

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

DÉPARTEMENT DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE ROMANE

LANGUE, LITTÉRATURE ET CULTURE HISPANIQUES

Las letras del tango: poesía popular y mitología urbana

Estudio de las letras de los tangos argentinos en relación
con el imaginario urbano de Buenos Aires

MEMORIA DE LICENCIATURA

PROFESOR JENARO TALENS

SEPTIEMBRE 2008

Claire RUFENACHT
01-331-669
3, rue Viollier
CH – 1207 Genève
00 41 79 474 47 90
00 41 22 700 56 53
crufenacht@hotmail.com
ruefena1@etu.unige.ch



Sumario

I.	Prólogo.....	5
II.	Introducción.....	7
III.	Breve historia del tango.....	13
IV.	Las letras de los tangos: ¿qué escritura?	33
V.	Construcción de un mito: marco teórico	43
VI.	Mitología urbana en las letras del tango.....	51
VII.	Conclusión.....	112
VIII.	Glosario	119
IX.	Bibliografía	124
X.	Ejemplos musicales: selección de tangos.....	127
XI.	Índice.....	128

I. Prólogo

Antes de empezar mi estudio, me parece importante recordar que el tango es, más que un simple tema de memoria o trabajo, una pasión. Es difícil, por ende, pasar de un estado de alma que toca el afecto a un estado dirigido por la razón, de un mundo emocional a un universo académico.

Si bien quería profundizar mi conocimiento del tango, y conjugar esta pasión con mis estudios universitarios, pensé primero en analizar el uso de las letras del tango en la literatura. Esta idea, demasiado presuntuosa para una memoria, me llevó a observar que, en las letras del tango, estaban presentes muchos mitos que habitaban tanto el universo del tango, como de la ciudad de Buenos Aires.

Mi estadía en la capital argentina en 2006, que fue posible gracias a un acuerdo universitario entre la Universidad de Buenos Aires y el Departamento de Español de la Facultad de Ginebra, influyó obviamente sobre la elección del tema del presente estudio. Quise descifrar el meollo de esa magia cautivadora de Buenos Aires: lo que subyace detrás de cada rincón y de cada esquina, lo inexplicable que uno siente descubriendo la ciudad, la percepción de una especie de presencia en la que se unen pasado, presente y futuro en una mezcla de amor, nostalgia, amargura, fatalidad y esperanza.

Me di cuenta de que Buenos Aires y el tango tienen una vida entrecruzada, y que si se constituyeron ciertos mitos en las letras del tango, fue gracias a la facultad o la necesidad popular de enriquecer un imaginario propio: sin embargo, la fantasía urbana porteña está impregnada del universo y de la poesía tanguera. Un juego recíproco une ambos elementos, un intercambio que podríamos intitular con la borgeana idea de “el otro, el mismo”, por su casi mágica penetración mutua.

El tango es una cultura nacida del pueblo cuya historia ha sido mayormente transmitida de manera oral. El tango, tanto su música como su poesía, es popular. Por eso, un estudio sobre el tango, pese a la cantidad de ensayos históricos y críticos existentes, encuentra sus más importantes fuentes en la cultura popular: por su tradición oral.

Las letras del tango no son objetos fríos, cadáveres plasmados en papel y encerrados en bibliotecas: las letras del tango se dan a conocer a través del canto, en la voz de “cantores” de tango que interpretan a su manera los versos melódicos, que cambian, por motivos externos (censura política), o razones propias (mejores rimas, por ejemplo) algunas de las letras originales. Muy a menudo, como lo observarán en los ejemplos musicales que se encuentran en el disco, los cantantes no interpretan todo el poema, sino que cortan la última estrofa.

Quiero, finalmente, agradecer a todos mis amigos que me permitieron realizar este trabajo, y que compartieron conmigo su Buenos Aires querido y el tango: a Hernán y Jimena, Guille, Lucas, Rafa, Sandra y Freddy, Narciso y Viviana, Guri y su familia, Noelia y Marcelo, Carlitos, el Negro, la casa Perón, Emiliano, Federico y Franco, Emilie, Thomas, Alain, las

milongas nocturnas de Buenos Aires y sus milongueros; en Ginebra, los que permiten que el tango viva y se comparta: Claudio, Alejandro, Roberto, Mariela, Sarah, y los amigos de la milonga; por fin, agradezco a los que me ayudaron directamente en la elaboración del estudio, en la selección de la bibliografía (trayéndome libros de Buenos Aires) o en las correcciones, y a los que intercambiaron conmigo, mediante charlas, sus conocimientos: Carlos, Martín, Adrian, Johanna, Martina, Thomas, Lucas, Martine, Daniel, James, Rafa, Rita, y todos los que olvido.

Vengan a ver que traigo yo
en esta unión de notas y palabras,
es la canción que me inspiró
la evocación que anoche me acunaba.
Es voz de tango modulado en cada esquina,
por el que vive una emoción que lo domina,
quiero cantar por este son
que es cada vez más dulce y seductor.

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

Esta emoción que traigo yo,
nació en mi voz cargada de nostalgia.
Siento un latir de rebelión cuando a este son
sus versos le disfrazan.
Si es tan humilde y tan sencillo en sus compases,
porque anotarle un mal ejemplo en cada frase.
Con este resto de emoción
muy fácil es llegar al corazón.

Una emoción, Raúl Kaplún (música), José María Suñé (letra), 1943

II. Introducción

El tango, hoy en día, se convirtió en pasión popular, más allá de las fronteras que lo vieron nacer. Por un efecto de moda que toca sobre todo el mundo del baile, notamos un verdadero entusiasmo en torno a este “pensamiento triste que se baila” (Enrique Santos Discépolo). Ahora bien, si se suele hablar de globalización, con una pérdida de identidad nacional o, al contrario, de movimientos opuestos con una voluntad de recuperación, el tango, más allá de su auge internacional, conserva sus intrínsecas consonancias porteñas. Éstas se encuentran, no en ese sentimiento “discepoliano” que comparten al bailar los milongueros del mundo, sino en su poesía: en las letras de los tangos.

Obviamente, no es necesario entender las letras para *sentir* el tango en lo que respecta a la música y el baile, pero sí cuando se trata de entrar en la historia del mismo, para poder *apreciar* en su profundidad qué es lo que se está bailando, o lo que se esconde detrás de las tonalidades menores que provocan con misterio nuestras almas.

A. Realidad y poesía: acción recíproca

Esta poesía urbana no está solamente compuesta de fábulas que cuentan historias de amor desengañado: veremos a lo largo de este trabajo cómo las letras de tango lograron forjar un imaginario¹ urbano lleno de símbolos, arquetipos y valores presentes en diversos lugares o personajes de la capital argentina, Buenos Aires. Se tratará de estudiar los modos de creación y de representación de una mitología popular urbana a través de las letras tangueras. Carlos Mina, en su ensayo sobre el tango, intitula uno de sus capítulos “La Ciudad: máquina simbólica y geografía imaginaria” (Mina, 2007: 49), indicándonos un verdadero *caminito* de estudio, para entender lo que une la poesía tanguera a la “Babel tourbillonnante et fourmillante” (Yurkievich, 2006: 17) que es la capital porteña. Se puede aplicar la idea de Borges, de acción recíproca entre la poesía y la realidad: la realidad crea a los poetas de tango y es recreada por ellos; aún más, nos atrevemos a observar que la poesía de tango, inspirada por la realidad, logra modificarla². Así los poetas y la realidad urbana van jugando entremezclándose, pintando un cuadro más allá de lo creíble, constituyéndose en una

¹ Proponemos este neologismo, el “imaginario”, utilizándolo como sustantivo, porque nos pareció ser el término más adecuado para nuestro propósito.

² Ver : Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, en *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, capítulo X, « Prologo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego », p.167

mitología popular. El propio contexto republicano de Platón subraya la importancia de la mentira, o fábula (*muthos*), en el momento en que se forja o se cimienta una sociedad. Habla de la utilidad de la mentira, asimilándola a la realidad, ante nuestra ignorancia de las circunstancias verídicas en torno al pasado.

Creemos, como Carlos Mina (2007: 22), que “en el conjunto heterogéneo de las letras de los tangos se pueden encontrar ciertas constantes, cierto orden y algunas ideas comunes con significaciones que trascienden los textos poéticos concretos”. Si este autor habla de “lenguaje metafórico” (Ibid: 23) del tango, y de su “carácter de representante de importantes episodios de la historia” (Id.), este trabajo se propone extender la idea, y demostrar mediante el análisis de ejemplos, que este mismo lenguaje metafórico es portador de verdaderos mitos porteños.

B. Borges y el tango

En su “Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego” (Borges, Obras Completas, vol. 1, 2005: 167), tras un estudio sobre la poesía de Evaristo Carriego, Borges utiliza al escritor de los suburbios de Buenos Aires para ilustrar su propósito: crear, a través de este personaje, una figura típicamente borgeana, que le permite mezclar ficción y realidad histórica, y poetizar la vida de los arrabales porteños, de los personajes ciudadanos de barrios populares, de los lugares sombríos, como lupanares, esquinas, o bares, y transformarlos en elementos poetizados, llenos de valores, metamorfoseados en imágenes del libro infinito de la Buenos Aires eterna.

Todos, ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio y propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita y el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra. Wilde sostenía que el Japón – las imágenes que esa palabra despierta- había sido inventado por Hokusai; en el caso de Evaristo Carriego el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad. (La modificarán después, mucho más, el tango y el sainete).

Principalmente en el ensayo *Evaristo Carriego*, pero también en varios poemas, como en *Fervor de Buenos Aires* o *Cuaderno San Martín*, Borges expresa su opinión sobre el tango. Dicha opinión tiene que ver con la evolución de las letras, desde las primeras composiciones populares, improvisadas por los “payadores”, que aluden a la vida cotidiana de los habitantes de los suburbios, que están directamente ligadas a la realidad; hasta las letras más tardías, cargadas de nostalgia y de añoranza de un pasado “que ya no es”. Borges juzga con severidad la degradación de las letras del tango que no narran más el ambiente arrabalero del compadre

y su cuchillo, presente en los poemas de Evaristo Carriego, o en las milongas antiguas, cuyo estilo recupera en su poemario “Para las seis cuerdas” (Borges, 1977: 285-312). Es justamente en esta crítica del “escritor del infinito” donde se halla el fundamento de nuestra reflexión, a saber, que si Borges, con la distancia literaria que tiene frente a la poesía tanguera, logra mistificar los elementos constitutivos del tango-canción, la tradición popular, oral, va a necesitar otro distanciamiento, natural e irreversible: el tiempo.

De hecho, “on sait bien que tout mythe est une recherche du temps perdu” (Lévy-Strauss, 1974: 234), y la metamorfosis de los elementos del tango en arquetipos, y en mitos, se va a producir con el distanciamiento del poeta frente a la realidad imaginaria de los primeros tangos. Borges, al negar el valor de los tangos y milongas más recientes, y al alabar los de los comienzos, ayuda a forjar esta mitología tanguera. Su acerba opinión,

La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas. (Borges, 2005: 175)

critica a los poetas de la nueva guardia (1920-1960, según Horacio Ferrer (1999: 51)), reprochando más la diferencia de tono moral que la de tono hedónico. Ataca esa “infamia” de convertir en algo decente lo que antes era “pendenciero o menesteroso” (Borges, 2005: 174). De este modo, según el escritor argentino, el tango sufrió el paso del tiempo; pero gracias a ello, adquirió también su popularidad, al convertirse en mito.

C. El tango: una cultura porteña

La cuestión de la mitología en las letras del tango, pese a su especificidad, requiere una visión amplia que abarque tanto el universo literario, que se refleja en rasgos como el lenguaje, la poesía, la musicalidad, los temas, etc., como la dimensión histórico-social, que puede observarse a través del contexto, los influjos, la historia popular, la censura, etc.. A su vez, dado que se agregan las nociones de mitos, símbolos y arquetipos, trataremos también de analizar los rasgos lingüísticos.

El Tango, con mayúscula, es más que la definición elemental de la Real Academia Española (1992): “baile argentino, difundido internacionalmente, de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro”, y “música de este baile y letra con que se canta”. Esto no define más que la forma, pero no evoca el fondo, ni los diferentes matices de sentidos, que

emanan de la palabra “tango”. Es evidente que el diccionario y su definición, cuyo objetivo no es dilucidar un sentimiento, sino explicar el significado denotativo de un término, no son suficientes para descubrir la verdadera significación de un concepto, o, mejor dicho, sus connotaciones.

El término alude a un mundo con muchas dimensiones, vasto, que se podría definir más bien como una cultura. El hecho de que el mismo Borges compare una posible antología de los tangos con la *Ilíada* (Id.), nos da una idea de la amplitud que puede llegar a tener el estudio del tango y de lo osado de dicha empresa.

En musicología, cuando hay que clasificar la música del siglo veinte, el tango se cataloga bajo la denominación de “música urbana”. De hecho, los historiadores se han puesto de acuerdo, pese a la poca documentación sobre los orígenes de tango (y las diversas teorías sobre el nacimiento del género), que el tango viene de la región del Río de La Plata, y más específicamente de sus dos ciudades más importantes, Montevideo y Buenos Aires. Ahora bien, Bruno Nettl (2005: 610), en su artículo sobre las músicas urbanas, hace hincapié en el “phénomène urbain” que desempeñó un papel primordial en la cultura musical del siglo pasado:

Les événements et les innovations qui ont jalonné l'histoire de la musique ont le plus souvent résulté des types de relations sociales, politiques et économiques qui se sont développés dans le contexte de la vie urbaine.

