende de la huella y la relación con la colonia española de cierta forma se establece, posteriormente, como lo propiamente argentino disputando su independencia. Con el tiempo llegará una nueva y coloidal “colonización”, más subrepticia, la de la inmigración, que a su vez se enfrentará y planteará nuevos cuestionamientos tanto al discurso local criollo como a la imagen de la colonia.

Pizarro esboza en su texto tres etapas en los procesos de interacción entre las literaturas de un lado y otro, digamos, las canónicas y las extrañas al canon. Primero hay un *espacio de monólogos*, donde las partes se muestran pero no se comunican; seguidamente se establece un espacio de diálogo, que aunque es impositivo por parte de quien detenta el control, permite una apreciación mutua y por último aparece lo que Pizarro llama *textualidad del signo disyuntivo*, donde el discurso que se gesta en la colonia empieza a revelar las fisuras de la adaptación de un modelo anterior.

Estas etapas se refieren principalmente al periodo colonial y a los textos que de allí surgen, empero, existe una relación que debe tenerse en cuenta entre este fenómeno y el que viven la literatura oficial y la del Tango. Esta última, en su germinación, fue una extraña dentro de un proceso de configuración local; fue una inmigración que llegó desde abajo, no una invasión con pompas militares. Fue una “segunda colonia”, pero esta vez la colonia llegaba y era discriminada en vez de tomar el poder. Así pues el criollo local, guardando las proporciones, empezó a comportarse con el tango advenedizo como lo haría el colonizador ibérico con el indígena. Por ello, en un

principio se muestran y no se comunican, luego dialogan pero permanece la distancia y la jerarquía entre lo culto y lo popular y dadas las circunstancias, sigue el desarrollo de una literatura donde lo uno está impregnado de lo otro.

La poesía tanguera, siendo un sistema paralelo al oficial, siendo un discurso con extravíos de la corriente estética aceptada, inicia una proyección de sus elementos hacia una afirmación de su postura y su discurso comporta cierta autarquía. Puede que esto tenga que ver con lo ya dicho acerca de la reacción que provoca la exclusión. La cuestión es que el tango presenta en sus letras un esfuerzo por concebir una mitología propia, por abastecerse a sí mismo de imágenes, temas y personajes que le den forma y energía. Junto a esta empresa un corpus empieza a definirse, los textos del tango se ligan para dar campo a la idea de una red, de un documento que reúna la expresión tanguera.

El corpus del tango rueda paralelamente al canon y a la situación vacilante de éste en América Latina. Si seguimos la propuesta de Ana Pizarro, el canon incompleto americano aun no termina de constituir su corpus y la poesía tanguera desempeñaría un rol allí.

2.1.1 Desencuentros. Romanticismo, Modernismo y más

Las relaciones entre el tango y la literatura reconocida son múltiples. En la gran mayoría de los textos que abordan, analizan y narran el tango, la participación de la poesía y la literatura, tradicional y subterránea, como elemento, aunque inconsistente, en la expresión tanguera es una constante.

La comunicación entre el verso tanguero y la poesía canónica tiene, naturalmente, su conflicto. José Gobello lo expone en los siguientes términos:

La explicación del desencuentro, al parecer irremediable, que separa y enemista a las musas con las milonguitas se debe, creo, a que la letra del tango constituye un género literario específico, a medio camino entre la poesía y la prosa, entre la novela y la lírica, entre el conventillo y la academia, entre la lira y el bandoneón, entre el coturno y la alpargata. (...) Los versos de una letra de tango son un revoltillo de ritmos y de cadencias, y también de algún trozo de prosa cortado en forma de tallarines; las rimas asonantes alternan desfachatadamente con las consonantes, la sintaxis se permite licencias que los preceptistas nunca condonarían. (1999, p. 92)

Un desencuentro, aunque cojo, es un encuentro. Los lazos que se tienden entre la literatura admitida como tal y ese “género literario específico” que anuncia Gobello, que aquí pensamos como no – autorizado por el canon, son, de todas formas, tangibles. El

tango y su posterior elaboración letrística tienen cercanía con dos célebres movimientos literarios, el romanticismo y el modernismo.

2.1.1.1 Romanticismo

Por un lado, tenemos el espíritu romántico, que permea de una u otra forma la creación artística. En el tango, los puentes con el romanticismo están marcados, sobre todo, por la sublimación y la consagración del pasado, que busca de alguna forma, una reunión con algo universal, con una unidad que se refundió en el límite entre la pampa y la ciudad, que se presume viva en la imagen de Martín Fierro y Juan Moreira. Allí vemos el desbordamiento romántico hacia el ideal, hacia la belleza primigenia de la naturaleza, que acá plantea nuevas condiciones pero guarda sus similitudes:

Grito de la llanura que reclama
su fiera y orgullosa soledad,
sos viento de una estirpe que proclama
la altivez de su ruda libertad.

¡Pampero!
¡Viento macho y altanero
que le enseñaste al gaucho
golpeándole en la cara
a levantarse el ala del sombrero!

¡Pampero!
¡Viento indómito y mañero,
de ti aprendió la raza
a corcovear furiosa
cuando quiso montarla un extranjero!
(Bianchi, V. Corpus)

El poema tiene su ubicación: la pampa. Este es el espacio idóneo para la realización del hombre, para su plenitud. Es el lugar del “viento macho y altanero”, “indómito y mañero”, “de una estirpe que proclama la altivez de su ruda libertad”. No puede ignorarse que el concepto de libertad, tomó cuerpo de forma categórica en la vivencia romántica, y aquí hallamos otro destello de tal visión.

En el libro “Tango, discusión y clave”, se afirma que: “parece claro que por la huella de la milonga, del payador, el tango adopta variablemente sentimientos o formas prestigiadas por la poesía romántica” (Sábato, 2005, p.174). Aparece una figura que se relaciona con el tango y su imaginaria: el payador. Este constituye más bien una apropiación del tango, más que un ejecutante. Son muchos los tangos que incluyen,

rememoran y homenajean a los grandes de la payada, aun impregnados de ese aroma rural y gauchesco que dejó impronta en el tango.

“Barrio viejo del ochenta” (Blomberg, V. corpus) canta en esa dirección:

Todavía se encuentra allí
el farol que iluminaba,
el patio donde cantaba
como en los tiempos de Rosas,
cielitos y refalosas,
el pardo Gaudencio Navas.
Corralón de Pancho Flores
donde entre copas de vino,
donde entre copas de vino,
me enseñó a cantar Gabino,
payador de payadores.
(...)
Cuántas viejas y sombrías
historias de mazorqueros,
escucharon los aleros
en labios de algún cantor,
cantando con el fervor
de los antiguos troveros.

En “Café de Los Angelitos” (Castillo, V. Corpus) vuelve la imagen del payador y se articulan con el presente:

¡Café de los Angelitos!
¡Bar de Gabino y Cazón!
Yo te alegré con mis gritos
en los tiempos de Carlitos
por Rivadavia y Rincón.
(...)
Cuando llueven las noches su frío
vuelvo al mismo lugar del pasado,
y de nuevo se sienta a mi lado
Betinoti, templando la voz.

El espectro de los trovadores de antaño es una fuerte imagen que marcará la poesía tanguera. Los payadores, Gabino, Cazón y Betinoti, entre otros, aunque han dejado un legado visible en el Tango, musical, cultural y letrísticamente, cuando aparecen en el verso tanguero lo hacen como imagen ideal y romántica.

2.1.1.2 Modernismo

Octavio Paz declaró que el modernismo era el romanticismo latinoamericano, coincidiendo con la idea de una América de temporalidades singulares y que no necesariamente siguen la secuencia europea. El modernismo fue un fecundo periodo en

las letras latinoamericanas, y de hecho, tuvo también repercusiones en las letras tangueras. Aunque uno de los poetas más representativos del modernismo argentino, Leopoldo Lugones, reprobó y menospreció al tango como expresión artística, no dejaron de existir puentes entre las composiciones poéticas del cordobés y los escritores tangueros. El texto del tango Giuseppe el zapatero (Ciancio, v.corpus) trae a la memoria algunos caminos que también recorrió Lugones:

E tique, taque, tuque,
se pasa todo el día
Giuseppe el zapatero,
alegre remendón;
masticando el toscano
y haciendo economía,
pues quiere que su hijo
estudie de doctor.

El hombre en su alegría
no teme al sacrificio,
así pasa la vida
contento y bonachón.

¡Ay, si estuviera, hijo,
tu madrecita buena!
El recuerdo lo apena
y rueda un lagrimón.

En su poema “El hornero” Lugones escribe:

La casita del hornero
tiene alcoba y tiene sala.
En la alcoba la hembra instala
justamente el nido entero.

En la sala, muy orondo,
el padre guarda la puerta,
con su camisa entreabierto
sobre su buche redondo.

Lleva siempre un poco viejo
su traje aseado y sencillo,
que, con tanto hacer ladrillo,
se la habrá puesto bermejo.

El tono de estos poemas guarda cierta semejanza. Los dos tratan un oficio específico, la elaboración de hornos y de zapatos, por allí podría comenzar su relación, aunque parezca trivial. Acudir a la poesía de estas labores, a los espacios que generan estas figuras artesanales parece ser un interés en los dos extractos. Existe un tema común y el retrato que se hace de esta vida sencilla y curiosa se esboza de distintas formas en los

textos, pero hay huellas del uno en el otro. Otra vez escribió Rimbaud de cierto herrero, pero éste desborda, con su alarido canalla y su martillo gigantesco.

Me atrevo a postular que la experimentación poética que trae la inclusión del lenguaje lunfardo en los poemas tangueros hace parte de una aventura modernista. Dado que podemos entender el romanticismo como una condición que no está anquilosada en la historiografía, como un aspecto que inunda también lo que llamamos modernismo, a su vez el modernismo al encontrarse con el tango puede prestar su ilustre nombre para presentar de otra forma el fenómeno poético del tango. En el modernismo encontramos una relación exquisita con la palabra, el lenguaje rico, aquilatado; en el tango tenemos el extraño preciosismo del lunfardo, la exquisitez de la palabra pero en su condición arruinada. El modernismo versificaba con devoción y búsqueda musical; para el tango, la música es vital. El modernismo y el tango encuentran su espejo en el otro. Cuando Rubén Darío dice: “La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa”, Celedonio Esteban Flores dice: “La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana? / Ha perdido la risa su carita de rana”.

2.1.1.3 Noción de independencia letrística y poeta

Por este camino llegamos a un punto interesante de la creación poética tanguera. Los anteriores versos de Flores no son la letra de un tango, son lo que llamaríamos un “poema lunfardo” llamado también “Sonatina”, remedando el famoso texto de Darío. Pero, ¿cuál es la diferencia? ¿Cuál es el límite entre un poema popular o lunfardo y el que está viviendo en el tango? Creo que la única respuesta está en la musicalización de las letras, en la iniciativa de acompañar con sonido musical instrumentado y plausible la precaria música de los versos escritos.

En muchas ocasiones la letra del tango se compone primero, sin una necesidad estricta de la música, en otras sucede lo contrario, lo instrumental precede la letra, incluso decir “precede” es mucho, ya que muchas veces se hace un tango sin ni siquiera contemplar la posibilidad de que alguna vez tenga letra. Tangos como “La cumparsita” y “El choclo” fueron instrumentales y después de varios años se les adaptó letra. Letras de Borges (oficialmente poemas, inscritos en la noción tradicional de literatura, digamos), sobre todo las que aparecieron en “Para las seis cuerdas”, declaradas milongas de Jacinto Chilcana, Nicanor Paredes o Manuel Flores fueron complementadas con música

después de su concepción; Leopoldo Marechal adaptó uno de sus poemas, “La mariposa y la muerte” para que éste fuera musicalizado por Armando Pontier. Entre las bellas anécdotas que relata Héctor Ángel Benedetti encontramos la de la composición del tango “Medianoche” de Héctor Gagliardi:

Apuré el paso presintiendo el irrevocable llamado de la poesía. Ya instalado en la cocina de su casa, bien entrada la madrugada, borroneó unas estrofas de versos alejandrinos. El resultado le pareció propicio y, de puro contento despertó a su madre para que oyera el primer recitado.

Un reloj da las doce, ¡las doce de la noche!,
Y que triste es, hermano, las horas escuchar
Cuando estás olvidado en el lecho tan frío,
Tan frío y tan triste que da el hospital...

La tituló *Medianoche*. Aunque después la incluiría en su libro *Versos de mi ciudad* (...) Gagliardi intuyó que su real cabida era en un tango antes que en una antología. Pero para ser tango precisaba una música. (2000, p. 103)

Autores de letras del tango publicaban sus poemas en distintas obras. Ejemplos dicientes tenemos en el libro “Canciones grises” de Enrique Cadícamo (que según algunos tiene un marcado tono modernista), en “Chapaleando barro” de Celedonio Flores o en el que viene de exponerse de Gagliardi en la cita de Benedetti. Así mismo muchos poemas populares resultaban en un tango. También le ha pasado a la poesía de Góngora y de Guillén con Paco Ibañez o a la poesía de Machado y de Hernández con Joan Manuel Serrat. Incluso a Villon con Georges Brassens.

En el proceso creativo del tango, encontramos cierto carácter “independiente” de la letra con respecto a la música, su aparición tiene aún conexiones con una noción literaria que propone la labor de la escritura como un hecho destacado y exaltado que refleja cierta autosuficiencia de la palabra. Puede surgir en el tango, así sea de una manera tropezada, encontrada con los nombramientos tradicionales, una calificación (que suele ser un reconocimiento) para los letristas asociada a una función precisa como escritores y como poetas.

En el cosmos tanguero la visión del poeta es, probablemente, más sencilla, no como una figura intocable, de sabiduría suprema y laureles. Aunque existe un tinte que acerca al poeta tanguero con la idea monumental del clásico, el constructo de la frontera entre éstos, se ve fuertemente diluido cuando el asunto se aborda desde la perspectiva del tango. Teóricos, historiadores, críticos, compositores, escritores, no plantean gran dilema al llamar *poeta* o *vate* a quien hace versos que configuran letras de tango.

Nuestra formación y prejuicio nos invitan constantemente a celar apelativos tan encumbrados como poeta, artista, sabio, doctor, etc. Es decir, no cualquiera merece tal insignia. Esta es una actitud que si bien algunas veces comporta un elitismo rancio, muchísimas veces es justificada debido a la fácil frivolidad en la que caen tantas expresiones y juicios humanos. Sin embargo, para la posición tanguera la poesía es algo pertinente y una presencia obvia en su desarrollo, y el mote de *poeta* es puesto sobre la mesa más bien con naturalidad y desenfado. No es raro encontrar en los textos que abordan el tema segmentos como: “Los primeros tangos de Contursi abundan en lunfardismos (...) Recuentos semejantes podrían hacerse en las otras letras del vate chivilcoyano.” (Gobello, 1999, p.72); “Los versos y la música de este tango, que es *Martirio*, no son de Scalabrini Ortiz sino de un poeta (...), y se llama Enrique Santos Discépolo.”; “el cambio de las proporciones sociales más las mudanzas poderosas del mundo en su moral y en sus angustias e ilusiones es percibida por poetas que asoman ahora en la lírica tanguera.” (Ferrer, 1996a, 1996b); o en el que Benedetti, cuando relata el surgimiento del tango *Tres esquinas* dice que “también estaba allí presente el poeta Enrique Cadícamo.” (2000, p.107)

Alguna vez Celedonio Flores declaró:

Te voy a contar... A esa edad en que se hacen versos ensayé los míos. Quise escribirlos delicados, sutiles, finos... pero había grandes contras en el camino. ¿Cómo te ibas a tirar contra Amado Nervo o Rubén Darío? El naipe no daba pa' tanto, hermano. Entonces un día que estaba bien seco, uno de esos días en que uno sueña con la lotería sin tener el billete, me abrí de aquella parada elegante y escribí *Margot*. (Flores, citado en Sábato, 2005, p. 178)

Estas líneas están cargadas de la disposición de la poesía tanguera. Existe una diferenciación consciente con la “gran poesía”, la poesía canónica, pero hay una comunicación muy interesante con ella. La poesía tanguera la trata de cerca, la reconfigura, se la apropia y se debate con ella a veces amistosamente, respetuosamente, otras veces irónica o descomplicadamente.

Podemos decir que la condición enaltecida del poeta canónico encuentra un cuestionamiento en este comportamiento, como decíamos antes la división entre poeta popular o letrista de tango y poeta se emborrona, se vuelve difusa, y posiblemente retome esa antigua asociación entre poeta y trovador que encontramos otrora en Bernart de Ventadorn o Guillermo de Poitiers, poetas con gran contenido musical.

2.1.1.4 Otros desencuentros

La idea *Poeta*, en el contexto tanguero sufre una suerte de desentronización, de caída, el poeta pierde su aureola en el macadam. Como el poema en prosa de Baudelaire, la insignia de la poesía engalanada se resbala de la cabeza para dejar el campo abierto a la percepción y la vivencia de otra realidad, de otros espacios, de otras imágenes, que permiten al tango lo que expresa el anteriormente bebedor de ambrosía de Baudelaire: “Ahora puedo pasear de incógnito, cometer viles acciones, codearme con los canallas, como los simples mortales. Y ¡ya me tiene aquí, igual que usted, como puede ver!” (1975, p. 299)

El poeta debe entonces hablar de otras cosas, “abrirse de esa parada elegante” como mencionaba Flores, embarrarse, tocar asuntos de condición calamitosa y hacerlo también muchas veces con elementos y formas propias de la “bajeza”.

El poeta puede entonces cantar en otro tono (con el lunfardo, por ejemplo) y abordar otras imágenes más soterradas o refundidas, y esto abre muchos espacios. Así como la princesa con boca de fresa rubendariana se torna la bacana con cara de rana de Flores, la tradición de la belleza occidental deviene la Venus Anadiomena de Rimbaud.

Y no solo se trata de injuriar la belleza, el canto del tango se conecta con las sendas que siguieron García Lorca o Nicolás Guillén al rescatar el verso popular y articularlo en su poesía, sea en el Romancero gitano, en El poema del cante jondo, en Los motivos del son o en Sóngoro cosongo. Es justo decir que Federico García Lorca, entre otras cosas, logro crear con el “Romancero gitano” un poema básico, un cancionero de la gitanería, y a su vez “esta epopeya popular de la inmigración italiana (...) aunque silenciada y escamoteada por la historia oficial, no ha tenido otro cancionero que el del tango.” (Vidart citado en Sábato, 2005, p.84)

Homero Manzi escribió valiosos poemas tangueros como “Negra María” y “Pena Mulata”, que entre las líneas del primero encontramos:

¡Ay qué triste fue tu destino,
ángel de mota,
clavel moreno!
¡Ay qué oscuro será tu lecho!
¡Ay qué silencio tendrá tu sueño!
Vas para el cielo, Negra María...
Llora la madre, duerme la niña.
(Manzi, H. v. Corpus)

Estos versos, hacia el final del poema, dibujando la muerte de la Negra, pueden cotejarse con otros versos esgrimidos por cierto poeta de Granada:

¡Cómo canta la zumaya,
Ay cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
Con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
Dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.
(García Lorca, 1986, p. 394)

Los dos autores se acercan en varios puntos. Los poemas están rodeados de la presencia de la muerte, son cantos fúnebres de una muerte o una partida infantil (¿Pavanas para una infante difunta?), tienen una conformación que tiende a la letanía y propone un réquiem. El texto de Manzi inicia con una sentencia que se repite y una estrofa que es clave de vida y muerte:

Bruna, bruna
nació María
y está en la cuna.
Nació de día,
tendrá fortuna.
(...)
Bruna, bruna
murió María
y está en la cuna.
Se fue de día
sin ver la luna.
(Manzi, V. corpus)

La misma fórmula, abre y cierra el recorrido, “Bruna, bruna...” nació y murió María, “y está en la cuna”, y los últimos versos de cada estrofa se enfrentan como espejos, se anteponen como negativo el uno del otro: “Nació de día / tendrá fortuna”, “Se fue de día / sin ver la luna”. Algo similar sucede en los versos que abren y cierran el poema de García Lorca:

La luna vino a la fragua
Con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
(...)
Por el cielo va la luna
Con un niño de la mano.

Dentro de la fragua lloran,
Dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.

El aire la está velando.
(1986, 393)

A la luna primero “El niño la mira, mira. / El niño la está mirando.” Y luego “El aire la vela, vela. / El aire la está velando.” Repitiendo la fórmula, insinuando una cifra de alfa y omega, de principio y fin, de circularidad, que también está entramada en otro poema del Duende Federico, otra “pavana”, esta vez del “Poeta en Nueva York”: “Niña ahogada en el pozo”. Allí leemos:

Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
Lloras por las orillas de un ojo de caballo.
...que no desemboca.
(...)
Mientras la gente busca silencio de almohada
Tú lates para siempre definida en tu anillo.
...que no desemboca
(...)
Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,
Insospechada ondina de su casta ignorancia.
...que no desemboca.
(...)
¡Agua que no desemboca!
(García Lorca, 1986, p. 498)

Aparte de las imágenes constantes de circularidad, como *astro*, *círculo*, *ojo de caballo*, *anillo*, *pozo*, tenemos la patente reiteración de una letanía, una oración plañidera, un mantra. En casos se repite “Brille para ella la luz perpetua”, aquí es el agua que no desemboca.

Manzi escribe:

Te llamaremos, Negra María...
Negra María, que abriste
los ojos en Carnaval.
(...)
Vamos al baile, vamos María,
negra la madre, negra la niña.
¡Negra!... Cantarán para vos
las guitarras y los violines
y los rezongos del bandoneón.
Te llamaremos, Negra María...
Negra María, que abriste
los ojos en Carnaval.
(...)
Negra María, tendrás quince años.
Te lloraremos, Negra María...
Negra María, cerraste
los ojos en Carnaval.
(...)
Negra... Sangrarán para vos
las guitarras y los violines
y las angustias del bandoneón.

Te lloraremos, Negra María...
Negra María, cerraste
los ojos en Carnaval.

El nombre negro de este poema constituye la reiteración, notemos que aquí la letanía está en la evocación constante de la “Negra María”, la aparición de esta clave llena el poema, retumba y relaciona las recurrencias de los poetas.

Nacimiento, vida, muerte, recurrencia, circularidad. Tenemos elementos que hacen parte de otra tendencia de gran importancia en la poesía del tango, la cual elabora una conciencia de finitud y desahucabilidad que rayan con el fatalismo. De la conjunción de estas características y posturas se desprende una asociación con un asunto que impregna otra poesía, la de Charles Baudelaire.

Baudelaire es un poeta insignia de la modernidad que penetra agudamente la estructura del mundo en su más escandalosa imposición y celebración del progreso. Su discurso, que precisamente nos trae la idea de la aureola caída del poeta, desgrana la realidad hasta la percepción cercana de aquello que sus poemas tantas veces expresaron: El spleen. He aquí el asunto que también incumbe a la poesía tanguera.

No en vano encontramos en el exordio de “Las flores del mal”, aquella resonante estrofa que dice: “¡Es el tedio! –De llanto involuntario llena / la mirada, su pipa fuma y sueña patíbulos. / Tú conoces, lector, al delicado monstruo, / hipócrita lector –mi igual-, ¡hermano mío!” (Baudelaire, 2003, p. 54). El tedio constituye una de las presencias más fuertes en la poética del tango, probablemente debido a su contexto moderno y su condición urbana, comparte esta percepción con el vate francés.

Un pesado tango, “Garúa”, abre su tonada de la siguiente manera:

¡Qué noche llena de hastío y de frío!
El viento trae un extraño lamento.
¡Parece un pozo de sombras la noche
y yo en la sombra camino muy lento!
Mientras tanto la garúa
se acentúa
con sus púas
en mi corazón...

En esta noche tan fría y tan mía
pensando siempre en lo mismo me abismo
(Cadicamo, v. corpus)

Y en uno de los poemas en prosa de Baudelaire encontramos: “¡Por fin puedo descansar en un baño de tinieblas! (...) Descontento de todos y de mí, quisiera hacerme perdonar y

poder enorgullecerme de mí mismo en el silencio y en la soledad de la noche.” (1975, p.125). Existen lazos nocturnos en los textos, la noche se convierte en un espacio íntimo, de entrega a la profundización del individuo e incluso a la profundización de su dolor.

Otros versos de Baudelaire dicen:

Irritado Pluvioso contra la villa entera,
Vierte de su urna en olas un frío tenebroso
Sobre los habitantes blancos del cementerio,
Y la muerte a lo largo del arrabal brumoso.
Mi gato, en el cojín, buscando una litera,
Agita el cuerpo flaco, incansable y sarnoso;
El alma de un poeta errante en la gotera
Tiene la triste voz de un fantasma medroso.
(2003, p. 166)

Las imágenes de lluvia, frío, tiniebla y bruma, coinciden en este poema y el de Cadícamo. Incluso “el alma de un poeta errante en la gotera” con su voz fantasmal parece reflejar el caminante nocturno bajo la garúa.

La inquietud del tiempo asociado a la recurrencia y al vacío también se halla plasmada en versos tangueros:

Después...¿qué importa el después?
Toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado,
eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado
como un pájaro sin luz.
(Expósito, v.corpus)

Habla sobre el tiempo también “El reloj”:

(...) sea de noche, sea de día a plena luz o en opaca oscuridad, siempre veo claramente la hora en el fondo de sus ojos adorables, siempre la misma, una hora dilatada, solemne, amplia como el espacio, sin divisiones de minutos ni de segundos, -una hora inmóvil que no figura en los relojes, y sin embargo leve cual un suspiro, veloz como una ojeada. (Baudelaire, 1975, p. 97)

Si bien se trata la cuestión de formas diferentes, la inquietud por la eternidad y el misterio del tiempo es común. La pregunta del futuro, la atadura del pasado, la conflagración del presente, se reúnen en la apertura de la noción de eternidad, de dilatación del tiempo en la circularidad o, si se quiere, en un ojo.

Continuemos trayendo al contraste a Chico Novarro (v. corpus), quien escribió unos grandiosos versos que albergan el asunto del delicado monstruo del tedio:

La boca del subte bosteza mi andar
rumbo a la salida de la Diagonal.
Cuando el obelisco le tira un mordisco

a una nube flaca que intenta pasar,
es un viejo Apolo que nunca despega
parado en la tarde de un sábado más.

Un sábado más, un sábado más,
sobre Buenos Aires un sábado más.

Las siete clavadas, acusa el reloj,
y empieza el concierto de suelas en do.
Arranco la cinta del último atado
y un aire pesado me anuncia humedad,
mientras a mi lado desfila la gente
que asalta Corrientes un sábado más.

Un sábado más, un sábado más,
sobre Buenos Aires sábado más.

Es un sábado más, en Buenos Aires. Un sábado más, que se repite, con los bostezos del subte, con aquel Apolo puntiagudo, siempre parado en la tarde; con aquel concierto de suelas y desfile de gente que asalta la calle Corrientes. Ese sábado se repite como “cien veces ya había surgido el sol, radiante o entristecido, de aquella inmensa curva del mar cuyos bordes apenas se dejan vislumbrar; cien veces había vuelto a sumergirse, deslumbrante o melancólico, en el largo baño del atardecer.” (Baudelaire, 1975, p. 197) La multitud, donde las personas se repiten y se confunden, donde hasta uno mismo puede repetirse es otro factor del tedio porteño de Novarro, ubicado sobre todo en el concierto de suelas y en el desfile de gente por Corrientes. Baudelaire defiende la soledad en uno de sus poemas en prosa diciendo: “‘Qué gran desgracia no poder estar solo’, dice La Buyère en alguna parte, como queriendo que se avergüencen todos los que van a perderse en el gentío, a no dudar porque temen no poder soportarse.” Aunque en otro texto dice: “Multitud y soledad: términos iguales e intercambiables para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabe estar solo en medio de una atareada multitud.” (1975a, p. 77, 1975b, p. 101) El circuito se vuelve a cumplir, multitud y soledad, vida y muerte, instante y eternidad. La recurrencia y el spleen echan a rodar en estos poemas.

Tenemos una configuración de la poesía tanguera que afina sus lazos con la cosmovisión moderna que incluye el tedio como una condición crucial del espíritu de la época. A partir de allí los versos del tango esbozan dos caracteres que perfilan su discurso, a saber, el patetismo y el sarcasmo.

Es cierto que existe una relación con el spleen baudelaireano pero los textos tangueros también establecen sus distancias, ya que, tal vez por su cercanía con el elemento popular, el tedio que refleja el tango es considerablemente más dramático y patético en muchas ocasiones.

He aquí algunos versos que ilustran esta situación:

Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel
de no pensar más en mí.
(Santos Discépolo, v. corpus)

¡Qué desencuentro!
¡Si hasta Dios está lejano!
Llorás por dentro,
todo es cuento, todo es vil.
(...)
Por eso en tu total
fracaso de vivir,
ni el tiro del final
te va a salir.
(Castillo, v. corpus.)

¡Ya sé, no me digás! ¡Tenés razón!
La vida es una herida absurda,
y es todo tan fugaz
que es una curda, ¡nada más!
mi confesión.

Contame tu condena,
decime tu fracaso,
¿no ves la pena
que me ha herido?
Y hablame simplemente
de aquel amor ausente
tras un retazo del olvido.
¡Ya sé que te lastimo!
¡Ya se que te hago daño
llorando mi sermón de vino!
(Castillo, v. corpus)

Y para cerrar unos versos ejemplares, rayanos con el melodrama, de Celedonio Flores
(v. corpus):

Yo no siento la tristeza de saberme derrotado
y no me amarga el recuerdo de mi pasado esplendor;
no me arrepiento del viento ni los años que he tirado,

pero lloro al verme solo, sin amigos, sin amor;

sin una mano que venga a llevarme una parada,
sin una mujer que alegre el resto de mi vivir...
¡Vas a ver que un día de éstos te voy a poner de almohada
y, tirao en la catrera, me voy a dejar morir!

La angustia, la congoja y la desesperación alcanzan un tono casi teatral y rezongón en estos textos. La vivencia del tedio alcanza un dramatismo espectacular. No es casualidad que Borges señalara como una de las características de la poesía de Evaristo Carriego y, por extensión, del tango, una *estética lacrimosa*.

La figura de Evaristo Carriego impregna todo el tango, fue el poeta de la ciudad que mejor recogió el espíritu tanguero. “Carriego fue un poeta bifronte: por un lado parecía un mezcla de Rubén Darío, Leopoldo Lugones y Almafuerte y por el otro, fue el poeta popular que llevó a la poesía no solo el escenario del arrabal sino también las pequeñas o mayores angustias de la gente humilde.” (Gobello, 1999, p. 53). Carriego está innegablemente asociado al tango, y a la condición patética de la que venimos hablando, según Borges, él: “llegó a lo que no es injusto llamar la poesía de la desdicha cotidiana, de las enfermedades, de los desengaños, del tiempo que nos gasta y nos desanima, de la familia, del cariño, de la costumbre y casi de los chismes. Es significativo que el tango evolucionara de un modo paralelo.” (Carriego, 1972, p. 6)

Así también lo piensa José Gobello, quien menciona que:

En el poema carriegano ‘El alma del suburbio’ (del libro *Misas herejes*) [se encontraron] no menos de treinta elementos literarios que el tango no tardaría en apropiarse: organitos, conventillos, comadres, cantinas, trucadas presidiarios, tangos, orilleros, payadores, obreras, taconeos, policías, perros, solteronas, guapos, compadres, prisiones, funyis, cafetines, patios, parras, cantores, alcohol, sangre, puchos, tísicas, guitarras, gleba. El beneficiario de estos préstamos no fue solo Contursi; en mayor medida lo fueron Celedonio Flores, José González Castillo y Homero Manzi. Así el ‘heraldo gangoso’ de Carriego es la voz gangos de *El bulín de la calle Ayacucho*, los perros que ladran a la luna en ‘Alma de suburbio’ ladrarían también en *Barrio de tango*. (1999, p. 55)

Lo que Gobello llama el “stock sentimental de Carriego” penetró y moldeó las sendas del tango, su influencia fue tal que compartían incluso las debilidades y el patetismo de muchos de sus escenarios e imágenes.

Por otra parte tenemos otra configuración muy frecuente de la poesía tanguera: se trata del sarcasmo. La amargura desbocada y dramática que encontramos en tantas letras del tango tiene su contraparte (si no su complemento) en una expresión sardónica de los

textos. El spleen que encontramos en la constitución de los poemas se decanta hacia otro desenvolvimiento creativo que frente al desencanto avasallador que perciben los autores, responde con una risa ácida y socarrona.

Enrique Cadícamo (v. corpus) articula en uno de sus tangos:

¿Qué sucede?... ¡mama mía!
Se cayó la estantería
o San Pedro abrió el portón.
La creación anda a las piñas
y de pura arrebatía
apoliya sin colchón.
El ladrón es hoy decente
a la fuerza se ha hecho gente,
va no encuentra a quién robar.
Y el honrao se ha vuelto chorro
porque en su fiebre de ahorro
él se afana por guardar.
Al mundo le falta un tornillo,
que venga un mecánico.
pa' ver si lo puede arreglar.

Y Enrique Santos Discépolo(v.corpus), sin duda uno de los maestros en este tipo de expresión dentro del tango escribió:

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé...
(¡En el quinientos seis
y en el dos mil también!).
Que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublé...
Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos
en un merengue
y en un mismo lodo
todos manoseaos...
(...)
Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
¡da lo mismo que sea cura,
colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón!...

Y en otro texto:

Cuando la suerte qu' es grela,
fayando y fayando
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;

cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar...
(...)
Cuando manyés que a tu lado
se prueban la ropa
que vas a dejar...
Te acordarás de este otario
que un día, cansado,
¡se puso a ladrar!

El primer extracto del poema “Al mundo le falta un tornillo” de Cadícamo, con un componente de crítica social que no podemos pasar por alto, propone una dolida visión de la realidad a través de la ironía que yace en versos como “El ladrón es hoy decente / a la fuerza se ha hecho gente / ya no encuentra a quien robar” y en el doble sentido de versos como “Y el honrao se ha vuelto chorro / porque en su fiebre de ahorro / él se afana por guardar.” El lunfardo desempeña aquí un papel importante, como habíamos ya mencionado, esta expresión tanguera posee una facultad lúdica que permite un malabarismo sarcástico en el poema, cuando utiliza, por ejemplo, las dos acepciones: afanar para decir apresurarse o preocuparse y afanar para referirse en lunfardo al acto de robar.