Efectivamente, aunque el tango tienda ahora, erróneamente, a representar en el mundo a la nación argentina, es hijo de Buenos Aires, y por extensión, de la región rioplatense. El resto del país, muy diferente de su capital, tiene otros tesoros musicales, un folklore propio, también de gran riqueza. Muchas de las expresiones musicales de ese folklore provincial tuvieron sin embargo cierto grado de influencia en la génesis de la música urbana, como las costumbres provenientes de los gauchos que migraron a la ciudad y, de manera general, todas forman parte de una misma familia musical de raíces africanas.

D. Las letras del tango y el imaginario porteño

Es entonces esta relación profunda entre Buenos Aires y el tango que nos interesa para este trabajo. Las letras de los tangos que ilustrarán nuestro argumento han sido escritas mayormente entre 1910 y 1960. La historia del tango empezó antes y sigue creándose hoy en día, pero fue durante estos años que se escribieron las letras tangueras más conocidas e

importantes, tanto por su éxito como por su riqueza literaria. La selección de tangos que proponemos en este trabajo se ha hecho en base a diversos criterios: ha habido, en cierta medida, una selección subjetiva basada en el gusto personal, pero sobre todas las cosas, hemos incluido los tangos más representativos del discurso. De hecho, más que ilustrarlo, estas letras son la fuente misma de este estudio. Tras haberlas leído o escuchado meticulosamente, nos indicaron, por sí solas, el objeto del análisis: la iteración de ciertos elementos, como los nombres de lugares, calles, esquinas, o personajes, sobresalió, más que la historia contada. Terminamos por pensar que lo que prevaleía no era el hilo narrativo, el cuento de los tangos, sino los elementos con los cuales se narra. Si Borges desdeña los tangos no-primitivos³, es porque las “zozobras del amor clandestino o sentimental habían atareado las plumas” (Borges, 2005: 174). En nuestro estudio tampoco nos detendremos en los tangos “llorones”, aunque varios tengan sin duda un valor poético; sino que, dado el enfoque en el imaginario urbano, en la ciudad como “máquina simbólica”, haremos hincapié en el análisis de las letras que tienen una función representativa de Buenos Aires: sobre todo porque varias de estas letras, que al comienzo, en su realismo, eran nada más que el espejo “stendhaliano” de la realidad de los suburbios en los cuales nació el tango, se poetizaron con maestría al recuperar elementos de la época primitiva del género, creando símbolos y dándole así al tango una dimensión superior: surgió del poemario tanguero una verdadera mitología urbana porteña.

E. El tango y Buenos Aires

Buenos Aires, como la Roma antigua, consagrada diosa por el imperialista Augusto, tiene una influencia casi divina sobre el fenómeno que mencionamos en el párrafo anterior. Para Levy-Strauss, en su *Anthropologie structurale*, el mito habla del mundo en el que vive la mente que lo elabora. Demuestra cómo los cuentos míticos son representativos de las estructuras ocultas de las prácticas sociales.

Tite-Live, al escribir sus *Historias Romanas*, quiso restaurar los valores que se habían desmoronado con las guerras civiles. El autor romano inventó una historia de una Roma acompañada por la Fortuna, y cargada del papel de cumplir un destino divino. El tango, por su parte, que carecía de esta finalidad moralizante, obró sobre la mente de la población, e

³ solo se permitía rescatar los alegres y retozones de la guardia vieja (Villoldo, Ponzio, Greco) y los versos de esa inefable poesía *Fundación mítica de Buenos Aires*, en que describe su amor por Buenos Aires.

impuso, indirectamente, una mentalidad propia. Buenos Aires, personificada, actúa como un cuerpo lleno de símbolos transmitidos a través del tango-canción.

Diríase que sin atardeceres y noches de Buenos Aires no puede hacerse un tango y que en el cielo nos espera a los argentinos la idea platónica del tango, su forma universal (esa forma que apenas deletrean *La Tablada* o *El Choclo*), y que esa especie venturosa tiene, aunque humilde, su lugar en el universo. (Borges, 2005: 176)

Para estudiar esta correlación entre realidad y mitología en la poesía tanguera, empezaremos por un resumen de su historia, es decir, del contexto en el que nació y creció este género musical. Seguiremos, luego, con la observación de cómo se construye un mito basándonos, en primer lugar, en las teorías estructurales de Roland Barthes para el análisis semiológico de las letras de tango como lenguaje, en un segundo plano – por oposición al primer nivel lingüístico de la lengua – y, en segundo lugar, en las ideas de Levy-Strauss, en lo que atañe a la dimensión antropológica.

Después nos focalizaremos en las letras de los tangos, y repasaremos brevemente su lenguaje propio (el lunfardo, los “populismos”) y las contingencias externas que influyen en la escritura (la música), para adentrarnos finalmente en el análisis de los tangos y sus modos de representación en el ámbito del imaginario urbano mediante una propuesta de clasificación de los elementos simbólicos. Estudiaremos asimismo el anclaje territorial de los tangos en Buenos Aires, con su relación al tiempo, y la presencia de los personajes típicos de este lugar. Veremos cómo cada elemento adquiere un valor, y cómo, al volverse símbolo, o concepto, logra sublimar la letra hasta su dimensión más profunda, cargándose de sentidos. Finalmente, veremos que algunos tangos, que algunas expresiones tangueras o varios motivos conceptualizados se han transformado en mitos populares y siguen vivos hoy en día en la mentalidad porteña e, incluso, más allá, en el mundo, como por ejemplo, en la literatura internacional o el cine.

Breve historia del tango

Si las letras de los tangos nos parecen representantes de importantes episodios de la historia, es importante recordar que tampoco son una duplicación de la realidad. Como lo vamos a analizar, las letras tangueras “han cumplido una función simbólica. [En aquellas] se expresaron y procesaron los sueños, las fantasías, los miedos, las ansiedades, los mitos de origen y las esperanzas de todo un pueblo” (Mina, 2007: 23).

¿Cuáles son estos episodios de la historia? ¿En que contexto histórico-social estos hombres cantaban sus esperanzas? ¿Cómo nació el tango? ¿Y de ser inicialmente una música de la gente humilde, cómo se transformó en una música representativa de toda la sociedad porteña?

F. Los Orígenes

En la segunda mitad del siglo XIX, la vida de Buenos Aires distaba de ser la de una aldea; la ciudad ya tiene una actividad comercial mayor y su población comienza a incrementarse con la llegada de miles de inmigrantes. Hasta alrededores de 1860 no se han producido grandes transformaciones demográficas en la sociedad argentina. Ni las guerras de la Independencia, ni las contiendas civiles, ni las enfermedades propias de la época (aún la grave epidemia de fiebre amarilla de 1871 que tiene como consecuencia un desplazamiento de la población), han conmovido el tranquilo crecimiento poblacional: hasta la segunda mitad del siglo diecinueve, la sociedad permanece relativamente estática. Después del ciclo bélico pautado por las luchas civiles⁴, y la guerra del Paraguay (1865-1870), el país tiene que reestructurarse. Las transformaciones de las estructuras tradicionales tendrán como consecuencia el desarrollo del sector ganadero, y su comercio con los inversores ingleses. Argentina vive su revolución industrial, y se convierte en un país exclusivamente ganadero, con una ciudad-puerto, Buenos Aires (Rivera, 1976: 25). Frente a esta evolución económica, la élite gobernante del 80 tiene que remediar la carencia de población: se fomenta la inmigración europea. El país pasó de 1.830.214 habitantes en 1869 a 3.954.911 en 1895 (Id.). Estas cifras son elocuentes. Los inmigrantes vienen a buscar un destino mejor: se arriesgan a cruzar el Atlántico para llegar en

⁴ Las luchas internas de esa época fueron los enfrentamientos entre la Confederación y el Estado De Buenos Aires (1852-1870), las luchas contra los caudillos Peñaloza, Varela, Saa, Guayama, Guandacol y Pérez (1876-1879), la revolución mitrista de 1874, la Conquista del Desierto (1876-1879) y los combates de 1880 entre “tejedoristas y fuerzas del WEjercito Nacional.

un país desconocido, y lejano, seducidos con la posibilidad de adquirir en este Eldorado tierras de cultivo a muy bajos precios. Fueron, por ende, una mayoría de hombres que llegaron de Galicia, de pueblos cercanos de Nápoles o Génova, de Sicilia o de la región calabresa, en Europa, o judíos de los “progroms” de Rusia y Europa Central (Salas, 2004: 42). Estos hombres provenientes de zonas campesinas, llenos de sueños, se encontraron con una estructura social feudal donde la tierra ya estaba distribuida entre terratenientes: tuvieron que improvisarse en nuevas labores y permanecer en la periferia de las grandes ciudades, casi exclusivamente en las orillas de Buenos Aires. Así ya en 1914, los habitantes de la Confederación pasaron a ser 7.885.237, con un porcentaje de extranjeros de 42, 7 % (Ibid.: 43). Las orillas y los suburbios de Buenos Aires ven agregar a la población negra, proveniente de Cuba, y gauchesca (hombres trashumantes y rebeldes de la pampa que no quisieron reclutarse en el régimen degradatorio del peonaje y que se vieron forzados a bajar a la ciudad), una multitud de extranjeros del antiguo continente. En este ambiente de inmigración va a nacer el tango.

Con la inmigración, Buenos Aires vive un cambio fulgurante que provoca reacciones contrarias en el porteño: cierto movimiento de asimilación dinamizado por la voluntad de modernización, y otro de rechazo xenófobo tradicionalista.

El fenómeno inmigratorio trajo muchos cambios, entre cuales destacamos tres importantes: el urbanismo, las costumbres, y el lenguaje.

1. Geografía urbana de Buenos Aires

La geografía urbana de Buenos Aires se transforma: “la ciudad quedó dividida en dos países inconciliables, apenas comunicados por el infinitesimal agujero de los mercados” (Ferrer, 1999: 32): se habla del “norte burgués” y del “sur proletario”. La ciudad crece: los nuevos integrantes llenan los barrios del Sur, cerca del puerto, y los suburbios que rodean el centro. La gran epidemia de fiebre amarilla de 1871, desaloja los núcleos familiares instalados al Sur, en las proximidades del Riachuelo, empujándolos hacia zonas más altas y mejor ventiladas: al Norte, cerca del centro, y al Oeste (barrios de Caballito, Flores, Floresta).

Porque la entraña del cementerio del Sur
fue saciada por la fiebre amarilla hasta decir basta;
porque los conventillos hondos del Sur
Mandaron muerte sobre la cara de Buenos Aires
Y porque Buenos Aires no pudo mirar esa muerte,
A paladas te abrieron
En la punta del Oeste,

Detrás de las tormentas de tierra
Y del barrial pesado y primitivo que hizo a los cuarteadores
“La Chacarita”, (J.-L.Borges, 2005: 97)

Se construye manufacturas sobre las costas bajas del Riachuelo (barrios de Barracas, Avellaneda, Quilmes): sebo, suela, curtiduría, jabón, fósforos y papel. “Hacia el Norte, nos ubica Horacio Ferrer (1999: 32), en torno al cauce del Maldonado, y tras el loteo de las viejas quintas van apareciendo junto a los grandes corralones sus típicos almacenes, mataderos, carbonerías. Y bajando hacia el río, el Mercado de frutos del Paraná”.

¡Salud! mi arroyo del Maldonado,
mi viejo amigo del arrabal.
Hoy que estoy triste vengo a tu lado
para cantarte todo mi mal.
Desde cachorro jugué en tus aguas
y fue en tu barrio que yo me crié,
y me perdieron unas enaguas
del mismo barro en que me amasé.

Siguiendo sólo mi metedura,
sin pena alguna te abandoné
y enceguecido por su hermosura
por darle lujo hasta robé.
Como en el tiempo de mi condena
jamás la ingrata me vino a ver,
en tus orillas, como alma en pena,
busco el olvido de esa mujer.

Vos, que en silencio fuiste testigo
de mil tragedias de odio y amor,
decime dónde, mi viejo amigo,
se halla la causa de mi dolor.
Decime, arroyo, porque este carro
de mi existencia me ha hecho saber,
que aquel que un día dejó tu barro
tarde o temprano te viene a ver.

Maldonado, Raúl de los Hoyos (música), Alberto Vaccarezza (letra)⁵

Finalmente, al Sur, se aloja la inmigración de origen italiana, sobre todo genovesa: se construye el viejo barrio de La Boca, al lado del puerto, con sus casas de chapas de zinc y madera, pintadas con los restos de pintura para barcos. En Palermo, barrio querido de Borges, sobre el suburbio Norte, se asienta la inmigración calabresa.

⁵ Bartolomé Ángel Venancio Alberto Vaccarezza (1886-1959), poeta, es más conocido como autor de sainetes.

Vemos de este modo dibujarse una ciudad dividida en varios barrios habitados por ciertas comunidades, y con una verdadera separación de clases sociales:

“en ambos extremos [sur y norte] quedan, unidos en la marginalidad geográfica, la baja clase media, el naciente proletario urbano y un grupo incidental enteramente destinado a desaparecer: está formado por el descarte de la inmigración y el compadraje surtido por la transmigración del hombre de campo”. (Ibid.:33)

El tango nace en estos suburbios, estos “arrabales”; los autores posteriores siempre recordaran el origen arrabalero del tango:

Yo soy del barrio de Tres Esquinas,
viejo baluarte de un arrabal
donde florecen como glicinas
las lindas pibas*⁶ de delantal.
Donde en la noche tibia y serena
su antiguo aroma vuelca el malvón*
y bajo el cielo de luna llena
duermen las chatas* del corralón*.

Soy de ese barrio de humilde rango,
yo soy el tango sentimental.
Soy de ese barrio que toma mate
bajo la sombra que da el parral.
En sus ochavas compadrié* de mozo,
tiré la daga por un loco amor,
quemé en los ojos de una maleva*
la ardiente ceiba de mi pasión.

Nada hay más lindo ni más compadre
que mi suburbio murmurador,
con los chimentos* de las comadres
y los piropos* del Picaflor.
Vieja barriada que fue estandarte
de mis arrojitos de juventud...
Yo soy del barrio que vive aparte
en este siglo de Neo-Lux.

Tres esquinas, Ángel D'Agostino y Alfredo Attadía (música), Enrique Cadícamo⁷ (letra), 1941

Se genera una marcada diferencia entre el centro de la ciudad y los barrios de las afueras, donde viven los trabajadores más humildes, mezclados con delincuentes e inmigrantes. La

⁶ Pibas: palabra del lunfardo. Ver en el glosario. Cada palabra seguida de un asterisco están traducidas en el glosario.

⁷ En este tango están presentes numerosos de esos motivos de los cuales vamos a hablar en el análisis de los mitos en las letras: el barrio, las pibas, la noche, el corral, el compadre, etc.

sumatoria de todas estas vertientes socio-culturales termina formulando una terminología nueva, de la que el tango se alimentará en grado sumo: el lunfardo⁸.

2. Organización social de los inmigrantes

Los inmigrantes viven en conjuntos, en casas llamadas “conventillos”, donde docenas de familias se aglomeran. Los “conventillos”, estas construcciones típicas de Buenos Aires, con un patio en el centro, reúnen gente de todos lados que tiene que vivir comunitariamente. Veremos después, con el análisis de los tangos que tratan este lugar, la significación del conventillo, con sus valores y su influjo sobre la vida del hombre porteño. Lo que nos importa aquí es más el contexto de sobrevivencia de los inmigrantes, y el total “hibridaje” que emana de esta “mezcla milagrosa” (Mina, 2007).

Las colectividades extranjeras se nuclean en asociaciones de socorros mutuos y recreación, “y otras del mismo carácter, que mezclan a gringos y criollos⁹ en bailes y romerías hebdomadarias” (Rivera, 1976: 38). Se puede imaginar entonces el mundo en que estos hombres llegaron, transformándolo en un ambiente cosmopolita, de miseria, de lucha por vivir día tras día. Un mundo de hombres en el cual faltan mujeres. Un mundo donde se mezclan idiomas, costumbres, culturas y música. Un mundo en el cual cada uno tiene que forjar su lugar, integrarse, imponerse.

Y es sobre el ritmo de esta música ciudadana, el tango, que van a crearse la identidad estética y el universo emocional del porteño. Los inmigrantes, con sus diferencias, buscan una nueva identidad propia en aquel mundo, que les permita integrarse, y asimilarse juntos a la ciudad: buscan códigos comunes con los cuales se pueden identificar uno con el otro y con la nación. Este ambiente de creación social es el que va a influir sobre los temas y motivos de las letras del tango, y recíprocamente, las letras del tango van a influir sobre la sociedad porteña, que terminara integrando estos códigos que vehiculan el tango (Diaz, 2007: 256).

⁸ Ver capítulo IV, B, págs. 36-37

⁹ “gringos”, en lunfardo, extranjeros en general. “criollos”, en lunfardo, más que “hijos del país, nacidos en Argentina” tiende a denominar los italianos de segunda generación nacidos en Buenos Aires.

G. La Música y el baile

Hasta 1850, la identidad musical de la ciudad de Buenos Aires está poco documentada y, por otro lado, muy dispersa en lo que se refiere a expresiones totalmente populares y autóctonas. Se escuchaba y se bailaba en los salones porteños fundamentalmente músicas que provenían de Europa. Recién a partir de la segunda mitad del siglo XIX aparecen mayores testimonios como para elaborar la cadena evolutiva del tango.

1. Nube del origen

El tango de los primeros tiempos (fines del siglo diecinueve, comienzo del siglo veinte) está mezclado con otros géneros musicales, inclusive las vertientes que lo alimentan son variadas y de diferente origen¹⁰. Además, los primeros protagonistas del tango fueron músicos sin ninguna formación técnica; tocaban, como se dice vulgarmente “de oído”, y no eran capaces de volcar sus creaciones en papel pentagramado.

Este pasado envuelto en una nube, el misterio de cuándo, cómo y dónde nació el tango (origen geográfico discutido entre buenosaireses y montevideanos) elaboró la creación de un mito de origen. Ya en su historia, el tango es un mito.

Las varias músicas populares existentes en Buenos Aires en este momento de inmigración ya eran en sí una mezcla de músicas ajenas: la milonga “campera”(payada), cantada por los “payadores” acompañados por la guitarra, los aires criollos de la Pampa, la habanera de los cubanos que vivían en las orillas, el “candombe” rítmico que tocaban y bailaban con los tambores: todas estas “musiques de tradition orale [qui] circulent tout le long de l’Atlantique avec des variantes regionales” (Plisson, 2001: 46).

La payada, con el exilio urbano de los gauchos, se acerca a la ciudad, penetra en los suburbios, y se convierte en milonga. Vicente Rossi, uno de los primeros historiadores del tango, define así la milonga:

“la milonga es la payada pueblera. Son versos octosílabos, que se recitan con cierta tonada no desagradable matizada con intervenciones adecuadas de guitarra, llenando compases de espera entre una estrofa y otra un punteado característico de tres tonos, mientras el milonguero resuella o respira. Es canto cuando se recitan improvisaciones conservadas en la memoria popular; es payada

¹⁰ Ver el capítulo de Blas Matamoro, “Orígenes musicales”, en *La Historia del Tango, Sus Orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976

cuando se improvisa. La clásica de los payadores solía ser de seis versos; la de los milongueros, cuatro”(Rossi, Cosas de Negros, 1958¹¹).

A fines del siglo diecinueve, la milonga era la danza popular por excelencia. Se baila la milonga en los “bailes populares”, o incluso en la calle, en las veredas. Es de opinión común que la milonga en tanto danza “fue creada como una burla de los compadritos a los bailes que daban los negros en sus “sitios”. Al comienzo, se baila separados, como en los candombes; más tarde se comparte y se transforma en baile de pareja enlazada, preferentemente entre hombre, y así se mantiene hasta que pasa a los prostíbulos” (Sabato, en Salas, 2004: 27). El hecho de bailar entre hombres también se puede explicar por la falta de mujeres en la población de los suburbios. Los organitos, haciendo sonar su música en las calles, amolando unas pocas melodías, levantaban el baile callejero.

2. Nacimiento del tango

El tango está naciendo: su palabra ya existente, (en España con el “tango andaluz”, o en el idioma “kongo” de los africanos hablando de “lugares cerrados” o derivado de la palabra “tambor < tambo < tango”, o del latín “tangere” (Plisson, 2001: 33)) empieza a ser utilizada para intitular ilustraciones mostrando a parejas enlazadas. Pero el “tango” argentino, halla su definitiva aserción cuando su baile ya encuentra su forma especial que se denota de los otros bailes de salón: lo que innova, es la inserción de figuras en el enlace: se introduce la suspensión del desplazamiento. “La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre” (Salas, 2004: 29). Las figuras se hacen en lo ancho del abrazo cerrado. Es el famoso “corte y quebradas” del tango milonguero. Así se baila el tango:

¡Qué saben los pitucos*, lamidos y shushetas*!
¡Qué saben lo que es tango, qué saben de compás!
Aquí está la elegancia. ¡Qué pinta! ¡Qué silueta!
¡Qué porte! ¡Qué arrogancia! ¡Qué clase pa'bailar!
Así se corta el césped mientras dibujo el ocho,
para estas filigranas yo soy como un pintor.
Ahora una corrida, una vuelta, una sentada...
¡Así se baila el tango, un tango de mi flor!

Así se baila el tango,
Sintiendo en la cara,
la sangre que sube
a cada compás,
mientras el brazo,

¹¹ Citado por Ernesto Sabato en el prólogo de Salas, 2004: 25

como una serpiente,
se enrosca en el talle
que se va a quebrar.
Así se baila el tango,
mezclando el aliento,
cerrando los ojos
pa' escuchar mejor,
cómo los violines
le cuentan al fueye*
por qué desde esa noche
Malena no cantó.

¿Será mujer o junco, cuando hace una quebrada?
¿Tendrá resorte o cuerda para mover los pies?
Lo cierto es que mi prenda, que mi "peor es nada",
bailando es una fiera que me hace enloquecer...
A veces me pregunto si no será mi sombra
que siempre me persigue, o un ser sin voluntad.
¡Pero es que ya ha nacido así, pa' la milonga
y, como yo, se muere, se muere por bailar!

Así se baila el tango, Elías Randal (música), Elizardo Martínez Vilas (letra), 1942

Poco a poco el tango logra obtener su propia coreografía, y los bailarines tienen que lucir en la pista inventando nuevos pasos y figuras. Y esto trae como consecuencia un verdadero ambiente de competición en la pista, cada hombre consumiendo atención y requiriendo cuidado. El puñal no estaba muy lejos para la venganza de algún derrotado: las reglas, los códigos del baile empiezan a forjarse. Un “patadura” está rápidamente excluido. Saúl Yurkievich, en la introducción de su antología, imagina una escena en *Lo de Hansen*, un “café-concert”, en los bosques de Palermo: El Cachafaz bailando para demostrar su maestría, desafiando al “mulato Santillán” (Yurkievich, 2006: 16). Arzótegui dedicó al gran maestro el tango *El Apache argentino*. Por derivación, al lugar donde se baila la milonga, y después también el tango, se empieza a llamar una “milonga”, y al acto de ir a bailar tango, “milonguear”.

Otro elemento que tiene su importancia en el desarrollo del tango, en la epopeya de su creación, es el problema demográfico de la ciudad porteña después de la inmigración europea: la falta de mujeres. Los hombres, en busca de afección, extrañando un amor dejado en el otro lado del océano, no tienen más remedio que ir a los prostíbulos en plena efervescencia en ese entonces. Se traían mujeres de Francia, España e Italia, para atender a las necesidades de esas “casas”. Durante el día, se forman largas colas en los lupanares, por lo que sus dueños, llamados en lunfardo “caften”, proxenetas, deciden contratar conjuntos musicales (integrados

por dos o tres instrumentistas) para amenizar la espera. Una guitarra, un violín y una flauta, tocados por músicos negros, principalmente, que poco a poco dejaban el candombe para fusionarlo con las melodías que reclamaban aquellos extranjeros venidos de tierras lejanas. Y es así que, casi mágicamente, nace un nuevo género representativo del contexto pluri-cultural, con un lenguaje propio, híbrido, como fruto de las necesidades locales. (Romay, 2000: 21, y Díaz, 2007: 239).

3. Progresión del tango: paso a paso

Este tango del origen debió su gran éxito al organito, que gracias a su enorme difusión, lo popularizó para empezar un camino hacia la gloria popular. Las orquestas agregan otros instrumentos, como clarinetes, acordeones o pianos. El tango se baila en todas partes de Buenos Aires, pese a la censura moralista, que lo ve como una música de marginación, delito y prostitución. Pero el tango pasa de las “Academias de baile” (casas donde los negros enseñaban a bailar, frecuentadas por gente de mal vivir, como el “compadrito”¹², o los inmigrantes recién llegados) al conventillo, y poco a poco extiende sus fronteras más allá de los ambientes de marginación y prostitución. Las orquestas, trios, cuartetos, tocan en los cafés, en casas de baile, “cabarets”, copias de los que hay en París, ciudad modelo de los porteños: se baila el tango en el *Royal Pigall* y en el *Armenonville*, para el cual Juan Maglio “Pacho” compone un tango en 1913. El cabaret, antes de ser un lugar en donde parejas de hombre y mujer bailan, eran “peringundines” clandestinos, o “bailongos”, “negocios con despacho de bebidas donde se efectuaban bailes entre hombres solos” (Salas, 2004: 80). Los “cafishios”¹³, rufianes, explotaban las “minas”¹⁴, pupilas que eran para ellos verdaderas minas de oro, y les enseñaban a bailar para atraer a los milongueros después del baile. Este comercio les permitía mantenerse sin trabajar, ya que el esfuerzo no se adecuaba a su estilo de vida. Con el dinero ganado, podía jugar al truco¹⁵, o ir al hipódromo, y gozar así de la adrenalina producida por el riesgo de chincar el azar. Sin embargo, este “cantinflero” criollo muestra generosidad y desplantes de héroe romántico. Actúa con la arrogancia del guapo. La mina, por su parte, puede cambiar de rufián, abandonarlo por “otro bacán” mejor.

[...]La carta de despedida
que me dejaste al irte,
decía que ibas a unirte
con quien te diera otro amor.