Similarmente sucede con el último extracto de Santos Discépolo del poema “Yira, Yira” que hace referencia a un mango que haga morfar, pero no se trata de la fruta sino de un mango lunfardo, es decir un centavo. O si hablamos del “otario”, el del poema no es exactamente del género de las focas y sin embargo, tal vez por aquello de que la necesidad tiene cara de perro, ladra.

Tenemos aquí una risa lastimera que se desprende del tedio y la desazón. El hastío y la desilusión se decantan hacia la ironía y algo como un humor del desengaño. Podemos notarlo en la decepción burlona de los versos de “Cambalache”, el segundo texto expuesto, que dicen que en cuanto a la impostura y el latrocinio “¡da lo mismo que sea cura / colchonero, rey de bastos / caradura o polizón!”. Y podemos verlo sobre todo en la crueldad de imágenes como la de la miseria que no tiene “ni yerba de ayer / secándose al sol” para beber aunque sea un mate reutilizado o la de la ruindad que esboza que “manyés que a tu lado / se prueban la ropa / que vas a dejar”.

Estrechamente relacionado con todo lo anterior está el humorismo del tango, el humor del desengaño, una risa entre desfachatada y llorosa:

Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret;
flaca, dos cuartas de cogote
y una percha en el escote
bajo la nuez;
chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez...
Parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear
el cuero picoteao...
(...)
¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...
Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor
(Santos Discépolo, v. corpus)

¡Me saltaron los taponés,
cuando tuve esta mañana
la alegría de no verla más!
Y es que al ver que no la tengo,
corro, salto, voy y vengo,
desatentao...¡Gracias a Dios
que me salvé de andar
toda la vida atao
llevando el bacalao
de la Emulsión de Scott..!
(Santos Discépolo, v. corpus)

Es jocosa la situación de quien celebra con tales expresiones de júbilo y con tal desparpajo el rompimiento del compromiso con una mujer, resulta incluso raro para el tono que veníamos exponiendo, pero el texto propone risa, humor negro, burla, frente al corte de esa unión que era una carga como la del bacalao de la emulsión de Scott, gritando como aquella salsa: “¡Me liberé! ¡Me liberé! ¡Gracias al cielo me liberé!”.

En cuanto al otro texto, no está muy lejos de la capacidad humorística del que acabamos de nombrar. Lo que en otros casos puede ser digno de lamentos, aquí también lo es pero con causticidad y mofa, el paso del tiempo por el amor y la carne es una tragicomedia que el poeta expresa ácidamente haciendo descripciones como sola, fané, descangayada, flaca, dos cuartas de cogote, chueca, vestida de pebeta, gallo desplumao con el cuero picoteao. Ha dicho Ernesto Sábato: “Algunos arguyen que no siempre es

dramático y que, como todo lo porteño en general, puede ser humorístico; queriendo significar supongo, que la alegría no le es ajena. Lo que de ningún modo es exacto, pues en esos casos el tango es satírico, su humorismo tiene la agresividad de la cachada argentina, sus epigramas son rencorosos y sobrados.” (2005, p. 20).

Estas reflexiones ayudan a ubicar otras características de la poesía tanguera, en particular hemos visto variaciones de cierta condición moderna que va desde la desentronización del poeta hasta la vivencia del tedio. Puede este ser melodramático, exagerado, cáustico y hasta bufonesco, pero siempre muy tanguero.

El universo poético tanguero tiene distintos puntos de contacto con otros universos poéticos como el ampliamente considerado por el canon. Unos y otros se permean, no existe aquí, pues, un hermetismo séptico que imponga distancias definitivas. Hay fronteras que han querido remarcarse pero la fluidez de la creación poética ha disipado, queriéndolo o no, tales límites.

Si hacemos muchas relaciones con la poesía canónica no es con la intención de valorizar o autorizar la lírica tanguera desde la convención. La comparación entre estas corrientes paralelas (aunque este adjetivo no sea muy preciso ya que implica separación entre las líneas), permite ver algunos de los incontables lazos que se tienden entre las diversas literaturas que surgen en determinado entorno.

Concordemos que este tipo de procesos obedece en gran parte a “un cambio en la construcción epistemológica del “objeto” literatura.” (Cornejo Polar, 1999, 2do semestre, p. 11) Ya que el fenómeno y sobre todo la *noción* de literatura, encuentra un desafío en los discursos latinoamericanos, en los que está incluido el tango, este trabajo puede enmarcarse en un replanteamiento de tal noción “porque en realidad a nadie debería extrañar que “eso” que llamamos literatura es un objeto social y culturalmente construido, y en esa misma medida un objeto histórico, mudable; escurridiza como pocos.” (Cornejo Polar, 1999, 2do semestre, p. 11)

2.2 Tango e identidad

El tango ha sido un elemento fuertemente asociado a la argentinidad, ha sido casi un estandarte de la identidad argentina y si hemos de ser específicos principalmente de la

región rioplatense. Su origen es oscuro y está esparcido por los virajes de la historia, de la cultura, de las tradiciones tropezadas y enrevesadas de esta tierra.

El tango guarda una profunda conexión con las expresiones musicales rurales, especialmente con la payada, sin embargo son muchos los elementos que han entrado en juego dentro de este fenómeno. Habanera, candombe, milonga, todos estos ritmos van construyendo la raíz dispersa del tango. La misma palabra “tango” tiene origen africano y se refiere al lugar donde bailaban los negros, y esto no hace que el tango sea más africano que suramericano.

La búsqueda de orígenes del fenómeno tanguero ha llevado a Horacio Ferrer a plantear una determinante posición: “Las más remotas raíces del tango están prefiguradas -ante todo- en el alma de nuestro pueblo” (1996, p. 31) Una afirmación ambiciosa y difícil de digerir si nos fijamos atentamente, ya que postula la premisa de una unidad anímica e introduce el complicado vocablo *pueblo*. Sin embargo, otra mirada nos permite prever un interesante comportamiento de la idea de colectividad a través del tango. Ferrer refleja cierta pasión nacionalista que también se desarrolla en el mundo del tango, se trata de una intensidad exacerbada en la identificación del espíritu regional con el artístico-tanguero, una necesidad de extraer identidad, configuración concreta y pureza en la relación entre el tango y el pueblo del Río de La Plata: “Aquel origen metafísico y social del Tango principia de modo intangible, sutil y profundo a fines del siglo XVIII con la paulatina afirmación de nuestro modo nacional.” (Ferrer, 1996, p. 42)

Aunque suene radical, el tango es indudablemente argentino, no veo otra manera de expresarlo. Tal vez no significa una única argentinidad, eso sí. La idea que proponemos, que hace inherente al tango con la nación, no siempre fue tan generalizada y aceptada, ya hemos insistido en el punto de vista de Leopoldo Lugones, que veía al tango como una insípida habanera, otros planteaban “la necesidad de un contra-tango en el país” (Gálvez, citado en Sábato, 2005, p. 41) o apuntaban que era:

Un producto ilegítimo, que no tiene la fragancia silvestre y la gracia natural de la tierra, sino el corte sensual del suburbio; ha corrido por todo el mundo deleitando a la clientela abigarrada de los hoteles europeos y de los cafés cantantes de las grandes capitales; el tango a quien el mundo le ha dado patente argentino, otorgándole una filiación que en realidad no tiene. El tango no es propiamente argentino; es un producto híbrido o mestizo nacido en los arrabales y consistente en una mezcla de habanera tropical y de milonga falsificada”. (Ibarguren, citado en Sábato, 2005, p. 41)

El fenómeno del tango es de cualquier forma, conflictivo para la constitución de una idea de nación, no debemos olvidar que si bien le debe mucho a lo más antiguamente local, otra gran parte de su composición proviene de una hibridación muy fuerte procedente del factor de la inmigración y la conformación del puerto bonaerense.

La avalancha inmigratoria que ya hemos descrito anteriormente, compuesta por una gran variedad de pueblos, culturas, razas, idiomas, costumbres y demás, llegó para convertirse en un factor de peso en la configuración, o reconfiguración de las condiciones del país. Esta situación genera un debate entre la posición de algunos que la consideran ignominiosa y otros que la consideran favorable. Carlos Ibarguren, político y escritor adherido a la causa de un revisionismo histórico nacionalista, no duda en identificar (como podemos verlo en la citación) al Tango como una construcción pérfida, extraña (extranjera también, dentro de este concepto) e ilegítima en relación a la nación argentina. Sin embargo, admitir tal obstinación contra la mezcla y el desenvolvimiento tantas veces caótico de la historia y de la humanidad, no deja de ser un despropósito. Por un lado la migración ha sido una actividad que han ejecutado los humanos desde la prehistoria, pero sobre todo, observemos lo que bien ha dicho Sábato en cuanto a ello: “si es cierto que el tango es un producto del hibridaje, es falso que no sea argentino; ya que, para bien y para mal, no hay pueblos platónicamente puros, y la Argentina de hoy es el resultado (muchas veces calamitoso, eso es verdad) de sucesivas invasiones (...) Negar la argentinidad del tango es acto tan patéticamente suicida como negar la existencia de Buenos Aires.” (2005, p. 12)

Las declaraciones de Carlos Ibarguren son un caso interesante, muestran rechazo y desprecio por el mestizaje y la hibridación musical, cuando hablar de *pureza* en Latinoamérica (y en cualquier parte) es un asunto sumamente delicado, casi una pifia. Empero, considero más interesante aún, el trauma generado por el paso de lo rural a lo urbano que está implícito en la arremetida del escritor, ya que éste reúne lo mestizo y lo híbrido con la “sensualidad del suburbio” y el arrabal, lugares afiliados a la conformación de la urbe. Surge un acontecimiento, una escisión que comporta un cambio de conciencia y cosmovisión de la mano del cambio desde la contemplación de la fiereza de la tierra o de lo bucólico hacia la frialdad y el misterio de lo urbano.

El arrabal porteño, aunque de distintas formas hallaba puntos de contacto con el mundo rural, ya estaba ligado fuertemente a la ciudad de Buenos Aires y significa otro ámbito de desarrollo para la poesía, que viene a manifestarse dentro del tango:

Barrio... barrio...
que tenés el alma inquieta
de un gorrión sentimental.
Penas...ruego...
¡es todo el barrio malevo
melodía de arrabal!
(Le Pera y Battistella, v.corpus)

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación.
Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre florando en el adiós.
La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.
(Manzi, v.corpus)

El barrio se convierte rápidamente en un referente crucial para la poesía tanguera, es el nuevo espacio que acoge la creación. Alcanzamos a percibir ecos del universo campestre, ya que el barrio, que en un texto es “genérico” y en el otro materializado en San Juan, Boedo antigua y Pompeya, tiene “el alma inquieta de un gorrión sentimental” y “perfume de yuyos y de alfalfa”. Sin embargo estos elementos bucólicos han sido reapropiados por la perspectiva citadina, están mezclados con veredas, zanjones y paredones.

Cátulo Castillo (v. corpus) escribe:

Paredón,
tinta roja en el gris
del ayer...

Tu emoción
de ladrillo feliz
sobre mi callejón
con un borrón
pintó la esquina...
(...)
¿Dónde estará mi arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?
¿En qué rincón, luna mía,
volcás como entonces
tu clara alegría?

Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son,
bajo tu cielo de raso

trasnocha un pedazo
de mi corazón.

Encontramos que se propone en este texto una materialización parecida a la de Manzi en el anterior. Castillo reitera imágenes que están arraigadas en el barrio urbano: el paredón, el ladrillo, el callejón, la esquina, la vereda, el malevo y el cielo raso. En el resto del texto se hallan otras. Esta es una forma de exaltar el barrio, de personificarlo y expresar el inmenso valor que tiene para estos poetas. De todas formas, también encontramos una cuota significativa de nostalgia que está incluida en la idea del barrio arrabalero. Como ya se había esbozado unos capítulos atrás, éste constituye uno de los temas centrales de la poesía del tango, el barrio como un espacio físico que el tango se apropia emocionalmente, que reitera, recrea y hasta idealiza constantemente. Tanta es la fuerza de esta imagen que puede convertirse en un símbolo múltiple, que alberga carencias, expectativas, recuerdos y añoranzas, entre muchas otras sensaciones. Por ello, Castillo demanda con energía: “¿Dónde estará mi arrabal? ¿Quién se robó mi niñez?” La pregunta por el barrio también implica la pregunta por el pasado. El barrio cambia y pierde de vista su origen, su vitalidad y atmósfera primigenia. Así mismo, el poeta, siente constantemente esa pérdida (de inocencia si se quiere) y la revela en el poema. Podríamos decir incluso que la ciudad es un espacio espiritual (no en vano la literatura urbana es considerablemente rica) que mucho tiene que ver con la modernidad. Es tan esmeradamente la realización de lo material, del frenetismo, de la aglomeración, que parece que sufriera una disolución en lo intangible; que se convirtiera en un ideal frío, en crisis, o tuviera una suerte de propensión a la espiritualidad o sublimidad, tal vez relacionada con aquello dicho por Marinetti de que un automóvil rugiente es más bello que la Victoria de Samotracia. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el tango, habla sobre todo del barrio, antes que de la ciudad entera. Tal vez en este enfrentamiento se articulan las:

Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.
(Manzi, v.corpus)

El buscador de oro en “Los siete locos” dice: “Lo que hay es que en la ciudad no se puede ser valiente. Usted sabe que si le estropea la cara a un desgraciado los trámites policiales lo van a molestar tanto, que usted prefiere tolerar a hacerse justicia por su

mano. Esa es la realidad. Y uno se acostumbra a ser un resignado, a refrenar los impulsos...” y Remo Erdosain, el ciudadano, a su vez, dice a propósito del buscador de oro: “Yo soy menos personaje de drama que él, yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad ¿Por qué no siento su agresividad y su odio?” (Arlt, 2004a, p. 227 , 2004b, p. 226). La amargura, la pesadumbre y la nostalgia asociadas al barrio perdido, o mejor, a aquella belleza añorada del pasado también se encuentra en estas líneas, que reflejan, como en muchos tangos, el arrabal bravío y el hombre de temple y honor.

Uno de los poemas tangueros más bellos dice:

Amainaron guapos junto a tus ochavas
cuando un cajetilla los calzó de cross
y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año... novecientos dos...
(...)
En tu esquina un día, Milonguita, aquella
papurusa criolla que Linnig mentó,
llevando un atado de ropa plebeya
al hombre tragedia tal vez encontró...
(Flores, v. corpus)

Se trata de “Corrientes y Esmeralda” (Flores, v. corpus) un poema que reúne grandiosamente el universo tanguero en la poetización de una esquina, de un recorte de la ciudad. Aquí también presenciamos ese trozo de ciudad que juega como un aleph, con la sumersión en el recuerdo, en el pasado que quiere ser rescatado y en las personificaciones que anteriormente también identificamos como *topic*: los personajes emblemáticos o las “máscaras personajes” de ese carnaval que fluía en aquella esquina de la calle Corrientes. En este extracto alcanzamos a resaltar los guapos, el cajetilla de corte rufianesco, las patotas bravas, la Milonguita o papirusa criolla tan asociada a la joven desahuciada y muchas veces prostituida. En las otras estrofas de este poema encontramos la “rante canguela”, las franchutas papusas, el botón y tres personajes que no son anónimos pero acumulan estentóreamente el signo tanguero: Carlos de la Púa, autor de poemas tangueros, unos musicalizados y otros no, que publicó así como Flores, una obra de poesía lunfarda llamada “La crencha engrasada”; el “pobre” Pascual Contursi, poeta también, compositor de la letra del afamado tango “Mi noche triste”; y otro personaje que no necesita presentación: el morocho del Abasto, Carlitos Gardel. Ellos también fueron imagen para el tango, fueron mito a la vez que fueron ejecutores y partícipes de la vivencia de tal mundo.

Las condiciones urbanas y la constitución de su poesía en el tango reflejan una preocupación simultánea por el individuo y por lo colectivo. La aparición de este poema da pie para fijarnos en un interesante comportamiento que empuja hacia la afirmación de una idea de identidad. Por una parte tenemos una consagración del individuo argentino, es más, del “argentino actual” que vendría a ser aquel relacionado con el mestizaje de la inmigración y del tango, que permite una empresa como la de Raúl Scalabrini, quien dice: “me dilaté en la nada fatua sino imprescindible creación de un hombre arquetipo de Buenos Aires: el Hombre de Corrientes y Esmeralda.” (1976, p. 33) Así, pues, existe una preocupación importante por la realización de una semblanza que identifique al individuo porteño, la creación de un arquetipo con el cual el porteño se halle compenetrado.

Aquel hombre está ligado al tango y por ende a su lírica: “las letras de tango, marcan de más en más la trascendencia de una pequeña metafísica empírica del espíritu porteño”; así como a la ciudad: “La ciudad entera se testifica en él.”, “el hombre mira a la ciudad como un amigo (...) la ciudad es para él un ente vivo” (Scalabrini, 1976a, 1976b, 1976c).

La individualidad también se manifiesta en la celebración de la heroicidad de barriada, en la consagración del hombre guapo, del malevo firme y frentero. Podemos verlo en estos versos:

Por Boca, Avellaneda, Barracas, Puente Alsina,
Belgrano, Mataderos y en todo el arrabal
paseó sus gallardías el zurdo Cruz Medina,
que fuera un buen amigo, sin grupo servicial.