¹² Ver capítulo VI, D, 1, págs. 86-88

¹³ Ver capítulo VI, D, 1, págs. 91-92

¹⁴ Ver capítulo VI, D, 2, págs. 94-98

¹⁵ Juego de cartas

La repasé varias veces
no podía conformarme
de que fueras a amurarme
por otro bacán mejor. [...]

De vuelta al bulín, José Martínez (música), Pascual Contursi (letra), 1917

4. El Bandoneón

Un nuevo ingrediente va a aparecer en el escenario tanguero, pocos años antes de concluir el siglo diecinueve: el bandoneón. Originario de Alemania, era la opción más liviana del órgano para la misas. Traído en Argentina, en el puerto de La Boca, por marineros alemanes, se convirtió rápidamente en el instrumento de la música popular criolla. El bandoneón es la “voz tango” por excelencia: por sus posibilidades sonoras, es cercano a la voz humana, y sabe llorar, gemir, gritar, susurrar, y expresar la dulzura extrema o la pena lancinante. Con esta riqueza de instrumento, la música del tango se va a profundizar. Al comienzo, hasta 1920, son muy pocos los que logran tocarlo bien. Sólo se considera como un instrumento de acompañamiento. No obstante, poco a poco, la maestría que pide el “fueye”, o fuelle¹⁶, (sinécdoque, figura de retórica típica del lunfardo), va a transformar los músicos, cada vez más virtuosos. Numerosos poetas y letristas van a elogiar el instrumento, como metáfora de sus penas, o del tango mismo. Homero Manzi (1907-1951), gran poeta del tango, escribe:

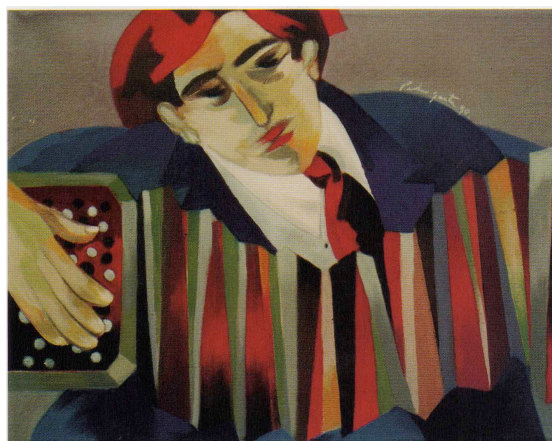
Cuando llegó, te oí reír
cuando se fue, lloró tu son
en tu teclado está, como escondida
hermano bandoneón toda mi vida.
Con tu viruta de emoción está encendida
la llama oscura de tu ausencia
y de mi amor.
Cuando llegó, te oí reír
cuando se fue, lloró tu sol.

Fueye, no andés goteando tristezas,
fueye, que tu rezongo me apena.
Vamos, no hay que perder la cabeza,
vamos, que ya sabemos muy bien
que no hay que hacer,
que ya se fue de nuestro lao
y que a los dos no has tirao
en el rincón de los recuerdos muertos.
Fueye, no andés goteando amargura
Vamos, hay que saber olvidar.

¹⁶ En Argentina, fonéticamente, la « ll » y la « y » se pronuncian de igual modo, consonantes prepalatales “africadas”. Entre la “j” y “ch” en francés.

Cuando llegó, cristal de amor.
Cuando se fue, voz de rencor.
Guardé su ingratitud dentro de tu caja
y con tu manta azul le hice mortaja.
Esa es la historia del castillo de baraja
que levantamos a tu arrullo bandoneón.
Cuando llegó, cristal de amor.
Cuando se fue, voz de rencor.

Fueye, Charlo (música), Homero Manzi (letra), 1942



“Tango en rojo”, pintura de Pedro Gaeta

5. La Guardia Vieja

Este período, desde 1880 hasta aproximadamente 1920, se define como la “Guardia Vieja”. Corresponde a la etapa de gestación y desarrollo primerizo de los elementos que luego han de jugarse para definir el tango. Desde el punto de vista social, el tango de la Guardia Vieja es, durante mucho tiempo, patrimonio de los grupos marginales y humildes de la urbe: sufre primero el rechazo del restante de la población ciudadana, y pasa lentamente a sus manos, con la progresiva dilución de las orillas por la expansión de la ciudad, cuando esas clases populares toman conciencia de propiedad sobre su música. Carlos Mina introduce su estudio haciendo todo un análisis del desarrollo del tango en relación con la psicología del hombre que trata de adaptarse e integrarse en la nueva ciudad: “el cambio drástico que implicó la inmigración exigía el reacomodamiento de todos para lograr una integración, y el tango aparece aquí como una herramienta eficaz, resultado de una dialéctica entre el pueblo y sus creadores” (Mina, 2007: 25). Sigue explicando que “el tango trabajó sobre lo inconsciente y las emociones; las historias contadas no estaban relacionadas en el manifiesto con la

problemática de la inmigración ni de la integración social, pero en lo profundo fueron articuladoras de esos conflictos” (Ibid.:34).

El tango avanza y gana los favores del gran público. Se publican miles de partituras, proliferan las orquestas. Llegó en París en donde se vuelve la gran moda del momento (en ese momento también se idolatra lo “oriental”, lo “africano”, pues todo lo que parece exótico a los Parisinos). Este fenómeno de moda en París tiene un impacto sobre el avance del tango en las clases sociales más altas de Buenos Aires, que adulan a la capital francesa. Varios son los músicos y profesores de baile que cruzan el Atlántico para satisfacer el gusto francés.

Las orquestas representativas de la Guardia Vieja son las de Juan Maglio (1899), Enrique Saborido (1902), los hermanos Greco (1903), Roberto Firpo (1907), Francisco Canaro (1908), Agustín Bardi (1910), Orquesta Arolas (1917), Orquesta Canaro-Martínez (1917), Orquesta Roberto Firpo (1919).

6. Angel Villoldo

En cuanto a los letristas se considera unánimemente a Ángel Villoldo como el primer gran autor de tangos. El creador de *El Choclo*, obra representativa de las composiciones hechas en el ambiente de los lupanares y cuyos títulos se leen en doble sentido, es un reflejo fiel de la vida de Buenos Aires de entonces. Sus tangos tienen algo pintoresco, una picardía criolla de las orillas de la ciudad y la ironía satírica que emana de los suburbios. Muchas de sus creaciones cuentan una historia directamente inspirada por la vida cotidiana. *¡Cuidado con los cincuenta!* habla de un policía que pone una multa de cincuenta pesos a algunos callejeros que “piropeaban” a una mujer:

Una ordenanza sobre la moral
decretó la dirección policial
y por la que el hombre se debe abstener
decir palabras dulces a una mujer.
Cuando una hermosa veamos venir
ni un piropo le podemos decir
y no habrá más que mirarla y callar
si apreciamos la libertad.
¡Caray!... ¡No sé
por qué prohibir al hombre
que le diga un piropo a una mujer!
¡Chitón!... ¡No hablar,
porque al que se propase
cincuenta le harán pagar!
[...]

Por la ordenanza tan original
un percance le pasó a don Pascual:
anoche, al ver a una señora gili,
le dijo: Adiós, lucero, divina hurí.
Al escucharlo se le sulfuró
y una bofetada al pobre le dio
y lo llevó al gallo policial...
Por ofender a la moral.
¡Caray!... ¡No sé
por qué prohibir al hombre
que le diga un piropo a una mujer!...

¡Cuidado con los cincuenta!, Angel Villoldo (música y letra), 1907

o hablan de un personaje contemporáneo del autor (como del *Cachafaz*, gran bailarín de tango, que competía en los bailes populares y que se fue dar clases a París¹⁷, encarnación del “milonguero”).

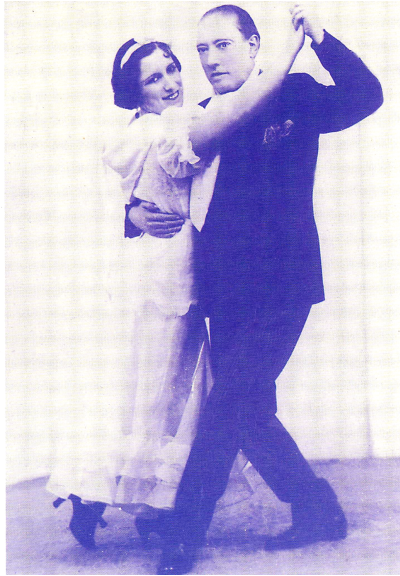
El cachafaz es un tipo
de vestir muy elegante
y en su presencia arrogante
se destaca un gran señor.
El cachafaz, donde quiera,
lo han de encontrar muy tranquilo
y si saca algún filo
se convierte en picaflor.

El cachafaz, bien lo saben,
que es famoso bailarín
y anda en busca de un festín
para así, florearse más.
El cachafaz cae a un baile
recelan los prometidos,
y tiemblan los maridos
cuando cae el cachafaz.

El cachafaz, cuando cae a un bailecito
se larga; pero muy de parada
y no respeta ni a casada;
y si es soltera, mejor.
Con mil promesas de ternura
les oferta, como todos, un mundo de grandezas
y nadie sabe que la pieza no ha pagado
y anda en busca afligido, el acreedor.

El Cachafaz, Manuel Aróztegui (música), Ángel Villoldo (letra)

¹⁷ Para un estudio completo del fenómeno « tango » en París, leer Zalko, Nardo, *Paris Buenos Aires, un siècle de tango*, ed. du Felin, Paris, 2004



El Cachafaz y Carmen Calderón, 1934

Cuando muere el poeta en 1919, finaliza un período para Buenos Aires, y también para el tango.

7. La Guardia nueva

Este período, en el que las orquestas y los bailarines empiezan a hacerse profesionales, es clave en la historia del tango porque ve aparecer sus “vedetes”, bandoneonistas, o, sobre todo, cantantes solistas. Se instauran las “orquestas típicas”, cada una demostrando con orgullo su estilo y modalidad interpretativa. Por otro lado, el baile se institucionaliza, se imponen reglas, y la improvisación se mide. Horacio Ferrer habla del “empobrecimiento de la danza del tango [...] La inventiva coreográfica ha seguido una curva completamente inversa a la inventiva musical” (Ferrer, 1999: 51). Las orquestas están contratadas para tocar en los cabarets, en las salas de cine para acompañar las películas mudas, en el teatro como música de los sainetes para las escenas cantadas, en las fiestas populares; los cantantes se vuelven verdaderas “stars” de Paramount o de los grandes cabarets en París, vestidos de gaucho para ser más representativo de Argentina.

El gran salto se da a partir de 1917, con la popularización de un tango con letra agregada por Pascual Contursi *Mi Noche Triste*, interpretado por la voz penetrante y universal de Carlos Gardel. El “cantor” se convierte en un solista: ya no es un payador que canta y toca la guitarra

improvisando. El tango canción transforma el género en verdadero fenómeno de masas que penetra en todas las capas sociales y lo convierte en la voz de todos.

Contursi fue el primero, según Hector Romay (2000: 33), que planteó el dolor del hombre al separarse de su mujer: “en esos tiempos de compadritos, de varones a ultranza, jamás dispuestos a verter una lágrima por una mujer” (Id.), es casi inimaginable cantar:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

Mi noche triste, Samuel Castriota (música), Pascual Contursi (letra), 1916-1917

Gardel, con sus “trémolos” acariciantes, su dulzura y los llantos de su voz, inaugura un género que llevará rápidamente hacia la perfección. El tango abandona sus formas simples, repetitivas, y sus letras básicas de los payadores. Se personaliza, expresa la introspección, vehicula sentimientos más sutiles, diagnostica, moraliza o filosofa. La apología de los compadritos es reemplazada por un vasto repertorio temático (Saúl Yurkievich, 2006: 20). Con la modernización de la ciudad, electrificada, crecida, el hombre empieza a evocar sus recuerdos de la infancia, los usos, personajes y paisajes de antaño, un pasado que la ciudad moderna destruye. Para cada situación de la vida, hay un tango que la representa, “avec un incomparable pouvoir évocateur, pouvoir mythique” (Id.).

H. Los poetas, letristas de tango de la guardia nueva

Contursi fue entonces el primer gran letrista del tango. Inspirados por el tratamiento que dio a sus letras, cantidad de letristas surgieron en la escena del tango y aportaron lo suyo a esta historia. Juan Andrés Caruso (1890-1931) es ubicado como vanguardia del tango pintoresquista; es decir, del tango que retrata el espíritu burlón del hombre de Buenos Aires, describiendo los aspectos sutiles de su particular índole. Sus tangos, como *Cara Sucia*, hacen

parte del repertorio de Gardel, con otros numerosos de Alfredo Le Pera (1900-1935): colaboró con el gran cantante en París, y trató de emplear, en sus letras, un lenguaje que resultara inteligible a todo el mundo hispanohablante, ampliando, de ese modo, la geografía del tango. El autor de la nostalgia, con el exitoso *Volver*, muere en Medellín en el mismo accidente en que murió Gardel, trágico e insoportable, que tuvo como consecuencia de glorificar y mistificar a esta figura leyendaria¹⁸. Destacamos también a Celedonio Flores (1896-1947) que cambió la óptica del hombre en relación con la mujer. *Mano a mano*, título convertido en expresión popular porteña, expresa este mensaje:

Rechiflado en mi tristeza, te evoco y veo que has sido
en mi pobre vida paría sólo una buena mujer.
Tu presencia de bacana puso calor en mi nido,
fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie, como no podrás querer.

Se dio el juego de remanye* cuando vos, pobre percanta*,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
Los morlacos del otario los jugás a la marchanta
como juega el gato maula con el mísero ratón.

Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones,
te engrupieron los otarios, las amigas y el gavión;
la milonga, entre magnates, con sus locas tentaciones,
donde triunfan y claudican milongueras pretensiones,
se te ha entrado muy adentro en tu pobre corazón.

Nada debo agradecerte, mano a mano hemos quedado;
no me importa lo que has hecho, lo que hacés ni lo que harás...
Los favores recibidos creo habértelos pagado
y, si alguna deuda chica sin querer se me ha olvidado,
en la cuenta del otario que tenés se la cargás.

Mientras tanto, que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros,
sean una larga fila de riquezas y placer;
que el bacán* que te acamala tenga pesos duraderos,
que te abrás de las paradas con cafishos milongueros
y que digan los muchachos: Es una buena mujer.
Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en tu pobre corazón,
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
pa'ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

Mano a mano, Carlos Gardel y José Razzano (música), Celedonio Flores (letra), 1923

¹⁸ Ver el párrafo sobre Gardel: págs. 32-33

Sus tangos son en gran parte una crítica social, frente a la miseria consecuente a la crisis de 1930. Cambia el retrato de la mujer, por ejemplo en *Margot*, donde expresa su amarga crítica a la muchacha humilde y bonita que se afrancesa y se pervierte para escapar a su destino pobre. El autor se convierte entonces en el letrista de la famosa cantante Rosita Quiroga (1896-1984).

Entre las décadas del 20 y del 50, tres figuras del tango-canción dan un nuevo impulso a las letras transformándolas en verdaderos poemas de gran valor literario: Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi.

Los tangos de Enrique Cadícamo (1900-1999) están todos impregnados por una profunda nostalgia, que algunos comparan con la melancolía de Verlaine: *Niño bien*, *Tres esquinas*, *Anclao en París*, *Niebla de Riachuelo*, *Garúa*, son tangos que siguen teniendo hoy en día un éxito incontestable, cantados y bailados todavía por las orquestas y los milongueros del tercer milenario.

El caso de Enrique Santos Discépolo (1901-1951) es muy diferente al de Cadícamo; su gran compromiso con la gente, su visión contestataria se manifiestan en casi toda su obra. En sus letras suele ser cruel, atormentado, y a veces conmovedor, expresando una denuncia, una acerba constatación de la dura realidad: *Que vachaché*, *Esta noche me emborracho*, *Yira Yira*, o el famoso *Cambalache*:

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...

Cambalache, Enrique Santos Discépolo (música y letra), 1934

Además de ser un escritor tanto pragmático como poético, tanto político como cínicamente humorístico, escribía y la letra y la música de sus tangos. “Esta capacidad doble le permitió a Discépolo trabajar cada tango como una unidad perfecta de letra y música. Con un agudísimo sentido del ritmo y de la progresión dramática, con un gusto melódico impecable, Discépolo se las ingenió para hacer de sus breves y muchas veces violentas historias una auténtica comedia humana rioplatense” (Sergio Pujol, ver bibliografía).

Homero Manzi es otro gran protagonista de la poesía tanguera. “Melancólico, sentimental, profundo, Manzi le da una vuelta de tuerca distinta a las letras de sus tangos” (Romay, 2000: 35). Empleó la metáfora, incluso surrealista, pero no progresó demasiado en ese camino, que seguramente hubiera dificultado la comprensión de su mensaje por el público. Utiliza muy poco el lunfardo para expresarse, pese al compromiso popular de su obra literaria. A diferencia de otros grandes autores, como Discépolo, sus letras no ofrecen crónicas de la realidad social ni imparten consignas morales. Sus versos suelen estar llenos de nostalgia, como el tango mismo. A través de ellos, Manzi arroja una mirada plena de ternura y compasión hacia los seres y las cosas. El barrio pobre, suburbano, es su gran escenario. Su tango *Sur* de 1948, con música del bandoneonista Aníbal Troilo – probablemente la obra suprema del género en aquella esplendorosa década –, resume el sentido más profundo de su obra. Dio su nombre a la película de Fernando Solanas realizada en 1987, que utilizó al tango de Manzi para expresar toda la melancolía, toda la nostalgia y angustia de los porteños durante el terrible período de la dictadura. El tango viste en esta película el rol de la “porteñidad”, de los tiempos viejos que ya no son (el “ubi sunt”), y sobre todo de toda la amargura y profunda destreza del hombre en el contexto de la dictadura militar de los ochenta.

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación.
Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando 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.

Sur, Aníbal Troila (música), Homero Manzi (letra), 1948

Esta nostalgia, el elogio de los tiempos viejos, postulando que el presente ha perdido la riqueza del pasado forja una cosmogonía del tango, un mito de origen, con el cual los poetas de la nueva guardia van a expresar la angustia del hombre moderno. Y es esta melancolía, esta tristeza, este escepticismo, y este sarcasmo acerca de la realidad que forman parte de la mentalidad porteña. Por eso Sábato se atreve decir que “el tango era la Argentina por antonomasia” (Salas, 2004: 16).

En los últimos cuarenta años, las letras de los tangos se renuevan por la presencia de distintos autores que llegan con una nueva temática y con nuevas expresiones actualizando los tipos y las costumbres porteñas. El poeta Horacio Ferrer, letrista adoptado por Astor Piazzolla, despliega en sus tangos un peculiar imaginario. En su serie de baladas, entre las cuales destacamos *Balada para un loco*, *La bicicleta blanca*, o *Fabula para Gardel*, emplea un lenguaje que lo distingue absolutamente de cualquier otro letrista.

Las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, ¿viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos. . . Cuando, de repente, de atrás de un árbol, me aparezo yo. Mezcla rara de penúltimo linyera y de primer polizonte en el viaje a Venus: medio melón en la cabeza, las rayas de la camisa pintadas en la piel, dos medias suelas clavadas en los pies, y una banderita de taxi libre levantada en cada mano. ¡Te reís!... Pero sólo vos me ves: porque los maniquíes me guiñan; los semáforos me dan tres luces celestes, y las naranjas del frutero de la esquina me tiran azahares. ¡Vení!, que así, medio bailando y medio volando, me saco el melón para saludarte, te regalo una banderita, y te digo...

(Cantado)

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...
No ves que va la luna rodando por Callao;
que un corso de astronautas y niños, con un vals,
me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...
Yo miro a Buenos Aires del nido de un gorrión;
y a vos te vi tan triste... ¡Vení! ¡Volá! ¡Sentí!...
el loco berretín que tengo para vos:

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Cuando anochezca en tu porteña soledad,
por la ribera de tu sábana vendré
con un poema y un trombón
a desvelarte el corazón.

¡Loco! ¡Loco! ¡Loco!
Como un acróbata demente saltaré,
sobre el abismo de tu escote hasta sentir
que enloquecí tu corazón de libertad...
¡Ya vas a ver!

[...]

Balada para un loco, Astor Piazzolla (música), Horacio Ferrer (letra), 1969

I. Carlos Gardel

Importa destacar la figura de Gardel como otro mito del tango. No es directamente el propósito del trabajo, que se focaliza en el estudio de los elementos directamente presentes en las letras de los tangos, pero el carácter mítico que se otorga al cantante se parece a nuestro tema: Carlos Gardel tiene una imagen legendaria que, seguramente, él imaginó. Actor en películas, parecía también actuar y forjarse un personaje en su propia vida. Toda una mitología lo envuelve: su estampa, símbolo de la elegancia porteña; su sonrisa franca y de buen tipo que hasta parece protectora; el silencio que cubre su vida amorosa; esa voz que viene cautivando a multitudes y que parece llegar del cielo; su muerte lejana y absurda, el misterio de la fecha y del lugar de nacimiento; ¡cuántos elementos alimentaron la aureola que, entre verdad y leyenda, corona la figura del “muchacho del Abasto”!

Alrededor de Gardel vemos hoy toda una mitología popular, que envuelve una serie de dichos, de costumbres y de idolatría sin límite. El chófer de colectivo en Buenos Aires maneja acompañado por su sonrisa; su estatua en el cementerio de la Chacarita siempre está decorada con flores; sus visitantes gravan frases que traen buena suerte y le ponen cotidianamente el

eterno cigarrillo en la boca. Se dice, entre milongueros: “Hablás como Gardel”, o “te peinás como Gardel”, etc. Todas estas expresiones elogiosas pertenecen al uso de compararse con ese ideal que representó Gardel. Una frase corriente ilustra muy bien la permanencia del cantante en el corazón porteño, en su condición de ser intemporal: “Gardel, cada día, canta mejor”.

Gardel, el guapo, es el elemento más popular de la mitología tanguera¹⁹.



III. Las letras de los tangos: ¿qué escritura?

Como Horacio Ferrer (que escribió algunas letras de tangos inolvidables con la música apasionada de Astor Piazzolla) considera las letras de tango como “nuestra única poesía ciudadana, considerando, claro está, que [ellas] sean poesía” (Ferrer, 1999: 103), vale la pena insertar en nuestro estudio un rápido acercamiento a la escritura de esta poesía popular.

Ya vimos anteriormente los tópicos de los letristas que han marcado la historia del tango.

¹⁹ Leer las novelas de Pedro Orgambide, *Un tango para Gardel*, y de Juan Tarranova, *El Bailarin de tango* (ver bibliografía).

Son numerosos los que agregaron al repertorio tanguero sus textos de valor discutible, pero bien presentes en el gran libro de la poesía popular porteña. Este material, como dice Idea Vilariño (1965: 8), tiene una “buena parte de productos torpes, inauténticos o groseros, impuestos por modos y razones que no tienen que ver con sus méritos [...] pero al lado de las piezas más hondas hay todo un mundo de obras eficaces o atractivas, que *cantan bien* y que van quedando en la memoria popular acrecentando lenta pero irresistiblemente el caudal increíble –son miles de letras- que ella atesora”.

A. Poesía y música

Hay que subrayar que esta poesía está escrita para ser cantada, y, obviamente, la canción real es mucho mejor que su desencarnada palabra en papel. La relación íntima que tiene la letra con la música interfiere en el proceso de escritura. Muchas veces se escribe por encima de las frases musicales, y cuando anticipan la música, las palabras están ideadas para ser cantadas: de este modo, la estructura, las medidas, la acentuación y el ritmo que emanan de las letras dimanen de la música del tango. Para este capítulo, nos servimos del estudio muy preciso de Idea Vilariño, *Las Letras de Tango, la forma, temas y motivos* (1965), y de los tangos gravados y publicados en partituras con letra que permiten evaluar la escritura en su forma, su estructura y en la relación de los versos con la melodía.

1. La Forma

La forma del tango, tanto en la música como en la letra, es muy conservadora y tradicional. No se innova mucho. Sin embargo, nos asombra cuanto se puede manejar los mismos elementos, sea en las partituras o en el poemario, creando una profusión permanente de productos nuevos sin plagio o sentimiento de repetición. Veremos que la originalidad del tango está en la de sus motivos, en el uso de elementos como mitos, de los cuales se sirven los poetas inagotablemente. “Es su condición de poesía de argumento, su carácter casi siempre dramático lo que hace aquí más difíciles y más notables tales virtudes”, explica Vilariño (Ibid.: 38). Los letristas de tango son poetas, cronistas, sensibles a la música, a la psicología, y a la vida urbana porteña con sus innumerables parámetros. Tienen que obedecer a las convenciones (tacitas pero poderosas) de la tradición y saber inventar y personalizar sus letras, sin salir del “estilo tanguero”.

2. La Estructura

La música, en la década de los 20, se fija en una forma de tres partes: ABA. Para la letra, en cambio, la norma es otra: el esquema es ABC, la tercera estrofa teniendo la misma música, pero otros versos. Es también muy común que se repita la segunda estrofa, llegando a tener así cuatro partes musicales (ABAB), y en la letra, el esquema ABCB. Esta fórmula equilibrada permite cierta síntesis y desarrollo de la narración de la letra. Obviamente, esta división en partes puede variar, pero es la más frecuente. Cada parte tiene una función en la composición, que se concibe de diferentes maneras: las estrofas van desarrollando su asunto, cronológicamente, siguiendo el cierre de la frase musical; la narración no sigue las divisiones musicales; o, caso más utilizado, la parte B se distingue por su concepto y su medida de la primera y tercera parte: se convierte en un estribillo en segundo y último lugar, o en un refrán que se repite como un comentario, una nostalgia, un pensamiento que sobresale del hilo narrativo. En esta estrofa se dibuja el concepto, o la idea, que se quiere cantar. Esta parte B, no narrativa, puede también incluir un discurso, una invocación, o exhortación. Hay variantes posibles, excepciones, pero la norma es aquella susodicha. Musicalmente, la parte B cambia de tonalidad y de motivos melódicos.

3. El verso

El compás del tango es de dos por cuatro, y muy a menudo se nota cuatro por ocho, lo que es equivalente en la medida. Lo que importa es que los acentos mayores estén en el primer y tercer tiempo, y menores en el segundo y cuarto. La parte A de la partitura, que se repite, tiene catorce o dieciséis compases; la segunda tiene menos: doce, a veces ocho.