Templado en el suburbio, fue taita entre matones,
vivió tejiendo sueños allá en el callejón,
en donde por las noches rondaban los botones
y en el café del barrio gemía el bandoneón.

Era un malevo sin trampas, sin padrinos y sin gloria;
sin miga de tanta historia, pero buen mozo y de acción.
Caseros lo vio jugarse sin aflojar ni un chiquito,
y en la nueve queda inscripto su coraje de varón.
(Velich y Platas, v.corpus)

Sólo Dios puede saber
la laya fiel de aquel hombre.
Señores, yo estoy cantando
lo que se cifra en el nombre.
Siempre el coraje es mejor.
La esperanza nunca es vana.

Vaya, pues, esta milonga
para Jacinto Chiclana.
(Borges, v. corpus)

Ya se ha mencionado como ejemplo a la figura de Jacinto Chiclana. De la mano con él van muchos otros personajes como Nicanor Paredes, Juan Moreira, Cruz Medina, a quien cantan Velich y Platas y el mismo Martín Fierro, casi su patrono. Cuando Borges expresa: “Señores, yo estoy cantando / lo que se cifra en el nombre / siempre el coraje es mejor” hace tributo al hecho, a la acción ejecutada que no puede recoger la palabra, pero que de todas maneras lo intenta. La valentía del hombre solo se encuentra parcialmente en el nombre, solo puede ser evocada pero incompleta; así como el barrio viejo solo se puede evocar en las letras del tango y por ello ese constante reflejo de algo perdido, de algo que se percibe y se extraña pero no se puede asir; así como sucede a Orfeo con Eurídice. Con todo, la elaboración de esta heroicidad citadina es un elemento distintivo de la poesía tanguera, es una forma de asumir la individualidad junto a lo citadino.

Otra de las manifestaciones del enfoque dado al individuo, que de cierta forma permite una exaltación de éste, es el hecho de que la letra de tango, la música y su historia estén impregnadas por la anécdota. Ese suceso relampagueante que se queda en la memoria por algún motivo y que entra a rodar sobre todo en el ámbito oral también encontró su rol en el universo del tango.

Como antes se había dicho, la historia del tango aunque posee una documentación objetiva, nunca se ha separado de las inclinaciones de quienes historian. Una historia pulcra y absolutamente fiel del tango es tarea imposible, como lo es la historia de cualquier otra cuestión, la diégesis siempre está presente y junto a ella se construye cualquier recolección de hechos. El tango demuestra constantemente esta condición, los análisis, historias y críticas están pobladas de digresiones que al fin y al cabo son tan centrales como lo que suponíamos principal.

En este orden de ideas, la anécdota pasa a ser un elemento constituyente del tango, su historia y su poesía. En palabras de Héctor Benedetti:

La historia del tango es más o menos conocida y casi podría deducirse a partir de algunos elementos sobrevivientes de los lejanos días de su nacimiento. Con resultados desiguales, la misma narración nos ha sido contada muchas veces. Se dice que el tango es una manifestación más bien íntima; sin embargo, esto no fue impedimento para la multiplicación de sus crónicas.
(...)

La historia fue una sola. Y aunque fue contada, adulterada o mutilada según el autor, en todo esto es posible establecer un ciclo, o una secuencia de ciclos, que terminó triunfando. Pareciera que esa constancia, al fin, fue solvente y nos regaló la perdurabilidad del tango. (2000, p.15)

Yo diría mejor, que las historias sí fueron muchas, y entre ellas están engarzadas las anécdotas que son construcción histórica y también poética, como en el caso de estos versos:

Pianté de Puente Alsina para Montmartre,
que todos me batían, pa m'engrupir:
"Tenés la pinta criolla p'acomodarte
con la franchuta vieja que va al dancing...
¿Qué hacés en Buenos Aires? ¡No seas otario!
Amurá esas milongas del Tabarís...
Con tres cortes de tango sos millonario...
¡Morocho y argentino! ¡Rey de París!"
(Lenzi, v. corpus)

Que abstraen la anécdota de tantos argentinos que fueron a probar suerte a París, viendo el entusiasmo que el tango despertó allí; también:

Vamos,
vení de nuevo a las doce...
Vamos
que está esperando Barquina.
Vamos...
¿No ves que Pepe esta noche,
no ves que el viejo esta noche
no va a faltar a la cita?...
(Castillo, v. corpus)

Versos que hacen alusión a las reuniones de personalidades tangueras de distintas facturas pero todos nocheros y dados a la farra. Este poema elegiaco invita al desaparecido Homero Manzi, el poeta tanguero, para acudir allí donde “podían verse pululando más allá de la media noche a toda una constelación de personajes. Gente de la nocturnidad, amigos del tango que a veces, incluso, se convertían en menciones de grandes poetas ¿Cómo olvidar, por ejemplo, a Barquina...?” (Benedetti, 2000, p. 70) Personajes que hacían parte del mundo tanguero, partícipes de anécdotas que espesaban la expresión poética del tango.

La cercanía con el hombre común aparece en distintas medidas, lo vemos desde la búsqueda de un arquetipo de identidad asociado a la idea del Hombre de Corrientes y Esmeralda, lo vemos en la consagración de ciertos emblemas individuales dotados de heroicidad tanguera y también ahora en la articulación de la anécdota en la historia y en la poesía del tango.

Se va perfilando la conformación de una verdadera literatura popular a través del tango. En los márgenes de la literatura oficial o “cultura”, la poesía del tango se alimenta de la cotidianidad y muchas veces de su aspecto más calamitoso, aunándose con el porteño corriente que carga su fardo, el hombre que “nació en apuntes apresurados de un partido de fútbol o de un asalto de box, en la agresión de un indefenso, en la palpitación de las muchedumbres de varones que escuchan un tango en un café, en el atristado retorno a la monotonía de sus barrios de los hombres que el sábado a la noche invaden el centro ansiosos de aventuras.” (Scalabrini, 1979, p. 35)

La noción de literatura popular tiene complicaciones. La perspectiva histórica puede declarar popular alguna expresión de manera peyorativa y en otra ocasión esta noción puede ser reevaluada. Zola que fue tan criticado en su tiempo y al cual era difícil admitir como escritor de nivel respetable, hoy es un clásico. Las apropiaciones de García Lorca y Miguel Hernández de las expresiones populares se hallan entre lo más excelso de la literatura. Incluso para Michael Rössner el “éxito del ‘género chico’, pero también de revista y varieté, implica naturalmente a su vez la disolución de los tan familiares límites genéricos entre literatura culta y popular.” (Rössner et al., 2000, p.19)

Recordemos, por otro lado, la relación del tango con la trovadoresca y aquello que dice Borges: “el verso exige la pronunciación. El verso siempre recuerda que fue un arte oral antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto.” (1993, p. 13), que parece estar íntimamente conectado con la vivencia de la poesía en el tango, por su carácter musical, que lo hace también oral y por ende cercano a lo popular.

Todas estas son explicaciones válidas para concebir a la poesía tanguera como un manifestación literaria popular, sin embargo, me gustaría hacer hincapié en una arista de ésta que entabla una relación directa y cercana con el hombre corriente, con el personaje común, que aparentemente frívolo o devaluado se convierte en pieza fundamental en la creación poética del tango, como ya habíamos dicho, a la manera de una máscara que se pasa de mano en mano en un carnaval.

Es así que aparece el payador:

Corralón de Pancho Flores
donde entre copas de vino,
donde entre copas de vino,
me enseñó a cantar Gabino,
payador de payadores.
(Blomberg, v. corpus)

y de nuevo se sienta a mi lado
Betinoti, templando la voz.
(Castillo, v. corpus)

Los amigos, la “barra querida de aquellos tiempos”:

Me diste en oro un puñado de amigos,
que son los mismos que alientan mis horas:
(José, el de la quimera...
Marcial, que aún cree y espera...
y el flaco Abel que se nos fue
pero aún me guía...).
(Santos Discépolo, v. corpus)

Las imágenes femeninas (aunque la mayoría de las veces silenciadas o narradas desde la perspectiva masculina):

En tus muros con mi acero
yo grabé nombres que quiero.
Rosa, "la milonguita",
era rubia Margot,
en la primer cita,
la paica Rita
me dio su amor.
(Le Pera y Battistella, v. corpus)

Han pasado diez años que zarpó de Francia,
Mamuasel Ivonne hoy solo es Madam...
La que va a ver que todo quedó en la distancia
con ojos muy tristes bebe su champán.
(Cadícamo, v. corpus)

Tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón,
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
Malena canta el tango con voz quebrada,
Malena tiene pena de bandoneón.
(Manzi, v. corpus)

Se dice de mí,
se dice de mí.
Se dice que soy fiera,
que camino a lo malevo,
que soy chueca y que me muevo
con un aire compadrón,
que parezco Leguisamo,
mi nariz es puntiaguda,
la figura no me ayuda
y mi boca es un buzón.
(Pelay, v. corpus)

Los malevos:

el feca tan concurrido

donde chorros aguerridos
tristes sue...
tristes sueñan con el vento.
(Anónimo, v. corpus)

El malevaje extraño,
me mira sin comprender...
Me ve perdiendo el cartel
de guapo que ayer
brillaba en la acción...
(Santos Discépolo, v. corpus)

Incluso, el payaso:

El payaso con sus muecas
y su risa exagerada,
nos invita, camaradas,
a gozar del carnaval;
no notáis en esa risa
una pena disfrazada,
que su cara almidonada,
nos oculta una verdad.
(Falero, v. corpus)

¿Qué hacés, che, mascarita?
La pucha que esgunfiás;
con esa cara'e loco,
¿pa' qué te disfrazás?
Si vos sin la careta
ya disfrazao estás;
si vos sos Cocoliche
aunque no usés disfraz...
(Linyera, v. corpus)

Y el carrerito:

Reluciendo la estrella de bronce
claveteada en la suela de cuero,
dónde vas carrerito del Once,
cruzando ligero las calles del Sur.
(Manzi, v. corpus)

Tenemos diversos *Dramatis personae* que se articulan en el tango para ilustrar cómo se acerca éste a la fibra popular. Tal vez sea un método de asociación directo, de afiliación casi populista, pero es su senda y no deja de ser creativa. José Hernández dice:

Un libro destinado a despertar la inteligencia y el amor a la lectura en una población casi primitiva, a servir de provechoso recreo después de las fatigosas tareas, a millares de personas que jamás han leído, debe ajustarse estrictamente a los usos y costumbres de esos mismos lectores, rendir sus ideas e interpretar sus sentimientos en su inmenso lenguaje, en sus frases más usuales, en su forma general, aunque sea incorrecta; con sus imágenes de mayor relieve, y con sus giros más característicos, a fin de que el libro se identifique con ellos de una manera estrecha e íntima, que su lectura no sea sino la continuación natural de su existencia. (1962, p. 164)

Teniendo en cuenta esta cita, unos dirán que existe cierto interés propedéutico de la obra literaria, otros que está exponiéndose como una adaptación a los requerimientos de la época y la sociedad, atendiendo a intereses no artísticos. Por mi parte, encuentro que se trata de la concepción de la posibilidad de un libro, un mamotreto que se halla endosado a la vivencia popular; a una vía del arte para convertirse en flujo de la cotidianidad, con su desaliño y su desenfado; para convertirse en “la continuación natural de la existencia”.

Desde allí, desde la narración y la personificación del carrerito del Once, del Cocoliche, de la Milonguera, del Botón, del compadrito, se forja una compenetración con el hombre común e individual, si se quiere, con “el Hombre de Corrientes y Esmeralda” que, obedeciendo a una idea de arquetipo, comporta multiplicidad dentro de un símbolo. Por ello, se presenta un tránsito hacia lo colectivo, lo arquetípico alberga un componente múltiple, que trata de recogerse en la aparición de lo individual. Además, estos personajes son máscaras que pueden llevar todos, son la presencia aglutinada de una colectividad, y ese es uno de los grandes logros de la poesía.

El tango es, entonces un canto de muchos. El rol de la anécdota, la imagen del barrio como una pérdida constante y la idealización de una individualidad que muchos extrañan y sienten como propia pero que nadie *en particular* puede llenar, son constructos que desafían la estabilidad de la historia, de la narración y de la misma realidad que se historia y narra.

Toda una colectividad cantando y sin embargo están los poetas: Castillo, Manzi, Cadícamo, Santos Discépolo, Linyera, Expósito, Le Pera, y tantos otros. Parece que la noción de autor también vacila (y esta reflexión puede ser aplicada a la poesía en general), ¿son sus individualidades las que poetizan? ¿Qué hay de los empalmes, continuaciones y préstamos entre ellos y entre ellos y la colectividad porteña? ¿Quiénes escriben? ¿Quiénes se revelan? “Eso mismo hace muy difícil, si no de todo punto imposible, distinguir y separar cuáles son los pensamientos originales del autor y cuáles los que son recogidos de las fuentes populares” (Hernández, 1962, p. 169)

Me parece ver en este fenómeno una manifestación de aquella idea sobrecogedora que expone Borges:

No era la primera vez que el espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: ‘Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay entre ellos que es innegable que son obra

de un solo caballero omnisciente' (Emerson: Essays, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (A defense of Poetry, 1821). (2007, p. 20)

La cual ya habíamos abordado en la justificación. Dando a entender una duplicación de tal fenómeno en el caso del tango, que probablemente encadenaría todos sus textos para constituir el poema (o una buena parte, al menos) de la colectividad porteña. Dice Rössner que Borges declara en su juventud que “el compadrito ahora necesita un poeta épico tal como José Hernández lo fuera para el gaucho” (Rössner et al., 2000, p.19) Tal vez aquí se halle la respuesta a tal demanda.

El tango puede percibirse como una expresión nostálgica, lastimera e incluso melodramática que en ocasiones se toca con la frivolidad y el lloriqueo exagerado. Sin embargo esa sencillez, muy profunda también, le ha permitido un acercamiento de otro tipo a través de su poesía, le ha permitido otra lectura a la realidad a través de su canto.

Ya hemos dicho que no nos ocupa la discusión de si el tango es auténtico o no, pero sí nos hemos permitido evaluar la alternativa poética que encierra su lírica, colmada de mestizajes, influencias oficiales, populares y tensiones con el pasado y los orígenes. ¿Es el tango una expresión original y sustancial? Gérard Herzhaft escribe acerca del blues algo que está relacionado con el fenómeno del tango:

El blues nunca ha tenido tanto público, abarcando todo el mundo, hasta haber sido finalmente reconocido en los propios Estados Unidos como una aportación cultural de la mayor importancia. Pero por otro lado nos preguntamos si en estas condiciones se pueden mantener la espontaneidad, la inventiva y la creatividad que conformaban el poder del blues cuando este era la música de los negros más marginales en un Estados Unidos que los despreciaba. (...)
Pero ¿existe alguna alternativa? ¿No será esta evolución, ya sea deplorada o celebrada el destino de todas las músicas que –antes de implantarse como “indispensables” o “culturales”- fueron subterráneas, marginales y molestas? Por no decir “delincuentes”. (2003, p.22)

De esta manera, el tango en su pregunta recurrente por el pasado y en su sensación de pérdida constante, no hace más que tratar de reencontrarse en los orígenes, de cantar esa “espontaneidad, inventiva y creatividad” que de algún modo está perdida y se extraña aunque engendre otra.

A partir de una reflexión acerca de Kafka, Borges dijo: “El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.” (2007, p. 109) De forma similar sucede con el tango, su poesía es, de cierta forma, heurística, a partir de ella ocurre una relectura, un nuevo bautismo y una

reconstrucción de la realidad, de la historia y de la cotidianidad, del individuo y el colectivo.

Los precursores del tango muchas veces son anónimos, casi fantasmales, y el canto tanguero se ha empeñado en mirar atrás tratando de escudriñar aquel misterio, y en algún sentido lo ha logrado, ya que su mirada ha significado también creación, análisis y vivencia. A través de la poesía el tango ha recreado la realidad, le ha dado cuerpo a una reunión de factores humanos que hallaron su símbolo en tal expresión, cuando esta se ocupó de “delatar” sus precursores, modificando el pasado y el futuro. La pasión por lo-que-ya-no-es, es la forma de la poesía tanguera de trascender el presente; la reconstrucción del origen es una suerte de videncia hacia atrás.

Conclusiones

La relación con el tango, frecuentemente, se da a partir de una lectura distinta a la de un libro. El tango en su integridad significa también música y danza (entre otras cosas), así que la interacción con él, su lectura primera, tiene mayor posibilidad de llegar por medios más diversos que solo el texto escrito.

Sin embargo, el componente verbal del tango tiene gran relevancia y documentación, sus letras han comenzado a constituir un libro. Ciertamente se trata de un libro con límites difícilmente identificables, se trata de un poemario muy abultado. La tarea que nos hemos propuesto para el análisis de ciertos aspectos del tango ha exigido la reunión de algunos textos que permiten una cohesión virtual bajo distintas problemáticas.

Primero, se hace posible un recorrido temático, en el que el lector extrae recurrencias del comportamiento textual y las expone como elementos del discurso de la poesía tanguera. Entre ellos encontramos el tema de La Muerte, El Tiempo asociado con la nostalgia del pasado, La Ausencia y La Soledad, los personajes cotidianos como emblemas, al igual que objetos y espacios como el barrio y la ciudad, La Mujer y descollantemente El Spleen.