Melódicamente, se canta el verso de manera que cada sílaba caiga sobre una nota: hay entonces versos muy poblados y otros menguados, según la melodía que se canta. Métricamente, los versos tienen que ser cortos, pentasílabos, o, más frecuente, octosílabos. Cuando el poeta escribió alejandrinos, se recurre al hemistiquio para obtener dos heptasílabos. La forma rítmica del tango requiere versos cortos.

Hablamos del famoso dos por cuatro en la música: encontramos también estos acentos en los versos, en la métrica y en ciertas rimas, no siempre obligadas. Pero algunos poetas, para lograr cierta intensidad, crean un conflicto, poniendo el acento del verso sobre un acento musical débil. De todos modos, se divide el verso apoyando las asonancias al ritmo.

B. Lenguajes

Las letras del tango utilizan un lenguaje oral, en el sentido “saussuriano” (el habla es la porción del vastísimo tesoro del idioma con la que se manifiesta y expresa el hablante) y, con la sintaxis española, lo ponen en papel. Si obviamente el tango se canta, las letras empiezan a ser escritas, como lo vimos anteriormente, alrededor de los años 20. Poetas y letristas enriquecen el repertorio, lo desarrollan. Como nació en un universo popular, improvisada por payadores, esta poesía procede de la oralidad. Sin embargo, el habla del mundo “cosmogónico” tanguero es una mezcla de idiomas, expresiones, palabras de los miles de inmigrantes recién llegados. José Gobello, en el prólogo de su Novísimo Diccionario del Lunfardo (2005), habla de una coiné, “es decir el producto de reducir a una unidad cierto número de vocablos dispersos”.

Las variedades de lenguas, de regiones diferentes de Italia, España, Francia, etc., con dialectos propios, inundan Buenos Aires en donde el idioma oficial es el castellano. Cada uno de los inmigrantes trata de comunicar, aprendiendo el idioma del nuevo país en la calle, en el trabajo, pues, en la vida cotidiana. En los conventillos, estos microcosmos internacionales, se puede imaginar como los habitantes logran entenderse mezclando cocoliches, expresiones suyas, palabras tanto cultas como populares de sus propios idiomas, con el castellano. Esta habla, que no es una lengua, porque no tiene ni gramática ni sintaxis, sino sólo verbos, adjetivos y sustantivos, la denominamos el “lunfardo”.

La Real Academia (1992) lo define como una “jerga que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de mal vivir. En parte, se difundió posteriormente por las demás clases sociales y por el resto del país”. De hecho, etimológicamente, el “lunfa” es el ladrón, y “lunfar” es robar. Por extensión, el lunfardo es el lenguaje de los ladrones y prisioneros que hablan entre sí de manera que la policía no les entienda. A los cocoliches y jergas, se agrega el uso de intercambiar las sílabas, la metátesis: el “vesre”. El tango se vuelve “gotán”.

El lunfardo es entonces al comienzo el lenguaje “de la furca y de la ganzúa” como dice Borges, y poco a poco se integra a la literatura. Evaristo Carriego es uno de los primeros a utilizarlo en su obra.

Villoldo, que proviene de la tradición orillera de los payadores, recurre a un lenguaje más gauchesco. El tono de tal lenguaje tiene algo de provinciano, con aires, modismos y pronunciación locales.

Con el fenómeno de urbanización progresiva de las orillas, el habla popular gauchesco se ve influido y reemplazado por el lunfardo en los suburbios de la capital. Pero habrá que esperar a la audacia de Contursi con *Mi noche triste* en 1917 para ver el lunfardo oficialmente incorporado al cancionero rioplatense.

Además del uso de palabras de otros idiomas, el lunfardo brilla inventando palabras con el arte de la metáfora y metonimia: al reloj se lo llamó “bobo”, por la facilidad con la que se podía robar, o porque trabajaba sin parar todo el día; al cuchillo, “vaivén”, por el movimiento de ida y vuelta, al bandoneón, el “fuelle” o “fueye”; “balconear” se dice del hecho de observar desde un puesto cómodo una conversación, sin participar... Por otra parte, se transforman palabras extranjeras, para que se puedan pronunciar de manera “española”, ya integradas al lenguaje común: “jailaife” para un personaje de la alta sociedad, o que vive como si fuera uno (de high life).

La difusión masiva del lunfardo fue efectuada por el tango (y más tarde por el rock). Contribuyó el sainete, pero con menor poder por la falta de recursos mediáticos en comparación con los cuales disfrutaba el tango-canción: la radio. Horacio Salas (2004: 186) explica el poder diseminador y asimilador a la vez del tango:

El éxito de Contursi con las letras salpicadas de lunfardismos impulsó a letristas menores a seguir el camino. Suponían que al reiterar la fórmula el éxito también podría repetirse y trataron de suplir la ausencia de talento con profusión de vocablos lunfardos. Los colocaron de manera forzada, obligatoria y hasta más de una vez echaron mano de términos que ya habían sido olvidados por el desuso. Pero en medio del cúmulo de letras aparecieron varias memorables, que al ser cantadas por la gente se hicieron patrimonio colectivo; sus invenciones penetraron profundo en el lenguaje coloquial, lo enriquecieron.

Vemos aquí lingüísticamente, el fenómeno de enriquecimiento por el tango del patrimonio popular de Buenos Aires, mientras observaremos después, mitológicamente, el del imaginario popular a través de los temas y motivos presentes en las letras del tango.

Otra característica idiomática del tango es el uso del “voseo”. Mientras la España del siglo dieciocho le prefirió el “usted”, en varias partes de América Latina no lo rechazaron sino que lo asimilaron a un uso más familiar o de confianza.

Con esta letra de Enrique Cadícamo constatamos una muestra de lunfardismo en el tango:

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 empeñar
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 arrebatina*
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.

Al mundo le falta un tornillo, José María Aguilar (música), Enrique Cadícamo (letra), 1933

O del voseo en esta estrofa de *Mano a Mano*, de Celedonio Flores, cantado con gran éxito por Gardel en 1923:

Se dio el juego de remanye* cuando vos, pobre percanta*,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,

Los morlacos* del otario los jugás a la marchanta*
como juega el gato maula* con el mísero ratón.

Los letristas, casi siempre, usan el lenguaje que conviene a sus personajes y asuntos, inscribiendo sus obras en alguno de los tres grandes grupos: campero (habla gauchesco), lunfardo y castellano lo más correcto posible con un lenguaje depurado.

E incluso se pueden encontrar distinciones dentro de estas formas: los lenguajes de grupos sociales especiales, como el de los jugadores,

Con las cartas de la vida por mitad bien maquilladas,
como guillan los malandros carpeteros de cartel,
mi experiencia timbalera y las treinta bien fajadas,
me largué por esos barrios a encarnar el espinel.

Barajando, de Escaris Méndez

de los ladrones, de las prostitutas, de las chicas buenas enamoradas, etc.

C. Recursos poéticos

No se trata aquí de proponer un estudio analítico exhaustivo de las letras del tango; sólo cabe evocar cuáles son los recursos poéticos utilizados por los letristas que nos interesan en nuestro propósito. La creación de mitos en el universo poético del tango necesitó cierto estilo de escritura.

1. Planteo del asunto

La concisión en el planteo del asunto es una vertiente esencial de las letras del tango. Verdaderos cuentos de más o menos cuatro estrofas, los tangos cuentan casi siempre unas anécdotas, aunque el primer plano esté en la emoción. En tres minutos, el cantor logra contarnos una historia, muchas veces dramática, haciendo actuar personajes en situaciones precisas; la narración se hace en primera, segunda o tercera persona. Se recurre al monólogo, la evocación, el (auto-)retrato, el diálogo, el apóstrofe, la evocación, la lectura de una carta, la confesión... Con un estilo muy conciso, el poeta nos hace entrar en un universo con muchas dimensiones, describiendo brevemente un lugar, un ambiente, unos personajes, el drama en el cual se encuentran, sus emociones, etc.: con dos o tres datos, el asunto ya está ubicado y ambientado. El efecto buscado es de “servir a aquello que se quiere comunicar” (Vilariño,

1965: 117): cada elemento está en su esencia cargado de una o varias funciones, y actúa sobre el tema del poema, según cómo lo utiliza el letrista. Un motivo sirve de referencia aportando todos sus sobrentendidos. Es precisamente porque los motivos utilizados en estos cuentos están autónomamente cargados de una significación propia que la concisión es posible.

Una calle en Barracas al Sud,
una noche de verano,
cuando el cielo es más azul
y más dulzón el canto del barco italiano...
Con su luz mortecina, un farol
en la sombra parpadea
y en un zaguán
está un galán
hablando con su amor...

Y, desde el fondo del Dock,
gimiendo en lánguido lamento,
el eco trae el acento
de un monótono acordeón,
y cruza el cielo el aullido
de algún perro vagabundo
y un reo meditabundo
va silbando una canción...

Una calle... Un farol... Ella y él...
y, llegando sigilosa,
la sombra del hombre aquel
a quien lo traicionó una vez la ingrata moza...
Un quejido y un grito mortal
y, brillando entre la sombra,
el relumbrón
con que un facón
da su tajo fatal...

Y desde el fondo del Dock,
gimiendo en lánguido lamento,
el eco trae el acento
de un monótono acordeón...
Y, al son que el fuelle rezonga
y en el eco se prolonga
el alma de la milonga
va cantando su emoción.

Silbando, Sebastián Piana y Cátulo Castillo (música), José González Castillo (letra), 1925

Vemos deslizarse en este tango de Castillo una acción de intenso dramatismo, no relatada, sino planteada, expuesta en presente, “haciéndose en el tango” (Vilarino, 1965: 71). El

ambiente en el cual ocurre el drama nos envuelve; una rápida descripción del lugar donde se plantea, un quejido mortal, y ya estamos en pleno duelo criollo²⁰. Son los motivos, como el farol, la calle, el barrio, el galán, el acordeón (o bandoneón), y otros, que, como signos, permiten la concisión y un amplitud significativa a la vez.

2. Temas y motivos: repetición

Utilizaremos la definición de Vilariña (Ibid.:130) para el empleo de los términos “temas” y “motivos”: “el tema no en el sentido de fábula, sino en el de una unidad de interés que puede enfocarse, o plantearse de maneras muy diversas; el motivo es una situación, un hecho o eslabonamiento de hechos que se reitera con variantes que no alteran su estructura fundamental”; y agrega :”sucede también que en las letras de tango temas y motivos o motivos entre sí se acoplan o son interdependientes” (Id.).

Si estos temas y motivos se han vuelto mitos, es porque se han repetido invariablemente a lo largo de la evolución de las letras del tango. Eran al principio elementos típicos del mundo en que los payadores improvisaban sus cantos. Se volvieron después elementos que la población recién llegada incorporó para afirmar su integración, crear sus modelos, valores y normas, asentar sus marcas y referencias. Como lo vamos a analizar posteriormente, estos elementos, provenientes tanto de la realidad urbana como del imaginario de estos hombres, van a ser los motivos que los poetas utilizaran en sus tangos como fórmulas casi fijas y permanentes.

3. Formas figuradas

Figurando con abundancia en el habla popular porteño, las formas figuradas florecen en las letras del tango. El arte de los poetas es de saber recuperarlas del lenguaje corriente, con una intensión coloquial, y de agregar otras, numerosas, con el afán de poetizar sus letras. En un efecto de acción recíproca, expresiones nacidas en las letras del tango han entrado en la tradición oral, y forman parte de conjunto de expresiones típicas porteñas: “bien pulenta” (genial), “milonguero” (malo), “mala suerte si te pierdo” (qué importa), “rondando” (pesado), “el que no afana es un gil” cuando se escribe sobre los políticos, etc.

Como en la *Iliada* y *Odisea*, en donde Homero u otros poetas han recuperado cuentos de la tradición oral, escribiendo con un estilo de tal forma que se puedan cantar, el tango muestra también una gran influencia del lenguaje oral. Destacamos por ejemplo en los cantos

²⁰ Ver capítulo VI, D, 3, págs. 100-101

homéricos el uso de epítetos para cada uno de los personajes o elementos recurrentes. Se reiteran tanto que se han vuelto formulas inseparables, seguramente vueltas naturales en el mundo antiguo: ya no se hablaba del alba, sino de la Aurora de rosáceos dedos, Ulises es “el ingenioso”, Aquiles, “el de los pies ligeros”, etc.

En el tango, no son tanto epítetos, sino comparaciones, metáforas y cierta adjetivación que son recurrentes: se habla del “pucho de la vida”, de “mi Buenos Aires querido”, de un mozo o una muchacha “de rompe y raja*”, de pena “de bandoneón”, dichas del pasado “como rosas marchitadas”, etc.

En nuestro trabajo, una forma poética presente en el tango nos interesa particularmente: la prosopopeya. Como lo explica Vilariño, “la prosopopeya consiste en la adjudicación de acciones, sentimientos, reacciones propios de lo animado, y sobre todo de lo humano, a lo inanimado o a lo abstracto” (1965: 111). Se personifica por ejemplo la suerte, “que es grela*” o “cachadora*”, “que dice chao”, o el pasado que se puede matar “de un tajo feroz”, o las pasiones que se caen de rodillas y que gritan “¡perdón!”...

Con la llegada de una nueva forma de expresión en las letras del tango, más intimista, de *Mi noche triste*, vemos “animarse las cosas compartiendo los sentimientos del hombre” (Ibid: 113): un cuarto, una lámpara, un espejo sufren la ausencia; el cuchillo vive las pasiones de su dueño, el tango, ya humanizado como si fuera un malevo, se ve atribuir culpas, traiciones...

Del mismo modo, lo que nos interesa en nuestro ámbito (la construcción de una mitología urbana), se atribuye una nueva profundidad a la geografía de Buenos Aires: las casas, las calles, los bares y cafés, los barrios y esquinas. Estos lugares se comparan a la madre, a la pureza, a la infancia, al amor: protegen, acompañan, son testigos:

Fue testigo el barrio de audaces hazañas
que le consagraron Rey del compadraje
y las mozas lindas de garabitaje*
bordaron su fama de guapo cantor...
Y en serias payadas su filosa faca
al rival ladino basureó con arte
y fue su cuchillo glorioso estandarte
teñido en cien riñas de rojo color.

Guapo de la guardia vieja, Ricardo Cerebello (música), Enrique Cadícamo (letra)

Veremos cómo se repiten ciertos esquemas, cuales son los valores de cada motivo, de qué manera están tratados para traer significaciones más amplias. Una mitología se constituye alrededor de ellos, y el uso de tal elemento o tema se refiere siempre al universo imaginario que los acompaña.

IV. Construcción de un mito: marco teórico

A. ¿Qué es la mitología?

La palabra “mitología” en su uso corriente hace más bien referencia al mundo greco-romano; connota un universo de dioses y héroes de culturas lejanas. Catherine Salles, en la introducción de su estudio *Quand les dieux parlaient aux hommes*, nos explica lo que es la mitología (2003: 15-16):

De belles histoires, à mi-chemin de la réalité et du fantastique, un univers où se mélangent plus ou moins pacifiquement les dieux et les hommes, un monde où des lieux familiers servent de cadre à des aventures héroïques ou amoureuses [...] C'est Thucydide qui nous donne probablement l'acception du terme telle qu'elle a été admise par la suite : les faits rapportés par les poètes sont « incontrôlables » et leur ancienneté leur a donné un « caractère mythique, excluant la créance ». Ils sont rapportés en vue « de l'agrément de l'auditeur plus que du vrai »²¹.

Obviamente, en el universo porteño del tango, no se trata de dioses, como en la mitología greco-romana. Lo que nos interesa en esta acepción son “las historias a medio camino entre la realidad y lo fantástico” y “el mundo donde lugares familiares sirven de marco para unas hazañas heroicas o amorosas”. En un mito hay tanto algo real como imaginario. Si hablamos en nuestra introducción de “acción recíproca” entre poesía y realidad, es porque pensamos como Borges que cada parámetro influye en el otro recíprocamente, en un proceso de creación y re-creación. Lo que importa en el mito no es que sea creíble, sino que enriquezca el imaginario de los auditores y lectores.

En los tangos, estos “lugares familiares” tienen una importancia activa: no sólo son marcos, sino también actores del desarrollo del cuento o de la expresión del sentimiento. Los lugares, como personajes, pertenecen al mito.

²¹ Citado por Catherine Salles : Thucydide, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, I, 21

Otro aspecto de mayor importancia es la “antigüedad” que da al mito un “carácter incontrolable”. Claude Levi-Strauss explica también que el mito se define por un sistema temporal: siempre se refiere a unos acontecimientos del pasado. “La valeur intrinsèque du mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celles-ci se rapportent simultanément au passé, au présent et au futur” (Levi-Strauss, 1974 : 139). Habla del carácter atemporal del mito: su significación y los conceptos que conlleva trascienden el tiempo, por su estructura permanente: es por su nivel semiológico que el mito se crea y perdura.

En su definición más amplia, el mito viste una función etiológica, y permite explicar la significación de fenómenos no explicados en una cultura: los orígenes del mundo, de las costumbres, de los héroes fundadores y de las fundaciones.

B. Función del mito

Carlos Mina hace hincapié en esta última función del mito para Buenos Aires. Recuerda que la capital argentina creció, entre 1895 y 1914, de un 125%. Y analiza las consecuencias psicológicas:

Puesto que no había estructuras sólidas que fuesen integrando a los reciénvenidos de manera armónica, esa posición de debilidad sumada a la enorme fractura social y psicológica que significó el traslado y el enfrentamiento a una sociedad en ebullición hicieron que el conjunto de la sociedad tuviese que recurrir a organizaciones míticas para comenzar el trabajo de refundación de espacios simbólicos comunes. El tango fue el portador de esas estructuras míticas a partir de las cuales comenzaron a fundarse parámetros de convivencia, historias acerca de orígenes y convenciones sobre valores: *Un arrabal humano/ con leyendas que se cantan como tangos*²²... (Carlos Mina, 2007: 24)

En una metáfora interesante, Esther Díaz habla de “ciudad-música” en su capítulo sobre el deseo en Buenos Aires. Estudia, en su obra cuyo título es revelador (*L'esprit de Buenos Aires, une ville et ses démons*), el imaginario social de la ciudad. Compara entonces la ciudad con la música que favorece, de manera espontánea, la creatividad:

La ville-musique relie ainsi entre eux des flux qui génèrent à leur tour – à des cadences diverses- pouvoir, luttes, connaissance, production artistique, travail, distraction, chômage. Cette réalité hétérogène se constitue à partir d'un certain type d'homogénéité. Et, au-delà des homogénéités évidentes – lois, règles, coutumes, langue, traditions ou mode- s'en dissimulent d'autres, plus occultes, comme les sous-entendus, les non-dits ou... les mythes urbains. (Díaz, 2007: 232)

²² Farol, Homero Expósito (letra), 1943

Los mitos sirven de homogeneización en el caos de la gran urbe. El tango, en Buenos Aires, es la música de la unión, es la partitura de los valores comunes, de los lugares integradores: el tango tiene función de asimilación. Los poetas construyen un imaginario común, influidos por el subconsciente de la población y la realidad porteña. En el contexto de inmigración, con la mezcla de esperanzas y de nostalgia, seguido por la modernización, y todos los cambios que derivan de ella, Buenos Aires sufre una angustia y deja en la voz este sabor amargo del cual habla Roberto Arlt (en *Los siete locos*): por eso “la musique de Buenos Aires, quant à elle, a choisi de pleurer” (Díaz, 2007: 233).

Levi-Strauss, estudiando la correlación entre la lengua y la cultura, no olvida otro elemento para el estudio antropológico de una sociedad:

Nous ne sommes pas suffisamment avisés que langue et culture sont deux modalités parallèles d’une activité plus fondamentale: je pense, ici, à cet hôte présent parmi nous [...] : l’esprit humain. (Levi-Strauss, 1974 : 87)

Explica que el subconsciente colecta imágenes y recuerdos, y termina siendo

le lexique individuel où chacun de nous accumule le vocabulaire de son histoire personnelle, mais que ce vocabulaire n’acquiert de signification, pour nous-mêmes et pour les autres, que dans la mesure où l’inconscient l’organise suivant ses lois, et en fait ainsi un discours. (Ibid : 233)

Estas leyes, todavía según el antropólogo, son iguales para cada individuo y en todas las situaciones donde ejercen su actividad.

Le vocabulaire importe moins que la structure. Que le mythe soit recréé par le sujet ou emprunté à la tradition, il ne tire de ses sources (entre lesquelles se produisent constamment des interpénétrations et des échanges) que le matériel d’images qu’il met en œuvre ; mais la structure reste la même, et c’est par elle que la fonction symbolique s’accomplit. (Id.)

Concluye diciendo que « la forme mythique prime sur le contenu du récit » (Ibid. :234).

Gracias a Barthes, vamos a entender a lo que alude Levi-Strauss cuando habla de “estructura del mito”.

C. “El mito como sistema semiológico”

Roland Barthes, en su libro *Mythologies*, después de varias reflexiones sobre algunos mitos de la vida cotidiana francesa, da una definición metódica del mito contemporáneo. Según él, “le

mythe est une parole” (Barthes, 1957: 213). Se puede por ende analizar la mitología con la ciencia del lenguaje “saussuriana”: la semiología.

El esquema de análisis propuesto por Barthes es, de hecho, el resumen “científico”, más bien, el “esqueleto” de nuestro estudio.

Para un análisis del mito, Barthes aplica el esquema semiológico tridimensional del significado, significante y signo. El mito se edifica a partir de la cadena semiológica lingüística, formando un sistema secundario: del “language-objet”, el mito entra en la dimensión del “méta-language”.

A partir del signo lingüístico, es decir de la correlación entre el significante y el significado, empezamos la cadena semiológica del mito: el signo representa el significante del mito.

El significado del metalenguaje es lo que predominamos el “concepto”.

La suma del significante del mito y del concepto, el significado, es el mito en sí, lo que intitula Barthes la significación.

1. Significante del mito

Entonces, el significante del mito ya está cargado de un sentido, puesto que era el signo en el plano de la lengua. Se empobrece en el esquema mitológico para volver a ser la forma, punto de partida del esquema. Sin embargo, « il est toujours possible de reprendre racine dans le sens et de s’y alimenter en nature. La forme peut aller se cacher dans le sens. C’est ce jeu de cache-cache entre le sens et la forme qui définit le mythe » (Barthes, 1957 : 224-225).

2. Significado del mito

Es lo que llena la forma (Ibid.:225). El concepto es a la vez histórico e intencional: ya está determinado. “Le mobile qui fait proférer le mythe” no es abstracto, porque está lleno de una situación (Ibid.:226). El carácter fundamental del concepto consiste en ser “apropiado” por ser una tendencia: contiene saberes confusos formados de asociaciones ilimitadas (Ibid.: 226). Un concepto puede tener varios significantes.

Agrega Barthes que para descifrar un mito, es importante esta cantidad de formas. Utiliza a Freud para explicarlo: el segundo término del sistema freudiano es el “sentido latente”, el contenido del sueño: “or Freud note bien que le sens second de la conduite en est le sens propre, c’est-à-dire approprié à une situation complète, profonde; il est, tout comme le

concept mythique, l'intention même de la conduite [...] : c'est l'insistance d'une conduite qui livre son intention" (Ibid. :227).

En un mito, el concepto se puede extender a través de una superficie muy grande de significantes: un libro entero puede ser el significante de un solo concepto. Y de otro modo, una forma minúscula (una palabra, un gesto) podrá servir de significante para un concepto lleno de una riquísima historia (Id.).

Los conceptos míticos, ya que históricos, son inestables: la historia puede fácilmente suprimirlos. De este modo, el mitólogo tiene que recurrir a una terminología adaptada, inventando palabras, creando neologismos, muy a menudo con el prefijo “-idad”.

3. La significación

La significación es el mito. Siendo el resultado de la suma de la forma y del concepto, vale la pena estudiar sus modos de correlación. Vimos que la presencia de la forma es literal, inmediata, extendida porque tiene un sentido ya trazado. El concepto es global, y tiene un modo de presencia memorial (Ibid.: 229).

La correlación entre el concepto y la forma es de deformación, de alienación: el concepto altera al sentido presente en la forma (Ibid.:230). Y al apropiarse el concepto, se fija la significación: la intención se paraliza (Ibid.: 234), lo que permite decir que el mito es un habla robada y devuelta (Id.).

4. Lecturas del mito

Roland Barthes expone tres maneras diferentes de descifrar un mito (Ibid.: 237): la del “productor de mitos”, que parte del concepto para buscarle una forma, creando símbolos; la del “mitólogo”, que descifra el mito y entiende la deformación, buscando una coartada; y la del “lector de mitos” que nota en el significante mítico un todo inextricable de sentidos y formas, recibiendo una significación ambigua. Este último lector vive el mito como si fuera una historia a la vez verdadera e irreal.

Es esta última lectura que tenemos ante la mitología presente en el universo del tango.

5. Función del mito

Según Barthes, lo propio del mito es de transformar el sentido en forma: el mito roba el lenguaje, pero no para hacer ejemplos o símbolos, sino para “naturalizar” a través de ellos, los conceptos inducidos (Ibid.: 241).

A nivel más filosófico, el mito tiene la función de fundar una intención histórica en naturaleza, una contingencia en eternidad (Ibid.: 255). De acuerdo con nuestra idea de acción recíproca entre realidad y poesía en las letras del tango, Barthes explica:

Le monde fournit au mythe un réel historique défini par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé; et ce que le mythe restitue, c'est une image naturelle de ce réel. [...] Le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses. (Ibid. : 255)

Constata Barthes que el mito, sin negar las cosas, las purifica, las hace inocentes. Se pasa de la historia a la naturaleza: el mito quita la complejidad a los actos humanos, dándoles la simplicidad de las esencias: las cosas parecen significar por ellas solas (Id.). Y concluye diciendo que “la fin même des mythes, c'est d'immobiliser le monde” (Ibid.: 270).

6. El mito artificial

En el análisis estructural del mito, el crítico francés añade un nuevo plano: el mito artificial, que « roba el mito » (Ibid.: 246). De hecho, analiza que existe un segundo mito que permite “fonder le premier mythe en naïveté regardée” (Ibid.: 247). Este tercer sistema semiológico utiliza la significación del mito como primer término de un segundo mito.

El tango, muy a menudo, se utilizó como una mitología superficial: en la historia del cine, en la literatura, por ejemplo, sirvió como mito de la pasión prohibida, de la sensualidad codificada, del erotismo exótico o de la nostalgia de lo perdido.