En este tramo, nos hallamos enfocados principalmente en el texto escrito. De allí surge otra problemática que concierne directamente al componente verbal del verso tanguero: la cuestión del lunfardo. El lunfardo es un fenómeno del lenguaje que ha sufrido muchas variaciones desde su posición en lo conceptual hasta su configuración práctica. Indagar dentro de él, estudiar su cualidad mestiza llena de migraciones, reparar en su composición morfológica, semántica e histórica, es un estudio pertinente a su expresión. El verbo es crucial en la poesía, y siendo el lunfardo palabra propia del verso tanguero, la observación de su naturaleza es determinante para la apreciación del poema.

Encontramos que el lunfardo fuera de ser un argot, se incorpora en el cuerpo letrístico del tango y por ello despierta nuestro interés literario. Su participación no es gratuita, se trata de la palabra que logra el bautizo y la reapropiación de la realidad; aquella que alberga la cosmovisión tanguera. El lunfardo deja de ser un cúmulo de vocablos para ser expresión, sus características y comportamientos afectarán el sentido y la interpretación

de los textos en los que se halla. Entre los asuntos más importantes tenemos la repercusión del palimpsesto lingüístico que hay en el lunfardo y se refleja en las capas que se acumulan también en lo cultural, lo histórico y lo literario de la región, y por otro lado la intencionalidad y la lúdica de la conformación de vocablos y expresiones lunfardas que transmiten la mutabilidad, el juego y una posición cuestionadora del statu quo.

No debemos olvidar que aunque nos enfoquemos en el texto escrito, el tango es una expresión musical y esta es otra de sus problemáticas. Fijarnos en la realidad musical del tango es básico e ineludible ya que encontramos que dentro de la manifestación de la poesía tanguera también se halla el conflicto entre la música y el lenguaje. La discusión y la tensión entre el discurso léxico-gramatical y el sonoro son un elemento fundamental para el análisis de la literatura que propone el tango. Sobre todo cuando abordamos el concepto de Canto percibimos el impacto de tal reunión y como esta nos da una idea de palabra, literatura y canto poético.

El canto poético tanguero es una manifestación que podemos llamar subalterna frente al canon poético oficial, ya que es un fenómeno marginado y en ocasiones denostado. Vemos entonces un fenómeno muy local que corre paralelo al canon occidental pero que es un sistema que desafía la idea misma de literatura, desequilibrando la idea de canonización en occidente y participando en el inacabado corpus literario americano.

En su discusión con la poesía autorizada, el texto tanguero descubre numerosas relaciones con otros poetas y movimientos que son reconocidos por el canon occidental. Hallamos entonces puntos de contacto con el modernismo, con el romanticismo, con Rubén Darío, Baudelaire o García Lorca, a la vez que volvemos a escuchar las agrupaciones temáticas que esbozábamos en un principio.

Los temas que mostrábamos se hallan fuertemente ligados a la problemática del tango frente a la identidad. Curiosamente este es uno de los terrenos donde más se vitaliza la acción de los temas en la poesía. Empezando por las decantaciones desde lo rural hacia lo urbano y el acontecimiento que ello significa, pasando por la identificación de la temática heroica e individual, la del barrio y la ciudad, la que se transmite con participación de la anécdota y la de los personajes, la idea de una literatura popular,

cercana al hombre corriente, labradora de una identidad, la idea de una literatura que relee y reconstruye los orígenes a través de una nueva simbolización y una nueva apropiación de la realidad, se logra percibir en los versos de la poesía tanguera.

Referencias bibliográficas

- Alvar, M. (1969) *Variedad y unidad del español: estudios lingüísticos desde la historia*, Madrid, Prensa Española.
- Antoniotti, D. (2003) *Lenguajes cruzados: estudios culturales sobre tango y lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.
- Arlt, R. (2004) *Los siete locos*, Buenos Aires, Losada.
- Baremboim, D. (2008) *El sonido es vida: el poder de la música*, Bogotá, Norma.
- Baudelaire, C. (1975) *Pequeños poemas en prosa*, Barcelona, Bosch.
- (2003) *Las flores del mal*, Buenos Aires, Losada.
- Becerra, E. y James, A. J. (comps.) (2003) *Poema uitoto de la creación*, Bogotá, Asterión.
- Benedetti, H. (2000) *Las mejores anécdotas del tango*, Buenos Aires, Planeta.
- Borges, J. L. (1993) *Siete noches*, México, D. F, Fondo de cultura económica.
- (1993) *El tamaño de mi esperanza*, Argentina, Espasa Calpe.
- (2007) *Obras completas (Tomo II)*, Bogotá, Planeta.
- Borges, J. L. y Clemente, J. E. (1998) *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.
- Burkholder, J. P.; Jay Grout, D. y Palisca C. V. (2006) *A history of western music*, New York. W.W, Norton & company.
- Carriego, E. (1972) *Versos de Carriego: Selección*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Cornejo Polar, A. (1999, 2do semestre), “Para una teoría literaria hispanoamericana: a veinte años de un debate decisivo”, en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXV, núm. 50, 1999, pp. 9-12.
- Cortázar, J. (2001) *Rayuela*, Madrid, Suma de Letras.
- Eco, U. (1981) *Lector in fábula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- Falla, M. de. (2003) *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe.

- Ferrer, H. (1996) *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago ediciones.
- García Lorca, F. (1986) *Obras completas (Tomo I)*, Madrid, Aguilar.
- Gobello, J. (1999) *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires, Corregidor.
- Gobello J. y Oliveri, M. H. (2005) *Novísimo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.
- González, J. (2000) *El linaje de Orfeo*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano.
- Greiff, L. (2004) *Obra poética*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Hernández, J. (1962) *Martín Fierro*, Madrid, Aguilar.
- Herzhaft, G. (2003) *La gran enciclopedia del blues*, Barcelona, Robinbook.
- Hoffmannsthal, H. (2008) *Carta de Lord Chandos*, Bogotá Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- L'isle-Adam, V. (1998) *La Eva futura*, Madrid, Valdemar.
- Mann, T. (2001) *La montaña mágica*, Barcelona, Nuevas ediciones de bolsillo.
- Nietzsche, F. (1982) *Eccehomo: como se llega a ser lo que se es*, Madrid. Alianza.
- (2002) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Pérsico. E. (2004) *Lunfardo en el tango y la poética popular*, Buenos Aires, Proyecto Editorial.
- Pizarro, A. (dir.) (1993) *América: Palabra, Literatura e Cultura. Volume 1. A situação colonial*, São Paulo, Fundação memorial da América Latina, departamento de publicações.
- Rojas, R. (2000) *Un banquete canónico*, México, D. F, Fondo de cultura económica.
- Rössner, M. et al. (2000) « ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! » *El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid, Vervuert – Iberoamericana.
- Sábato, E. (2005) *Tango, discusión y clave*, Buenos Aires, Losada.
- Sanmartín Sáez, J. (1998) *Lenguaje y cultura marginal: El argot de la delincuencia*, Valencia, Editorial Universitat de València.
- Scalabrini, R. (1976) *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Steiner, G. (1998) *Errata: el examen de una vida*, Madrid, Siruela.

ANEXO

(Corpus de poemas tangueros en orden alfabético de autores)

A

Acosta García, Luis:

Dios te salve m'hijo

Tango

1933

Música: Pedro Noda / Agustín Magaldi

Letra: Luis Acosta García

El pueblito estaba lleno, de personas forasteras,
los caudillos desplegaban lo más rudo de su
acción,
arengando a los paisanos, de ganar las
elecciones
por la plata, por la tumba, por el voto o el facón.
Y al instante que cruzaban desfilando los
contrarios
un paisano gritó ¡viva! y al caudillo mencionó;
y los otros respondieron, sepultando sus puñales
en el cuerpo valeroso del paisano que gritó.

Un viejito lentamente, se quitó el sombrero
negro;
estiró las piernas tibias del paisano que cayó,
lo besó con toda su alma, puso un cristo entre
sus dedos
y goteando lagrimones, entre dientes murmuró:
"Pobre m'hijo quién diría que por noble y por
valiente
pagaría con su vida el sostén de una opinión,
por no hacerme caso, m'hijo: se lo dije tantas
veces...
no haga juicio a los discursos del Doctor ni del
patrón.

Hace frío, ¿verdad, m'hijo? (ya se está poniendo
duro)
tápese con este poncho y pa' siempre yebelo;
es el mesmo poncho pampa, que en su cuna
cuando chico
muchas veces, hijo mío... muchas veces lo tapó.
Yo, viá dir al campo santo, y a la par de su
agüelita,
con su daga y con mis uñas una fosa voy a abrir,
y, a su pobre madrecita, a su pobre madrecita,
le dirá que usted se ha ido... que muy pronto va
a venir.

A las doce de la noche, llegó el viejo a su
ranchito
y con mucho disimulo a su vieja acarició:
y le dijo tiernamente: su cachorro se ha ido
lejos,
se arregló con una tropa; ¡le di el poncho y me
besó!
Y aura vieja por las dudas, como el viaje es algo
largo
priéndale unas cuantas velas, por si acaso nada
más,
arrodiyesé y le reza... pa' que Dios no lo
abandone...
y suplique por las almas... que precisan luz y
paz.

Anónimo:

En un feca

Tango

1924

Música: Autor anónimo

Letra: Autor anónimo

En un feca de atorrantes,
rodeada de escabiadores,
un malevo sus amores
rememora sollozante.
En tanto, los musicantes
pul...
pulsando los instrumentos
lle...
llenar de tristes acentos
el feca tan concurrido
donde chorros aguerridos
triste sue...
triste sueñan con el viento.

Con tu pinta de diquera
me hici...
me hiciste mucho aspamento,
me trabajaste de cuento,
como a un otario cualquiera.
Y de la misma manera
me hici...
me hiciste tirar la daga
y pa' colmo de mi plaga
yo pungué por tu cariño,

me engrupiste como a un niño
pero esa...
pero esa deuda se paga.

Como tu fin ya está escrito,
fácil es de imaginar,
muy pronto irás a parar
a manos de un compadrito.
Y cuando ya esté marchito
ese...
ese cuerpo compadrón
algún...
algún oscuro botón
será el llamao a cargarte,
nadie quiere el estandarte
si es lun...
si es lunga la procesión.

B

Bahr, Carlos

No te apures, Carablanca

Tango

1942

Música: Roberto Garza

Letra: Carlos Bahr

No te apures, Carablanca...
Que no tengo quién me espere...
Nadie extraña mi retardo,
Para mí siempre es temprano
Para llegar.
No te apures, Carablanca...
Que al llegar me quedo solo...
Y la noche va cayendo,
Y en sus sombras los recuerdos
Lastiman más.

Me achica el corazón
Salir del corralón,
Porque me sé perdido.
Me tienta la ilusión
Que ofrece el bodegón,
En su copa de olvido.
Caña en la pena...
Llama que me abrasa
Mal que no remedia,

Pena que se agranda.
Siempre lo mismo...
Voy para olvidarla
Y entre caña y caña
La recuerdo más.

No te apures, Carablanca,
Que aquí arriba del pescante,
Mientras ando traqueteando
Voy soñando como cuando
La conocí.
No te apures, Carablanca...
Que no tengo quién me espere
Como entonces, cuando iba
Compadreando la alegría,
De ser feliz.

Bianchi, Edmundo:

Pampero

Tango

1935

Música : Osvaldo Fresedo

Letra: Edmundo Bianchi

Soplo de nuestro espíritu indomable,
viento bagual, aliento de salud,
alma de nuestra tierra inigualable,
¡respiración de América del Sud!

Grito de la llanura que reclama
su fiera y orgullosa soledad,
sos viento de una estirpe que proclama
la altivez de su ruda libertad.

¡Pampero!
¡Viento macho y altanero
que le enseñaste al gaucho
golpeándole en la cara
a levantarse el ala del sombrero!

¡Pampero!
¡Viento indómito y mañero,
de ti aprendió la raza
a corcovear furiosa
cuando quiso montarla un extranjero!

Blomberg, Héctor Pedro:

Barrio viejo del ochenta

1942

Milonga

Música: Enrique Maciel

Letra: Héctor Pedro Blomberg

Barrio viejo en que nací
cuando llegaba el ochenta,
cuando llegaba el ochenta,
milonga heroica y sangrienta
que de la cuna aprendí.
Todavía se encuentra allí
el farol que iluminaba,
el patio donde cantaba
como en los tiempos de Rosas,
cielitos y refalosas,
el pardo Gaudencio Navas.

Corralón de Pancho Flores
donde entre copas de vino,
donde entre copas de vino,
me enseñó a cantar Gabino,
payador de payadores.
Barriada de mis amores,
callejones de las quintas,
donde adornadas con cintas
y sobre el pecho una flor,
me daban pruebas de amor
Teresa, Rosa y Jacinta.

Las antiguas pulperías
del Indio y de La Bandera,
del Indio y de La Bandera,
cuántas famosas cuadreras
vi correr aquellos días.
Cuántas viejas y sombrías
historias de mazorqueros,
escucharon los aleros
en labios de algún cantor,
cantando con el fervor
de los antiguos troveros.

Borges, Jorge Luis:

Jacinto Chiclana

Milonga

Música : Astor Piazzolla

Letra: Jorge Luis Borges

Me acuerdo, fue en Balvanera,
en una noche lejana,
que alguien dejó caer el nombre
de un tal Jacinto Chiclana.
Algo se dijo también
de una esquina y un cuchillo.
Los años no dejan ver
el entrevero y el brillo.

¡Quién sabe por qué razón
me anda buscando ese nombre!
Me gustaría saber
cómo habrá sido aquel hombre.
Alto lo veo y cabal,
con el alma comedida;
capaz de no alzar la voz
y de jugarse la vida.

(Recitado)

Nadie con paso más firme
habrá pisado la tierra.
Nadie habrá habido como él
en el amor y en la guerra.
Sobre la huerta y el patio
las torres de Balvanera
y aquella muerte casual
en una esquina cualquiera.

Sólo Dios puede saber
la laya fiel de aquel hombre.
Señores, yo estoy cantando
lo que se cifra en el nombre.
Siempre el coraje es mejor.
La esperanza nunca es vana.
Vaya, pues, esta milonga
para Jacinto Chiclana.

C

Cadícamo, Enrique:

Al mundo le falta un tornillo

Tango

1933

Música: José María Aguilar

Letra: Enrique Cadícamo

Todo el mundo está en la estufa,
Triste, amargao y sin garufa,
neurasténico y cortao...

Se acabaron los robustos,
si hasta yo, que daba gusto,
¡cuatro kilos he bajao!
Hoy no hay guita ni de asalto
y el puchero está tan alto
que hay que usar el trampolín.
Si habrá crisis, bronca y hambre,
que el que compra diez de fiambre
hoy se morfa hasta el piolín.

Hoy se vive de prepo
y se duerme apurao.
Y la chiva hasta a Cristo
se la han afeitao...
Hoy se lleva a empañar
al amigo más fiel,
nadie invita a morfar...
todo el mundo en el riel.
Al mundo le falta un tornillo
que venga un mecánico...
¿Pa' qué, che viejo?
Pa' ver si lo puede arreglar.

¿Qué sucede?... ¡mama mía!
Se cayó la estantería
o San Pedro abrió el portón.
La creación anda a las piñas
y de pura arrebatía
apoliya sin colchón.
El ladrón es hoy decente
a la fuerza se ha hecho gente,
va no encuentra a quién robar.
Y el honrao se ha vuelto chorro
porque en su fiebre de ahorro
él se afana por guardar.
Al mundo le falta un tornillo,
que venga un mecánico.

pa' ver si lo puede arreglar.

El que atrasó el reloj

Tango

1933

Música: Guillermo Barbieri

Letra: Enrique Cadícamo

¡Che, Pepino,
levantate 'e la catrera,
que se ha roto la tijera
de cortar el bacalao.
¿Qué te has creído?
¿Qué dormís pa' que yo cinche?
¡Andá a buscar otro guinche
si tenés sueño pesao!
¡Guarda, que te cacha el porvenir!
¡Ojo, que hoy anda el vento a la rastra
y el que tiene guita, lastra,
y el que no, se hace faquir!

¿Querés que me deschave
y diga quién sos vos?
¡Vos sos, che, vagoneta,
el que atrasó el reloj!

¿Con qué herramienta te ganás la vida?
¿Con qué ventaja te ponés mi ropa?
¡Se me acabó el reparto e' salvavidas!
Cachá esta onda: ¡se acabó la sopa!
¡A ver si cobrás un poco impulso,
pa' que esta vida de ojo no se alargue!

¡Ya estoy en llanta de llevarte a pulso,
buscate un changador pa' que te cargue!

Si hasta creo
que naciste de un carozo...
¡Sos más frío que un bufoso!
¡Ya no te puedo aguantar!
En la sangre me pusiste una bombilla,
y hoy me serruchás la silla
cuando me quiero sentar.
¡De esta ya no te salva ni el gong!
¡Guarda, que se me pianta la fiera!
Levantate 'e la catrera,
que voy a quemar el colchón.

Madame Ivonne

Tango

1933

Música: Eduardo Pereyra

Letra: Enrique Cadícamo

Mamuasel Ivonne era una pebeta
que en el barrio posta de viejo Montmartre,
con su pinta brava de alegre griseta
animó la fiesta de Les Quatre Arts.
Era la papusa del barrio latino
que supo a los puntos del verso inspirar...
Pero fue que un día llegó un argentino
y a la francesita la hizo suspirar.

Madame Ivonne,
la Cruz del Sur fue como el signo,
Madame Ivonne,
fue como el signo de tu suerte...
Alondra gris,
tu dolor me conmueve,
tu pena es de nieve...
Madame Ivonne...

Han pasado diez años que zarpó de Francia,
Mamuasel Ivonne hoy solo es Madam...
La que va a ver que todo quedó en la distancia
con ojos muy tristes bebe su champán.
Ya no es la papusa del Barrio Latino,
ya no es la mistonga florcita de lis,
ya nada le queda... Ni aquel argentino
que entre tango y mate la alzó de París

Garúa

Tango

1943

Música: Aníbal Troilo

Letra: Enrique Cadícamo

¡Qué noche llena de hastío y de frío!
El viento trae un extraño lamento.
¡Parece un pozo de sombras la noche
y yo en la sombra camino muy lento.!
Mientras tanto la garúa
se acentúa
con sus púas
en mi corazón...

En esta noche tan fría y tan mía
pensando siempre en lo mismo me abismo
y aunque quiera arrancarla,

desecharla
y olvidarla
la recuerdo más.

¡Garúa!
Solo y triste por la acera
va este corazón transido
con tristeza de tapera.
Sintiendo tu hielo,
porque aquella, con su olvido,
hoy le ha abierto una gotera.
¡Perdido!
Como un duende que en la sombra
más la busca y más la nombra...
Garúa... tristeza...
¡Hasta el cielo se ha puesto a llorar!

¡Qué noche llena de hastío y de frío!
No se ve a nadie cruzar por la esquina.
Sobre la calle, la hilera de focos
lustra el asfalto con luz mortecina.
Y yo voy, como un descarte,
siempre solo,
siempre aparte,
recordándote.
Las gotas caen en el charco de mi alma
hasta los huesos calados y helados
y humillando este tormento
todavía pasa el viento
empujándome.

Canaro, Francisco:

El Tigre Millán

Tango

1934

Letra y Música: Francisco Canaro

Picao de viruela, bastante morocho,
encrespao el pelo lo mismo que mota
un hondo barbijo a su cara rota,
le daba un aspecto de taita matón.
De carácter hosco, bien fornido y fuerte
afrentó el peligro cual bravo titán,
jamás tuvo miedo ni aún ante la muerte
porque era muy hombre "El Tigre Millán".
Pobre Tigre que una noche en Puente Alsina
dos cobardes lo mataron a traición.
Era guapo, de esos guapos más temidos

que la punta desgarrante de un facón.
Mala suerte, pobre Tigre, siempre tuvo
en cuestiones de escolazos y de amor.
Pues no era bien parecido
y fatalmente metido
con la mujer que adoró,
nunca fue correspondido
y ella al fin lo traicionó.

Cuentan que una noche, bramó como fiera
en un entrevero, que hasta hoy se comenta.
Repartiendo hachazos, ¡era una tormenta!
Mostró su coraje venciendo a un malón.
¡Parece mentira, que hombres de tu laya
mueran siempre en manos de un ruin cobardón!
¡Hoy la muchachada, Tigre, te recuerda
y aquella culpable llora su traición.

Castillo, Cátulo:

A Homero

Tango

Música: Aníbal Troilo

Letra: Cátulo Castillo

Fueron años de cercos y glicinas,
de la vida en orsay, del tiempo loco.
Tu frente triste de pensar la vida
tiraba madrugadas por los ojos...
Y estaba el terraplén con todo el cielo,
la esquina del zanjón, la casa azul.
Todo se fue trepando su misterio
por los repechos de tu barrio sur.

Vamos,
vení de nuevo a las doce...
Vamos
que está esperando Barquina.
Vamos...
¿No ves que Pepe esta noche,
no ves que el viejo esta noche
no va a faltar a la cita?...
Vamos...
Total al fin nada es cierto
y estás, hermano, despierto
juntito a Discepolín...

Ya punteaba la muerte su milonga,
tu voz calló el adiós que nos dolía;

de tanto andar sobrándole a las cosas
prendido en un final, falló la vida.
Yo sé que no vendrás pero, aunque cursi,
te esperará lo mismo el paredón,
y el tres y dos de la parada inútil
y el resto fraternal de nuestro amor...

Café de Los Angelitos

Tango

1944

Música: José Razzano

Letra: Cátulo Castillo

Yo te evoco, perdido en la vida,
y enredado en los hilos del humo,
frente a un grato recuerdo que fumo
y a esta negra porción de café.

¡Rivadavia y Rincón!... Vieja esquina
de la antigua amistad que regresa,
coqueteando su gris en la mesa que está
meditando en sus noches de ayer.

¡Café de los Angelitos!
¡Bar de Gabino y Cazón!
Yo te alegré con mis gritos
en los tiempos de Carlitos
por Rivadavia y Rincón.

¿Tras de qué sueños volaron?
¿En qué estrellas andarán?
Las voces que ayer llegaron
y pasaron, y callaron,
¿dónde están?
¿Por qué calle volverán?

Cuando llueven las noches su frío
vuelvo al mismo lugar del pasado,
y de nuevo se sienta a mi lado
Betinoti, templando la voz.

Y en el dulce rincón que era mío
su cansancio la vida bosteza,
porque nadie me llama a la mesa de ayer,
porque todo es ausencia y adiós.

Tinta roja

Tango

1941

Música: Sebastián Piana

Letra: Cátulo Castillo

Paredón,
tinta roja en el gris
del ayer...

Tu emoción
de ladrillo feliz
sobre mi callejón
con un borrón
pintó la esquina...

Y al botón
que en el ancho de la noche
puso el filo de la ronda
como un broche...

Y aquel buzón carmín,
y aquel fondín
donde lloraba el tano
su rubio amor lejano
que mojaba con bon vin.

¿Dónde estará mi arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?
¿En qué rincón, luna mía,
volcás como entonces
tu clara alegría?

Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son,
bajo tu cielo de raso
trasnocha un pedazo
de mi corazón.

Paredón
tinta roja en el gris
del ayer...

Borbotón
de mi sangre infeliz
que vertí en el malvón
de aquel balcón
que la escondía...

Yo no sé

si fue negro de mis penas
o fue rojo de tus venas
mi sangría...

Por qué llegó y se fue
tras del carmín
y el gris,
fondín lejano
donde lloraba un tano
sus nostalgias de bon vin.

Desencuentro

Tango

Música: Aníbal Troilo

Letra: Cátulo Castillo

Estás desorientado y no sabés
qué "trole" hay que tomar para seguir.
Y en este desencuentro con la fe
querés cruzar el mar y no podés.
La araña que salvaste te picó
-¡qué vas a hacer!-
y el hombre que ayudaste te hizo mal
-¡dale nomás!-
Y todo el carnaval
gritando pisoteó
la mano fraternal
que Dios te dio.

¡Qué desencuentro!
¡Si hasta Dios está lejano!
Llorás por dentro,
todo es cuento, todo es vil.

En el corso a contramano
un grupí trampeó a Jesús...
No te fíes ni de tu hermano,
se te cuelgan de la cruz...

Quisiste con ternura, y el amor
te devoró de atrás hasta el riñón.
Se rieron de tu abrazo y ahí nomás
te hundieron con rencor todo el arpón

Amargo desencuentro, porque ves
que es al revés...
Creiste en la honradez
y en la moral...

¡qué estupidez!

Por eso en tu total
fracaso de vivir,
ni el tiro del final
te va a salir.

Cecere, Mario:

Milonga lunfarda

Letra: Mario Cecere.

1960.

En este hermoso país
que es mi tierra, la Argentina,
la mujer es una mina
y el fueye es un bandoneón.
El vigilante, un botón,
la policía, la cana,
el que roba es el que afana,
el chorro un vulgar ladrón,
al zonzo llaman chabón
y al vivo le baten rana.

La guita o el viento es
el dinero que circula;
el cuento es meter la mula,
y al vesre por al revés.
Si pelechaste, tenés,
y en la rama si estás seco.
Si andás bien, andás derecho;
tirao, el que nada tiene,
chapar es, si te conviene,
agarrar lo que está hecho.

El cotorro es el lugar
donde se hace el amor.
El pashá es un gran señor
que sus mangos acumula.
La vecina es la fulana,
el tordo es algún doctor,
el estaño un mostrador
donde un curda se emborracha,
y si es que hacés pata ancha
te la das de sobrador.

El que trabaja, labura;
quien no hace nada es un fiaca,

la pinta es la que destaca
los rasgos de tu apostura.
Mala racha es mishiadura,
que hace la vida fulera.
La cama es una catrera
y apoliar es dormirse.
Rajar o piantarse es irse,
y esto lo manya cualquiera.

Y que te van a contar,
ya está todo relojeado.
Aquello visto, es junado,
lo sabe toda la tierra.
Si hasta la Real Academia,
que de parla sabe mucho,
le va a pedir a Pichuco
y a Grela, con su guitarra,
que a esta milonga lunfarda
me la musiquen de grupo.

D

Del Ciancio, Guillermo:

Giuseppe el zapatero

Tango

1930

Letra y Música: Guillermo del Ciancio

E tique, taque, tuque,
se pasa todo el día
Giuseppe el zapatero,
alegre remendón;
masticando el toscano
y haciendo economía,
pues quiere que su hijo
estudie de doctor.

El hombre en su alegría
no teme al sacrificio,
así pasa la vida
contento y bonachón.
¡Ay, si estuviera, hijo,
tu madrecita buena!
El recuerdo lo apena
y rueda un lagrimón.

Tarareando la violeta
don Giuseppe está contento;
ha dejado la trincheta,
el hijo se recibió.

Con el dinero juntado
ha puesto chapa en la puerta,
el vestíbulo arreglado,
consultorio con confort.

E tique, taque, tuque,
don Giuseppe trabaja.
Hace ya una semana
el hijo se casó:
la novia tiene estancia
y dicen que es muy rica,
el hijo necesita
hacerse posición.
E tique, taque, tuque,
ha vuelto don Giuseppe,
otra vez todo el día
trabaja sin parar.
Y dicen los paisanos
vecinos de su tierra:
Giuseppe tiene pena
y la quiere ocultar.

E

Expósito, Homero:

Naranja en flor

Tango

1944

Música : Virgilio Expósito

Letra: Homero Expósito

Era más blanda que el agua,
que el agua blanda,
era más fresca que el río,
naranja en flor.
Y en esa calle de estío,
calle perdida,
dejó un pedazo de vida
y se marchó...

Primero hay que saber sufrir,
después amar, después partir
y al fin andar sin pensamiento...
Perfume de naranja en flor,
promesas vanas de un amor
que se escaparon con el viento.
Después...¿qué importa el después?

Toda mi vida es el ayer
que me detiene en el pasado,
eterna y vieja juventud
que me ha dejado acobardado
como un pájaro sin luz.

¿Qué le habrán hecho mis manos?
¿Qué le habrán hecho
para dejarme en el pecho
tanto dolor?
Dolor de vieja arboleda,
canción de esquina
con un pedazo de vida,
naranja en flor.

F

Falero, Emilio:

Ríe payaso

Tango

1929

Música: Virgilio Carmona

Letra: Emilio Falero

El payaso con sus muecas
y su risa exagerada,
nos invita, camaradas,
a gozar del carnaval;
no notáis en esa risa
una pena disfrazada,
que su cara almidonada,
nos oculta una verdad.

Ven payaso, yo te invito,
compañero de tristezas,
ven y siéntate a mi mesa
si te quieres embriagar;
que si tu tienes tus penas
yo también tengo las mías
y el champagne hace olvidar.

Ríe, tu risa me contagia
con la divina magia
de tu gracia sin par.
Bebamos mucho, bebamos porque quiero,
con todo este dinero
hacer mi carnaval.

Lloras, payaso buen amigo.
No llores que hay testigos
que ignoran tu pesar;
seca tu llanto y ríe con alborozo,
a ver, pronto, ¡che mozo,
tráigame más champagne!

Yo, también, como el payaso
de la triste carcajada,
tengo el alma destrozada
y también quiero olvidar;
embriagarme de placeres
en orgías desenfrenadas
con mujeres alquiladas
entre música y champagne.

Hace uno año, justamente,
era muy de madrugada,
regresaba a mi morada
con deseos de descansar;
al llegar vi luz prendida
en el cuarto de mi amada...
es mejor no recordar.

Fernández, Felipe (Yacaré):

El Chamuyo

Letra: Felipe Fernández (Yacaré)

Música: Edmundo Rivero

Se bate, se chamuya, se parola,
se parlamenta reo como, grilo
y aunque la barra bufe y de el estrilo
el lengo e' chele es un bacan de gola.

Si es cafaña el vichenzo y no la grola
lo catan pal' fideo mancodido,
y hay cada espamentoso titrifilo,
mas puntiagudo que zapallo angola.

El chamuyo cafiolo es una papa
cualquier mistongo el repertorio "ñapa"
y es respetao cuando lo parla un macho,
a veces si otro cambia me lo emparda,
hay programa de espiche en la busarda
o se firma con un feite en el escracho.

Fernández, José Alfredo:

Un baile a beneficio (La podrida)

Milonga

Música: Juan Carlos Caccaviello

Letra: José Alfredo Fernández

Con el lungo Pantaleón,
Pepino y el Loco Juan,
el Peludo Santillán,
Tito y el Chueco Ramón,
salimos con la intención
de ir a un bailongo fulero
a beneficio de un reo
que se hallaba engayolado
en Devoto y acusado
por asuntos de choreo.

Al buffet por la bebida
fui con Tito y el Peludo,
que ya estaba medio mudo
por la curda que tenía;
pero ahí encontré una cría
chupando que daba gusto.
Estaba el violero Augusto,
Gatillo, el cortao Potranca
y el Zorro, con una tranca
que con verlo daba susto.

Y entre el ambiente de minas
estaban las de Mendieta
con la flaca Pañoleta,
la Paja Brava y la China,
Pichota, la Golondrina,
la mechera Encarnación,
la Bizca del Corralón,
la Grela de Puñalada,
Sarita de la Cortada,
y la Parda del Callejón.

También la Lunga Sofía,
doña Lola y la Ramona,
la Lauchita y la Patrona,
y la petisa María;
la bigotuda Lucía,
la Latera, la Zulema.
Estaba toda la crema
con sus pilchas domingueras
y me pareció que entera

se había venido la Quema.

En el baile, meta y ponga,
era brava la negrada;
y, entre cortes y quebradas,
una negra media conga
bailando con un chabón,
le dio al Loco un pisotón
propiamente en el juanete:
si Santillán no se mete
el Loco le da un piñón.

Pero un petiso careta
al Loco le dio un sopapo;
cayó lo mismo que sapo
haciendo sonar la jeta.
Intervino Pañoleta
para arreglar la cuestión,
el petiso para un rincón
se las quería picar,
pero lo hizo sonar
de un tortazo Pantaleón.

Después se armó la podrida:
piñas, patadas, bancazos...
Santillán tiró un balazo
con un chumbo que tenía.
Toda la gente corría,
quedó la casa pelada;
pa' terminar la velada
yo me llevé un bandoneón,
un Perramus, Pantaleón,
y el Loco la jeta hinchada.

Ferrer, Horacio:

Viva el Tango!

Tango

Música: Raúl Garelo

Letra: Horacio Ferrer

¿Que el Gotán no le gusta, che?
Siento mucho, peor pa' usted.
Ya lo batió don Campoamor:
"Todo es según el cristal..."

Tango nuestro como el laurel
que supiéramos conseguir,
pucha ¡qué bien!, qué lindo es
esto que aquí siento yo.

Viva el Tango, ¡viva el Tango!
mezcla brava de pasión y pensamiento,
viva el tango, que se toca
con pudor de carcajada en un entierro.

Viva el Tango, que es un fresco
de madonas, casanovas y cornelios,
comedia humana que a lo malo y a lo bueno,
que a lo lindo y a lo feo
lo esgrachó del natural.

¿Ves que va la eternidad
al frasear de un tanguito sensual?:
taria ta tara ta
taria ta tara ta,
música clásica de hoy.

Con la media luz ritual
y las sillas del bar dadas vuelta,
en dos por cuatro beber
lerdamente y salir
fatigando veredas.
Dos, que al desaparecer
por el amanecer
hacen tangos de amor.

¿Que el Gotán no le gusta, che?
que es llorón y es de ayer ¿y qué?
hay que saber si el que penó
no es el que ríe después.

Ni un Gotán supo el sabio aquel
que de tanto saber murió
y pa'l cajón fue sin saber
que su mujer no lo amó.

Viva el Tango, ¡viva el Tango !
con su ritmo de trompadas contra el viento,
viva el Tango que se baila
con el sexo en un poético suspenso.

Viva el Tango, que es compinche
para cada soledad y cada encuentro,
viva el Tango, todo el Tango,

Dios bendiga cada día el Tango nuestro.

Sur, Qué noche, Percal, La Yumba,
Silbando, Adiós Nonino, El choclo,
Divina, El Marne, Uno, El andariego,
Milonguita, Vida mía, A fuego lento,
El motivo, Bahía Blanca, La bordona,
Flores negras, Che papusa, La Tablada,
Mala junta, Suerte loca, La mariposa,
Volver.

Por todo el Tango
va este brindis de mi alma
y con el Río de la Plata
me emborracho de emoción.

Y viva el Tango
y este amor con que lo canto,
porque yo, yo soy el Tango,
¡viva el Tango, y viva yo!

Flores, Celedonio:

Audacia

Tango

1926

Música: Hugo La Rocca

Letra: Celedonio Flores

Me han contado y perdonáme que te increpe de
este modo
que la vas de partenaire en no sé qué bataclán,
que has rodado como potrillo que lo pechan en el
codo,

engrupida bien debute por la charla de un bacán.
Yo no manyo francamente lo que es ser la
partenaire
aunque digan que soy bruto y atrasado... ¡Que
querés!

No debe ser nada bueno si hay que andar con
todo al aire
y en vez de batirlo en criollo te lo baten en
francés.

Después dicen -y este dato, -que querés!, me
desconsuela,
pues viene de los muchachos que te han visto
trabajar-

que salís con otras minas a llenar la pasarela
y a cantar, si lo que hacen se puede llamar
cantar.

Vos, que no tenés oído ni para el Arroz con
Leche...

¡Y cantabas La Morocha como número 'e
atracción!

¡Quien te viera tan escasa de vergüenza y de
peleche
emprenderla a los berridos cuando suena un
charlestón!...

Te han cambiado, pobre mina... Si tu vieja, la
finada,
levantara la cabeza desde el fondo del cajón
y te viera en esa mano tan audaz y descocada
se moría nuevamente de dolor e indignación.
Vos, aquella muchachita a quien ella,
santamente
educó tan calladita, tan humilde y tan formal...
Te han cambiado, pobre piba... Te engrupieron
tontamente,
bullanguera mascarita de un mistongo
carnaval...

Corrientes y Esmeralda

Tango

1933

Música: Francisco Pracánico

Letra: Celedonio Flores

Amainaron guapos junto a tus ochavas
cuando un cajetilla los calzó de cross
y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año... novecientos dos...

Esquina porteña, tu rante canguela
se hace una melange de caña, gin fitz,
pase inglés y monte, bacará y quiniela,
curdela de grappa y locas de pris.

El Odeón se manda la Real Academia
rebotando en tangos el viejo Pigall,
y se juega el resto la doliente anemia
que espera el tranvía para su arrabal.

De Esmeralda al norte, del lao de Retiro,
franchutas papusas caen en la oración
a ligarse un viaje, si se pone a tiro,
gambeteando el lente que tira el botón.

En tu esquina un día, Milonguita, aquella
papurusa criolla que Linnig mentó,
llevando un atado de ropa plebeya
al hombre tragedia tal vez encontró...

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.

El bulín de la calle Ayacucho

Tango

1925

Música: José Servidio / Luis Servidio

Letra: Celedonio Flores

El bulín de la calle Ayacucho,
que en mis tiempos de rana alquilaba,
el bulín que la barra buscaba
pa caer por la noche a timbear,
el bulín donde tantos muchachos,
en su racha de vida fulera,
encontraron marroco y catrera
rechiflado, parece llorar.

El primus no me fallaba
con su carga de aguardiente
y habiendo agua caliente
el mate era allí señor.
No faltaba la guitarra
bien encordada y lustrosa
ni el bacán de voz gangosa
con berretín de cantor.

Cotorrito mistongo, tirado
en el fondo de aquel conventillo,
sin alfombras, sin lujo y sin brillo,
¡cuántos días felices pasé,
al calor del querer de una piba
que fue mía, mimosa y sinceral ...
¡Y una noche de invierno, fulera,
hasta el cielo de un vuelo se fue!

Cada cosa era un recuerdo
que la vida me amargaba:
por eso me la pasaba
fulero, rante y tristón.

Los muchachos se cortaron
al verme tan afligido
y yo me quedé en el nido
empollando mi aflicción.

El bulín de la calle Ayacucho
ha quedado mistongo y fulero:
ya no se oye el cantor milonguero,
engrupido, su musa entonar.
Y en el primus no bulle la pava
que a la barra contenta reunía
y el bacán de la rante alegría
está seco de tanto llorar.

Viejo smoking

Tango

1930

Música: Guillermo Barbieri

Letra: Celedonio Flores

Campaneá cómo el cotorro va quedando
despoblado
todo el lujo es la catrera compadreando sin
colchón
y mirá este pobre mozo cómo ha perdido el
estado,
amargado, pobre y flaco como perro de botón.

Poco a poco todo ha ido de cabeza p'al empeño
se dio juego de pileta y hubo que echarse a
nadar...
Sólo vos te vas salvando porque pa' mi sos un
sueño
del que quiera Dios que nunca me vengan a
despertar.

Viejo smocking de los tiempos
en que yo también tallaba...
¡Cuánta papusa garaba
en tus solapas lloró!
Solapas que con su brillo
parece que encandilaban
y que donde iba sentaban
mi fama de gigoló.

Yo no siento la tristeza de saberme derrotado
y no me amarga el recuerdo de mi pasado
esplendor;
no me arrepiento del viento ni los años que he
tirado,
pero lloro al verme solo, sin amigos, sin amor;

sin una mano que venga a llevarme una parada,
sin una mujer que alegre el resto de mi vivir...
¡Vas a ver que un día de éstos te voy a poner de
almohada
y, tirao en la catrera, me voy a dejar morir!

Viejo smocking, cuántas veces
la milonguera más papa
el brillo de tu solapa
de estuque y carmín manchó
y en mis desplantes de guapo
¡cuántos llantos te mojaron!
¡cuántos taitas envidiaron
mi fama de gigoló!

Fresedo, Emilio:

El tarta

Tango

1933

Música: José María Rizzuti

Letra: Emilio Fresedo

Yo no tango tungo tengo,
yo me ca ca cachén diez empieza el lio;
es la luenga lunga lengua
que se hamaca, que se araca atranca digo.
Yo jamón, jamás la pata
nunca mato, nunca meto qu'embromar;
y pa' calma, colmo peso
paso el día sin hablar.

Yo lluvia, llave llevo treinta abriles sobre mí.
Soy pobre y muy enredo, pero honrado de
verdad;
soy toro, no, soy tero, soy soltero y no soy gil,
y pronto viento y piba he de casar.
Por norma parlo poco porque peco por hablar;
la viaje, vieja dice que su hijita no es pa' mí,
que nato, nata, nota mi defecto mucho más

y al ñudo es forcejear nació pa' mí.

Tengo mecha, mucha cancha
y aún sin pleto, plato, plata voy en fija
si al casorio se me oponen.
Yo me escupo, yo me escapo con la chiva
con la chica digo y vale,
que si el viento que si el viento es pa' mi mal
de mi pucho, pecho sale
el amor que he de brindar.

L

Lenzi, Carlos

Araca París

Tango

1930

Música: Ramón Collazo

Letra: Carlos Lenzi

Pianté de Puente Alsina para Montmartre,
que todos me batían, pa m'engrupir:
"Tenés la pinta criolla p'acomodarte
con la franchuta vieja que va al dancing...
¿Qué hacés en Buenos Aires? ¡No seas otario!
Amurá esas milongas del Tabarís...
Con tres cortes de tango sos millonario...
¡Morocho y argentino! ¡Rey de París!"

¡Araca París!
¡Salute París!
Rajá de Montmartre,
píantate, infeliz.
Si vas a París
no vas a morfar:
no hay minas otarias
y hay que laburar.
Volvete p'al barrio
y tendrás milongas;
milongas diqueras
que saben amar.
¡Araca París!
¡Salute París!
Rajá de Montmartre;
píantate, infeliz.

Agarré tren de lujo, loco'e contento:

—bon soir, petite je t'aime, tu es mon cocó—
con una gorda tuerta con mucho vento
que no me dio ni medio y me amuró...
Tiré la bronca y, guapo, por darme corte,
un tortazo en la ñata se le incrustó:
comisaría, jueces y un pasaporte ...
y terminó mi historia de gigoló.

Le Pera, Alfredo:

El día que me quieras

Canción

1935

Música: Carlos Gardel

Letra: Alfredo Le Pera

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo de tu suspirar,
¡como ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!
Y si es mío el amparo
de tu risa leve que es como un cantar,
ella aquieta mi herida,
¡todo, todo se olvida..!

El día que me quieras
la rosas que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color.
Al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
me contarán tu amor.
La noche que me quieras
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá...¡que eres mi consuelo..!

Recitado:

El día que me quieras
no habrá más que armonías,
será clara la aurora
y alegre el manantial.
Traerá quieta la brisa
rumor de melodías

y nos darán las fuentes
su canto de cristal.
El día que me quieras
endulzará sus cuerdas
el pájaro cantor,
florecerá la vida,
no existirá el dolor...

La noche que me quieras
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá... ¡que eres mi consuelo!

Le Pera, Alfredo y Bastistella, Mario:

Melodía de arrabal

Tango

1932

Música: Carlos Gardel

Letra: Alfredo Le Pera / Mario Battistella

Barrio plateado por la luna,
rumores de milonga
es toda su fortuna.
Hay un fueye que rezonga
en la cortada mistonga,
mientras que una pebeta,
linda como una flor,
espera coqueta
bajo la quieta
luz de un farol.

Barrio... barrio..
que tenés el alma inquieta
de un gorrión sentimental.
Penas...ruego...
¡esto todo el barrio malevo
melodía de arrabal!
Barrio... barrio...
perdoná si al evocarte
se me pianta un lagrimón,
que al rodar en tu empedrao
es un beso prolongao
que te da mi corazón.

Cuna de tauras y cantores,
de broncas y entreveros,
de todos mis amores.
En tus muros con mi acero
yo grabé nombres que quiero.
Rosa, "la milonguita",
era rubia Margot,
en la primer cita,
la paica Rita
me dio su amor.

Le Pera, Alfredo y Pettorossi, Horacio:

Silencio

Tango

1932

Música: Carlos Gardel / Horacio Pettorossi

Letra: Alfredo Le Pera / Horacio Pettorossi

Silencio en la noche.

Ya todo está en calma.

El músculo duerme.

La ambición descansa.

Meciendo una cuna,
una madre canta
un canto querido
que llega hasta el alma,
porque en esa cuna,
está su esperanza.

Eran cinco hermanos.
Ella era una santa.
Eran cinco besos
que cada mañana
rozaban muy tiernos
las hebras de plata
de esa viejecita
de canas muy blancas.
Eran cinco hijos
que al taller marchaban.

Silencio en la noche.
Ya todo está en calma.
El músculo duerme,
la ambición trabaja.

Un clarín se oye.
Peligra la Patria.

Y al grito de guerra
los hombres se matan
cubriendo de sangre
los campos de Francia.

Hoy todo ha pasado.
Renacen las plantas.
Un himno a la vida
los arados cantan.
Y la viejecita
de canas muy blancas
se quedó muy sola,
con cinco medallas
que por cinco héroes
la premió la Patria.

Silencio en la noche.
Ya todo está en calma.
El músculo duerme,
la ambición descansa...

Un coro lejano
de madres que cantan
mecen en sus cunas,
nuevas esperanzas.
Silencio en la noche.
Silencio en las almas...

Linyera, Dante:

Cocoliche

Tango

Música: Eugenio Nóbile / Luis Cosenza

Letra: Dante A. Linyera

Ha llegado el Carnaval.

Yo me tengo que lucir
metiendo mucho bochinche.

Esta noche van a ver
el papel que voy a hacer
disfrazao de cocoliche...

La camisa'e mi papá
y unos liones de "palmich"
y unos versos de Caggiano;
v'y a empezar a patinar
de Belgrano a Lanús
pa' que bronquen los demás.

Pero alguno, al pasar,
queriéndome cachar
-¡y a mí qué se me importa!-,
me va a gritar de acá:

¿Qué hacés, che, mascarita?
La pucha que esgunfiás;
con esa cara'e loco,
¿pa' qué te disfrazás?
Si vos sin la careta
ya disfrazao estás;
si vos sos Cocoliche
aunque no usés disfraz...

A los corsos voy a ir
y a los concursos, también.
Un día de vida es vida.
Lo que me voy a lucir
cuando salga a improvisar
pa' pelarme el primer premio...
La bronca que va a tener
el centro "La Hoja de Parra";
si me encontrara a su paso
se va tener que hamacar.
Cocoliche como yo
sólo hay otro: mi papá...

M

Manzi, Homero:

Che bandoneón!

Tango

1949

Música: Aníbal Troilo

Letra: Homero Manzi

El duende de tu son, che bandoneón,
se apiada del dolor de los demás,
y al estrujar tu fueye dormilón
se arrima al corazón que sufre más.
Estercita y Mimí como Ninón,
dejando sus destinos de percal
vistieron al final mortajas de rayón,
al eco funeral de tu canción.

Bandoneón,
hoy es noche de fandango
y puedo confesarte la verdad,
copa a copa, pena a pena, tango a tango,
embalado en la locura
del alcohol y la amargura.
Bandoneón,
para qué nombrarla tanto,
no ves que está de olvido el corazón
y ella vuelve noche a noche como un canto
en las gotas de tu llanto,
¡che bandoneón!

Tu canto es el amor que no se dio
y el cielo que soñamos una vez,
y el fraternal amigo que se hundió
cinchando en la tormenta de un querer.
Y esas ganas tremendas de llorar
que a veces nos inundan sin razón,
y el trago de licor que obliga a recordar
si el alma está en "orsai", che bandoneón.

Malena

Tango

1941

Música : Lucio Demare

Letra: Homero Manzi

Malena canta el tango como ninguna
y en cada verso pone su corazón.
A yuyo del suburbio su voz perfuma,
Malena tiene pena de bandoneón.
Tal vez allá en la infancia su voz de alondra
tomó ese tono oscuro de callejón,
o acaso aquel romance que sólo nombra
cuando se pone triste con el alcohol.
Malena canta el tango con voz de sombra,
Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción
tiene el frío del último encuentro.
Tu canción
se hace amarga en la sal del recuerdo.
Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena,
sólo sé que al rumor de tus tangos, Malena,
te siento más buena,
más buena que yo.

Tus ojos son oscuros como el olvido,
tus labios apretados como el rencor,
tus manos dos palomas que sienten frío,
tus venas tienen sangre de bandoneón.
Tus tangos son criaturas abandonadas
que cruzan sobre el barro del callejón,
cuando todas las puertas están cerradas
y ladran los fantasmas de la canción.
Malena canta el tango con voz quebrada,
Malena tiene pena de bandoneón.

Mano Blanca

Tango

1941

Música: Antonio De Bassi

Letra: Homero Manzi

Dónde vas carrerito del este
castigando tu yunta de ruanos,
y mostrando en la chata celeste
las dos iniciales pintadas a mano.

Reluciendo la estrella de bronce
claveteada en la suela de cuero,
dónde vas carrerito del Once,
cruzando ligero las calles del Sur.

¡Porteñito!... ¡Mano Blanca!...
Vamos ¡fuerza, que viene barranca!
¡Mano Blanca!... ¡Porteñito!
¡Fuerza! ¡vamos, que falta un poquito!

¡Bueno! ¡bueno!... ¡Ya salimos!...
Ahora sigan parejo otra vez,
que esta noche me esperan sus ojos
en la Avenida Centenera y Tabaré.

Dónde vas carrerito porteño
con tu chata flamante y coqueta,
con los ojos cerrados de sueño
y un gajo de ruda detrás de la oreja.

El orgullo de ser bien querido
se adivina en tu estrella de bronce,
carrerito del barrio del Once
que vuelves trotando para el corralón.

¡Bueno! ¡bueno!... ¡Ya salimos!...
Ahora sigan parejo otra vez

mientras sueño en los ojos aquellos
de la Avenida Centenera y Tabaré.

Negra María

Milonga

Música: Lucio Demare

Letra: Homero Manzi

Bruna, bruna
nació María
y está en la cuna.
Nació de día,
tendrá fortuna.
Bordará la madre
su vestido largo.
Y entrará a la fiesta
con un traje blanco
y será la reina
cuando María
cumpla quince años.

Te llamaremos, Negra María...
Negra María, que abriste
los ojos en Carnaval.
Ojos grandes tendrá María,
dientes de nácar,
color moreno.
¡Ay qué rojos serán tus labios,
ay qué cadencia tendrá tu cuerpo!
Vamos al baile, vamos María,
negra la madre, negra la niña.
¡Negra!... Cantarán para vos
las guitarras y los violines
y los rezongos del bandoneón.
Te llamaremos, Negra María...
Negra María, que abriste
los ojos en Carnaval.
Bruna, bruna
murió María
y está en la cuna.
Se fue de día
sin ver la luna.
Cubrirán tu sueño
con un paño blanco.
Y te irás del mundo
con un traje largo
y jamás ya nunca,
Negra María, tendrás quince años.
Te lloraremos, Negra María...
Negra María, cerraste

los ojos en Carnaval.

¡Ay qué triste fue tu destino,
ángel de mota,
clavel moreno!
¡Ay qué oscuro será tu lecho!
¡Ay qué silencio tendrá tu sueño!
Vas para el cielo, Negra María...
Llora la madre, duerme la niña.
Negra... Sangrarán para vos
las guitarras y los violines
y las angustias del bandoneón.
Te lloraremos, Negra María...
Negra María, cerraste
los ojos en Carnaval.

Pena mulata

Milonga

1940

Música: Sebastián Piana

Letra: Homero Manzi

Pena mulata
que se desata
bajo la bata
de broderí.

Dolor de milonga
que apenas prolonga
con queja tristonga
la noche de abril.

Como un espejo
Bruñido y viejo
brilla el pellejo
del bailarín.

Clavel escarlata
que el ansia delata
temblando en la bata
su mancha carmín.

Tu madre murió de amores
en el Barrio del Tambor.
Le abrió caminos de ausencia
el puñal de un cuarteador.

Tu padre murió a la sombra
por vengar esa traición.

Mulata, nació tu estrella
en un cielo de crespón.

Luz de locura
brilla en la oscura
mirada dura
del bailarín.

Alcohol de añoranza
que al son de la danza
caliente venganzas
debajo la crin.

Pobre morena,
brotó en tus venas
una serena
flor carmesí.

Rencor en acecho,
pincel del despecho
pintando en tu pecho
la mancha carmín.

Tu madre murió de amores,
alma blanca y piel carbón.
Mulata, fueron sus labios
el rencor de un cuarteador.
Tu padre murió a la sombra
por vengar esa traición.
Mulata, nació tu estrella
en un cielo de crespón.

Pena mulata
que se desata
bajo la bata
de broderí.

Dolor de milonga
que apenas prolonga
con queja tristonga
la noche de abril.

Sur

Tango

1948

Música: Aníbal Troilo

Letra: Homero Manzi

San Juan y Boedo antigua, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación.

Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre florando en el adiós.

La esquina del herrero, barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el zanjón,
y un perfume de yuyos y de alfalfa
que me llena de nuevo el corazón.

Sur,

paredón y después...

Sur,

una luz de almacén...

Ya nunca me verás como me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote.

Ya nunca alumbraré con las estrellas
nuestra marcha sin querellas
por las noches de Pompeya...

Las calles y las lunas suburbanas,
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé...

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,
Pompeya y al llegar al terraplén,
tus veinte años temblando de cariño
bajo el beso que entonces te robé.
Nostalgias de las cosas que han pasado,
arena que la vida se llevó
pesadumbre de barrios que han cambiado
y amargura del sueño que murió.

N

Novarro, Chico:

Un sábado más

Tango

Letra y Música: Chico Novarro

La boca del subte bosteza mi andar
rumbo a la salida de la Diagonal.

Cuando el obelisco le tira un mordisco

a una nube flaca que intenta pasar,
es un viejo Apolo que nunca despega
parado en la tarde de un sábado más.

Un sábado más, un sábado más,
sobre Buenos Aires un sábado más.

Las siete clavadas, acusa el reloj,
y empieza el concierto de suelas en do.
Arranco la cinta del último atado
y un aire pesado me anuncia humedad,
mientras a mi lado desfila la gente
que asalta Corrientes un sábado más.

Un sábado más, un sábado más,
sobre Buenos Aires sábado más.

Y entre las bocinas de la procesión
gritan los canillas "Crónica" y "Razón",
esquivando el pique de un auto lavado
la quinta de clavo quieren enganchar.
Total esta noche, minga de yirar,
si hoy pelea Locche en el Luna Park.

P

Pelay, Ivo:

Dónde hay un mango?

Ranchera

Música: Francisco Canaro

Letra: Ivo Pelay

Viejo Gómez, vos que estás
de manguero doctorao
y que un mango descubriste
aunque lo hayan enterrao,
definime, si podés,
esta contra que se ha dao,
que por más que me arremango,
no descubro un mango
ni por equivocación,
que por más que la pateo,
un peso no veo en circulación.

¿Dónde hay un mango, viejo Gómez?

¡Los han limpiado con piedra pómez!

¿Dónde hay un mango que yo lo he buscado

con lupa y linterna y estoy afiebrado?
¿Dónde hay un mango pa' darle la cana,
si es que se la deja dar?
¿Dónde hay un mango, que si no se entrega
lo podamos allanar?
¿Dónde hay un mango,
que los financistas, ni los periodistas,
ni perros, ni gatos,
noticias, ni datos
de su paradero no me saben dar?

Viejo Gómez, vos que sos
el Viancarlo del gomán,
concretamente, si sabés,
los billetes... ¿dónde están?
Nadie sabe dar razón
y del seco hasta el bacán,
todos en plena palmera,
llevan la cartera
con cartel de defunción
y jugando a la escondida,
colman la medida de la situación.

Se dice de mí

Milonga

1943

Música: Francisco Canaro

Letra: Ivo Pelay

Se dice de mí,
se dice de mí.
Se dice que soy fiero,
que camino a lo malevo,
que soy chueca y que me muevo
con un aire compadrón,
que parezco Leguisamo,
mi nariz es puntiaguda,
la figura no me ayuda
y mi boca es un buzón.

Si charlo con Luis, con Pedro o con Juan,
hablando de mí los hombres están.
Critican si ya, la línea perdí,
se fijan si voy, si vengo o si fui.

Se dicen muchas cosas,
mas si el bulto no interesa,
porque pierden la cabeza

ocupándose de mí.
Yo se que muchos me desprecian compañía
y suspiran y se mueren cuando piensan en mi
amor.
Y más de uno se derrite si suspiro
y se quedan si los miro resoplando como un
ford.

Si fea soy,
pongámosle,
que de eso aun no me enteré,
en el amor, yo solo sé
que a más de un gil, dejé a pie.

Podrá decir, podrán hablar,
y murmurar, y rebuznar,
mas la fealdad que dios me dio,
mucha mujer me la envidió
y no diran que me engrupí
porque modesta siempre fui.
Yo soy así

Y ocultan de mí,
ocultan que yo tengo,
unos ojos soñadores,
ademas otros primores
que producen sensación.
Si soy fiero se que, en cambio,
tengo un cutis de muñeca,
los que dicen que soy chueca,
no me han visto en camión.
Los hombres de mí critican la voz,
el modo de andar, la pinta, la tos.

Critican si ya la línea perdí,
se fijan si voy, si vengo, o si fui.
Se dicen muchas cosas,
mas si el bulto no interesa,
porque pierden la cabeza
ocupandose de mí.

Yo se que hay muchos me desprecian compañía,
y suspiran y se mueren cuando piensan en mi
amor.
Y más de uno se derrite si suspiro
y se quedan si los miro resoplando como un
ford.
Si fea soy, pongámosle,
que de eso aun no me enteré

en el amor, yo sólo se,
que a más de un gil, deje de a pie.

Podrán decir, podrán hablar,
y murmurar, y rebuznar,
mas la fealdad que dios me dio,
mucha mujer me la envidió.
Y no dirán que me engrupí
porque modesta siempre fui.
Yo soy así.

Petit de Murat, Ulises:

Bailate un tango Ricardo

1966

Tango

Música: Juan D'Arienzo

Letra: Ulises Petit de Murat

Le saco orilla a mi vida para arrimarla a tu
muerte.

Total la vida es la suerte que se da por el retardo
medio haragán de la muerte y yo estoy ya que
me ardo
por gritarte fuerte, fuerte ¡bailate un tango,
Ricardo!

(Ricardo Güiraldes baila y el ángel del recuerdo
lo acompaña
se manda una medialuna y un intenso puente
macho
rubricando Buenos Aires de arrabal con Pampa
y Tango).

¡Bailate un tango, Ricardo! Miralo a quien te lo
grita
pues no es ninguna pavada, ese muchacho es el
bardo,
el de La Crencha Engrasada. De la Púa ahora te
invita;
¡bailate un tango, Ricardo!

(Ricardo Güiraldes baila saliéndose de la vida...
al bailar lleva dormida como antaño a las
mujeres
a la muerte que murmura perdida en el
entresueño,
bailate un tango, Ricardo)

S

Santos Discépolo, Enrique:

Cafetín de Buenos Aires

Tango

1948

Música: Mariano Mores

Letra: Enrique Santos Discépolo

De chiquilín te miraba de afuera
como a esas cosas que nunca se alcanzan...
La ñata contra el vidrio,
en un azul de frío,
que sólo fue después viviendo
igual al mío...
Como una escuela de todas las cosas,
ya de muchacho me diste entre asombros:
el cigarrillo,
la fe en mis sueños
y una esperanza de amor.

Cómo olvidarte en esta queja,
cafetín de Buenos Aires,
si sos lo único en la vida
que se pareció a mi vieja...
En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas,
yo aprendí filosofía... dados... timba...
y la poesía cruel
de no pensar más en mí.

Me diste en oro un puñado de amigos,
que son los mismos que alientan mis horas:
(José, el de la quimera...
Marcial, que aún cree y espera...
y el flaco Abel que se nos fue
pero aún me guía...).

Sobre tus mesas que nunca preguntan
lloré una tarde el primer desengaño,
nacé a las penas,
bebí mis años
y me entregué sin luchar.

Cambalache

Tango

1934

Letra y Música: Enrique Santos Discepolo

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé...

(¡En el quinientos seis
y en el dos mil también!).
Que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublé...

Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos
en un merengue
y en un mismo lodo
todos manoseaos...

¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...

¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador!

¡Todo es igual!

¡Nada es mejor!

¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!

No hay aplazaos
ni escalafón,

los inmorales
nos han igualao.

Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
¡da lo mismo que sea cura,
colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón!...

¡Qué falta de respeto, qué atropello
a la razón!

¡Cualquiera es un señor!

¡Cualquiera es un ladrón!

Mezclao con Stavisky va Don Bosco
y "La Mignón",

Don Chicho y Napoleón,

Carnera y San Martín...

Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches

se ha mezclao la vida,
y herida por un sable sin remaches
ves llorar la Biblia
contra un calefón...

¡Siglo veinte, cambalache
problemático y febril!...

El que no llora no mama
y el que no afana es un gil!

¡Dale nomás!

¡Dale que va!

¡Que allá en el horno
nos vamo a encontrar!

¡No pienses más,
sentate a un lao,

que a nadie importa
si naciste honrao!

Es lo mismo el que labura
noche y día como un buey,
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el que cura
o está fuera de la ley...

Esta noche me emborracho

Tango

1928

Letra y Música : Enrique Santos Discepolo

Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret;
flaca, dos cuartas de cogote
y una percha en el escote
bajo la nuez;
chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez...

Parecía un gallo desplumao,
mostrando al compadrear
el cuero picoteao...

Yo que sé cuando no aguanto más
al verla, así, rajé,
pa' no yorar.

¡Y pensar que hace diez años,
fue mi locura!

¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura!...

Que esto que hoy es un cascajo

fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor;
que chiflao por su belleza
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...
Que quedé sin un amigo,
que viví de mala fe,
que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo,
cuando se fue.

Nunca soñé que la vería
en un "requiscat in pace"
tan cruel como el de hoy.
¡Mire, si no es pa' suicidarse
que por ese cachivache
sea lo que soy!...
Fiera venganza la del tiempo,
que le hace ver deshecho
lo que uno amó...
Este encuentro me ha hecho tanto mal,
que si lo pienso más
termino envenenao.
Esta noche me emborracho bien,
me mamo, ¡bien mamao!,
pa' no pensar.

Malevaje

Tango

1929

Música: Juan de Dios Filiberto

Letra: Enrique Santos Discepolo

Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambio,
no sé más quien soy?
El malevaje extraño,
me mira sin comprender...
Me ve perdiendo el cartel
de guapo que ayer
brillaba en la acción...
¿No ves que estoy embretao,
vencido y maniao
en tu corazón?

Te vi pasar tanguendo altanera
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder

la fe, el coraje,
el ansia 'e guapear.
No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasao malevo y feroz...
¡Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar!

Ayer, de miedo a matar,
en vez de pelear
me puse a correr...
Me vi a la sombra o finao;
pensé en no verte y temblé...
¡Si yo, -que nunca aflojé-
de noche angustiao
me encierro a yorar!...
Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambio,
no sé más quien soy?

Sin palabras

Tango

1946

Música: Mariano Mores

Letra: Enrique Santos Discepolo

Nació de ti...
buscando una canción que nos uniera,
y hoy sé que es cruel brutal -quizá-
el castigo que te doy.
Sin palabras
esta música va a herirte,
dondequiera que la escuche tu traición...
La noche más absurda, el día más triste.
Cuando estés riendo, o cuando llore tu ilusión.

Perdóname si es Dios,
quien quiso castigarte al fin...
Si hay llantos que pueden perseguir así,
si estas notas que nacieron por tu amor,
al final son un cilicio que abre heridas de una
historia... ¡Son suplicios, son memorias...
fantoche herido, mi dolor, se alzaré, cada vez,
que oigas esta canción!...

Nació de ti...
mintiendo entre esperanzas un destino,
y hoy sé que es cruel, brutal -quizá-
el castigo que te doy...
Sin decirlo esta canción dirá tu nombre,

sin decirlo con tu nombre estaré yo.
Los ojos casi ciegos de mi asombro,
junto al asombro de perderte y no morir.

Victoria!

Tango

1929

Letra y Música: Enrique Santos Discepolo

¡Victoria!
¡Saraca, Victoria!
Pianté de la noria:
¡Se fue mi mujer!
Si me parece mentira
después de seis años
volver a vivir...
Volver a ver mis amigos,
vivir con mama otra vez.
¡Victoria!
¡Cantemos victoria!
Yo estoy en la gloria:
¡Se fue mi mujer!

¡Me saltaron los tapones,
cuando tuve esta mañana
la alegría de no verla más!
Y es que al ver que no la tengo,
corro, salto, voy y vengo,
desatentao...¡Gracias a Dios
que me salvé de andar
toda la vida atao
llevando el bacalao
de la Emulsión de Scott..!
Si no nace el marinero
que me tira la pilota
para hacerme resollar....
yo ya estaba condeno
a morir ensartenao,
como el último infeliz.

¡Victoria!
¡Saraca, victoria!
Pianté de la noria:
¡Se fue mi mujer!
Me da tristeza el panete,
chicato inocente
que se la llevó...
¡Cuando desate el paquete
y manye que se ensartó!

¡Victoria!
¡Cantemos victoria!
Yo estoy en la gloria:
¡Se fue mi mujer!

Yira yira

Tango

1930

Letra y Música: Enrique Santos Discepolo

Cuando la suerte qu' es grela,
fayando y fayando
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar...
la indiferencia del mundo
-que es sordo y es mudo-
recién sentirás.

Verás que todo el mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le importa...
¡Yira!... ¡Yira!...
Aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda,
ni una mano, ni un favor.

Cuando estén secas las pilas
de todos los timbres
que vos apretás,
buscando un pecho fraterno
para morir abrazao...
Cuando te dejen tirao
después de cinchar
lo mismo que a mí.
Cuando manyés que a tu lado
se prueban la ropa
que vas a dejar...
Te acordarás de este otario
que un día, cansado,
¡se puso a ladrar!

V

Velich, Juan y Platas Pedro:

Sangre maleva

Tango

Música: Dante Tortonese

Letra: Juan Velich / Pedro Platas

Por Boca, Avellaneda, Barracas, Puente Alsina,
Belgrano, Mataderos y en todo el arrabal
paseó sus gallardías el zurdo Cruz Medina,
que fuera un buen amigo, sin grupo servicial.

Templado en el suburbio, fue taita entre
matones,
vivió tejiendo sueños allá en el callejón,
en donde por las noches rondaban los botones
y en el café del barrio gemía el bandoneón.

Era un malevo sin trampas, sin padrinos y sin
gloria;
sin miga de tanta historia, pero buen mozo y de
acción.
Caseros lo vio jugarse sin aflojar ni un chiquito,
y en la nueve queda inscripto su coraje de
varón.

Pero una noche oscura, guapeó en Avellaneda,
y en una rinconada del trágico arrabal
sonaron tres balazos y sobre la vereda
caía un hombre herido blandiendo su puñal.

Se oyeron los auxilios, corrió la policía,
y en un charcal de sangre, sonriendo al taita
halló,
que herido mortalmente, rebelde en su agonía,
con voz de macho entero, sin pestañear habló;

"No me pregunten agentes, el hombre que me ha
herido,
que será tiempo perdido porque no soy delator.
Déjenme, no más, que muera, y esto a nadie
asombre,
que el varón para ser hombre, no debe ser
batidor.

Villoldo, Ángel:

El Porteñoito

Tango

1903

Música: Ángel Villoldo

Letra: Ángel Villoldo

Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo "El porteñoito",
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.
Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.

No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres,
puro hablar de pareceres,
puro filo y nada más.
Y al hacerle la encarada
la fileo de cuerpo entero
asegurando el puchero
con el viento que dará.

Soy el terror del malevaje
cuando en un baile me meto,
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se retoba
y viene haciéndose el guapo
lo mando de un castañazo
a buscar quien lo engrupió.

Cuando el viento ya escasea
le formo un cuento a mi china
que es la paica más ladina
que pisó el barrio del sur.
Y como caído del cielo
entra el níquel al bolsillo
y al compás de un organillo
bailo el tango a su "salú".

Soy tremendo

Tango

1906

Música: Ángel Villoldo

Letra: Ángel Villoldo

Soy el rubio más compadre,
más tremendo y calavera,
y me bailo donde quiera
un tanguito de mi flor.
Como luz soy para el fierro
y sin mentirle, señores,
en las cuestiones de amores
afile que da calor.

Tengo una morocha
en calle Suipacha
que es una muchacha
así com'il fó
y en calle Esmeralda
afile a una chica
¡qué cosa más rica!
como ella no hay dos.

Y no hay moza que se me resista
si dos palabras le digo yo;
se me viene como gato al bofe
pero regalos jamás le doy.