7. Lenguaje-objeto y metalenguaje

Barthes nos explica que coexisten dos lenguajes: el lenguaje operatorio, ligado a su objeto de una manera transitiva: sólo hay un acto entre el sujeto y el objeto: se dice *algo*, no se habla *de* algo (Ibid.: 259). En un metalenguaje se canta algo. El objeto es una imagen dispuesta. No son las cosas que actúan, sino sus nombres. Es en el meta-lenguaje donde se instala el mito.

8. Aplicación de la construcción semiológica de un mito en el tango

Vamos ahora a tratar de aplicar el esquema semiológico de Barthes a los tangos, con dos ejemplos: *A media Luz* de Carlos Lenzi (letra) y Edgardo Donato (música), y *Muñeca brava* de Nicolas Luis Visca (letra) y Enrique Cadícamo (música).

Corrientes 3, 4, 8,
segundo piso, ascensor.
No hay porteros ni vecinos.
Adentro, cocktail y amor.
Pisito que puso Maple:
piano, estera y velador,
un teléfono que contesta,
una vitrola* que llora
viejos tangos de mi flor
y un gato de porcelana
pa' que no maulle al amor.

Y todo a media luz,
que es un brujo el amor,
a media luz los besos,
a media luz los dos.
Y todo a media luz
crepúsculo interior.
¡Qué suave terciopelo
la media luz de amor!

Juncal 12, 24
Telefoneá sin temor.
De tarde, té con masitas;
de noche, tango y cantar.
Los domingos, tés danzantes;
los lunes, desolación,
Hay de todo en la casita:
almohadones y divanes;
como en botica, cocó;
alfombras que no hacen ruido
y mesa puesta al amor.

A media luz, Carlos Lenzi (letra), Edgardo Donato (música), 1924

En este tango, el significante sería la descripción poética de un “lugar de perdición”, de un lupanar. Para denominar el concepto habría que inventar un neologismo como “languidecida”, sensualidad elegante del lugar de perversión. Finalmente, el mito, la significación, es el título: “a media luz”, o el nombre del lugar “Corrientes 348”. De hecho, en

un mundo de conocedores del tango-canción, hablar de esta dirección, o de algo que ocurre “a media luz”, está envuelto de una significación directamente ligada a este tango: en el lenguaje común de un grupo de milongueros, este tango se constituyó en verdadero mito.

A partir de nuestro primer mito, vamos a construir el esquema del mito artificial: utilizamos a la significación del primer mito, “a media luz”, o “corrientes 348”, como significante del segundo mito. El concepto sería lo que podemos llamar la “tanguicidad”. Entonces, el mito, la significación, suma del significante ya cargado de una mitología primera, y del significado, sería: el tango. Justamente, parece que esta mitología superficial, que ocultó la variedad de mitos presentes en el mundo del tango, fue la que utilizaron los artistas en sus obras (pintura, fotos, cine, novelas, etc.) para ilustrar todo lo que se encuentra en el concepto de “tanguicidad”. Era suficiente poner un tango en una película, dibujar una pareja bailando, para transmitir la sensualidad, la languidez, la pasión, la nostalgia, etc.: pues se mezcló todo bajo la palabra “tango”: el tango es un mito secundario.

Vemos ahora el tango *Muñeca brava*:

Che "madam" que parlás en francés
y tirás ventolín* a dos manos,
que cenas escabiás* copetín* bien frapé
y tenés gigoló bién bacán*...
Sos un biscuit
de pestañas muy arqueadas...
Muñeca brava
bien cotizada.
¡Sos del Trianón...
del Trianón de Villa Crespo...
Milonguerita*,
juguete de ocasión...

Tenés un camba* que te hacen gustos
y veinte abriles que son diqueros*,
y muy repleto tu monedero
pa' patinarlo de Norte a Sud...
Te baten* todos Muñeca Brava
porque a los giles mareás sin grupo*,
pa' mi sos siempre la que no supo
guardar un cacho de amor y juventud.

Campaneá* la ilusión que se va
y embrocá* tu silueta de rango*,
y si el llanto te viene a buscar
escurrí* tu dolor y reí...
Meta champán que la vida se te escapa,
Muñeca Brava, flor de pecado...

Cuando llegués
al final de tu carrera,
tus primaveras
verás languidecer

Muñeca brava, Nicolas Luis Visca (letra) y Enrique Cadícamo (música), 1928

El significante sería acá la pena cantada de un hombre que perdió a su amor, al que le prefirieron el lujo de un rico. El significado, el concepto, sería la “amargadidad” del “yo” narrativo; y el mito, la significación, el amor imposible. Desde este primer mito, vamos al mito superficial: el amor imposible como primer término de la cadena; el arribismo como concepto, para llegar a la significación, el mito en sí, que sería acá el título “la muñeca brava”.

La “muñeca brava” es un mito, cargado de todos los conceptos y significantes de este tango.

V. Mitología urbana en las letras del tango

Si Barthes piensa que la mitología construye un mundo (Ibid.: 271), vamos a ver ahora cuál es el mundo del tango y cuál es la mitología que supo constituirlo. Trataremos de analizar, en el ámbito de la mitología urbana, cómo se encuentra Buenos Aires en los tangos, y cómo se halla el tango en Buenos Aires.

Con el estudio analítico siguiente, postulamos que una “geografía mágica” de Buenos Aires se creó a partir de las letras del tango: en ellas se repiten una serie de motivos, significantes, extractos de la realidad; varios conceptos, nacidos del imaginario colectivo, influidos por la dimensión social, psicológica, casi-existencialista del hombre porteño, vestirán los motivos de una tela simbólica. La correlación de estos parámetros logrará el fenómeno esperado: la creación de mitos porteños.

Carlos Mina, en su teoría sobre el tango (al que ve como una herramienta eficaz de integración), entendió lo que resultó de la dialéctica entre el pueblo y sus creadores:

En efecto, los poetas crean una geografía imaginaria de Buenos Aires, cargada de un simbolismo que los contiene a todos: la casa, el patio, el barrio, el suburbio, la ciudad, el bar, las calles, el cabaret, etc. Estos espacios no son vistos como meros espacios físicos, sino que están asociados con toda una mítica íntimamente conectada con las relaciones intersubjetivas fundantes: los amigos, las madres, las mujeres, etc. (Mina, 2007: 25)

Ester Díaz, por su parte, filosofa con Buenos Aires, mezclando vías urbanas con vías del pensamiento. Introduce su estudio comparando la capital argentina con la gran ciudad griega antigua:

Le tracé urbain de Buenos Aires imite les anciens plans poussiéreux conçus à l'époque de l'Athènes socratique et dorée, même si les hommes téméraires qui imaginèrent de construire une ville à proximité d'un fleuve immense n'avaient pas encore conscience de l'héritage classique qu'ils léguaient à ces terres hostiles. La culture urbaine s'entrelace avec les mythes et les histoires qui la transcendent ou qui se cachent parmi les strates de son sol culturel. (Díaz, 2007: 8)

De hecho, Manuel Romero escribe en su *Canción de Buenos Aires*, en 1933:

Canción maleva, canción de Buenos Aires,
hay algo en tus entrañas que vive y que perdura,
canción maleva, lamento de amargura,
sonrisa de esperanza, sollozo de pasión.
Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón.

Vamos primero a recorrer los espacios en los cuales las anécdotas contadas en los tangos ocurren. Veremos cómo una mera referencia a un lugar permite dar cierta verosimilitud a la historia; estudiaremos también el uso de los lugares como símbolos cargados de significaciones y valores. Observaremos después cómo estos lugares, muchas veces inventados en los tangos, llenos de nuevas significaciones, modifican la realidad urbana.

Analizaremos luego, siempre a través de las letras del tango, cuáles son los personajes presentes en estos lugares: cómo son representados, nombrados, descritos, y qué valores transportan.

Estudiaremos finalmente la influencia del paso del tiempo sobre los motivos: veremos que los valores cambian, en relación con el desarrollo social de la realidad contemporánea de los letristas, y que los elementos geográficos o las figuras siguen siendo utilizados en las letras, pero desde otro punto de vista y vistiéndose de otra simbología.

El distanciamiento temporal frente al universo originario del tango, con el uso de sus elementos representativos para expresar sentimientos de un período posterior, es justamente el proceso creador de una mitología. Y los mitos, como lo analizamos con Barthes, están cargados de una multitud de significantes, o de elementos fundadores, ya cargados en sí de una significación.

A. Los lugares o espacios simbólicos del tango

Vimos que el tango sigue un trayecto geográfico ligado con su proceso de creación, desde sus orígenes suburbanos, hacia su apropiación por el centro de la ciudad. Varios espacios tienen su importancia en la historia de la creación del tango: el suburbio, el conventillo, la casa de baile, el cafetín...

Estos espacios, que tuvieron una función en la historia real del desarrollo del tango, son también, en las letras, escenarios privilegiados de las historias contadas:

En el tango encontramos con insistente frecuencia alusiones a la geografía de Buenos Aires. Infinidad de citas de calles y barrios, pero también de lugares, instituciones y comercios. La mayoría de los tangos contiene referencias a datos del paisaje de la ciudad; algunos lugares famosos se constituyen en basamento de las historias, mientras que los ámbitos desconocidos de erigen, a partir de la credibilidad de la historia contada, como proposiciones al reconocimiento. La máquina simbólica de la ciudad pareciera necesitar para su funcionamiento las referencias imaginarias de una geografía en la que apoyarse, y el tango sería proveedor de ese entramado. (Mina, 2007: 49)

Para el historiador, las innumerables referencias a espacios de la ciudad construyen un imaginario que “comienza a constituirse como un soporte de orientación y pertenencia” (Ibid.:50). Piensa que, en una voluntad de verosimilitud, las citas geográficas, forjando un mapa imaginario de la ciudad, hacen posible y real lo imaginario (Ibid.:51).

De hecho, los lugares mencionados en los tangos tienen un valor mítico para la gente. Orientan mágicamente a los habitantes y visitantes de Buenos Aires.

B. Los escenarios del tango: espiral “crescendo”

Tuvimos que escoger un orden en nuestro análisis de los espacios; nos pareció interesante partir del más pequeño hacia el más grande.

Seguimos a Carlos Mina y a su división de los espacios en dos grupos: los que rodean a la casa (desde la casita al suburbio) y los que encarnan “espacios de relaciones”: el bar, el cabaret, la cárcel, etc. (Mina, 2001: 55).

Existen numerosos escenarios en la poesía del tango, y sería difícil hacer una lista exhaustiva; por eso escogimos hablar de los más destacables e importantes para nuestro propósito.

1. La Casa

La casa, en los tangos, es el lugar de lo familiar, de la infancia, de lo íntimo. Es la representación de la vida pura, todavía no ensuciada por los vicios del mundo exterior.

La casa y el patio, lugar más intermediario entre el hogar y el mundo, son escenarios que uno recuerda con nostalgia: la protección materna de la “casita”, la cofradía adolescente del patio, se describen con mucha ternura, después de haber sufrido los rigores de la vida.

Barrio tranquilo de mi ayer,
como un triste atardecer,
a tu esquina vuelvo viejo...
Vuelvo más viejo,
la vida me ha cambiado...
en mi cabeza un poco de plata
me ha dejado.
Yo fui viajero del dolor
y en mi andar de soñador
comprendí mi mal de vida,
y cada beso lo borré con una copa,
en un juego de ilusión
repartí mi corazón.

Vuelvo vencido a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria,
mis veinte abriles me llevaron lejos...
locuras juveniles, la falta de consejo.
Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño,
y al golpear, como un extraño,
me recibe el viejo criado...
Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz
tan sólo me reconoció.

Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
nublados por el llanto
como diciéndome porqué tardaste tanto...
Ya nunca más he de partir
y a tu lado he de sentir
el calor de un gran cariño...
Sólo una madre nos perdona en esta vida,
es la única verdad,
es mentira lo demás.

La casita de mis viejos, Juan Carlos Cobián (música), Enrique Cadícamo (letra), 1932

El hombre vuelve a la casita de sus viejos, después de haber sufrido penas de amor. La casa misma, de la cual habla con cariño utilizando el sufijo diminutivo “-ita”, tiene el poder de juzgar la vida de “locuras juveniles”: “hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño”. En el tango siguiente, es una mujer que parte de su casa. Como el hombre, ha sufrido el desengaño: la casa de la infancia, opuesta a la casa de placer, representa la infancia pura de la mujer, cuando era todavía inocente.

Chirusa, la más linda de las pebetas,
tejía sus amores con un Don Juan;
él, con palabras buenas y cariñosas,
le prometió quererla con loco afán.
Confiada en sus promesas, una mañana
ató toda su ropa y se fugó;
cegada por el lujo siguió la caravana
y el alma del suburbio así grito:

¡No dejes a tus viejos!
Cuidado che, Chirusa;
el lujo es un demonio
que causa perdición,
y cuando estés muy sola
sin una mano amiga
has de llorar de pena
tirada en un rincón.

Hasthada de la vida, sin un consuelo,
vencida para siempre por el dolor,
pensaba en sus viejitos que dejó un día
en la casita blanca donde nació.
El viento le traía dulces recuerdos,
pasajes de su vida llenos de sol;
y el alma del suburbio, hasta su pieza,
como una voz lejana le recordó...

Chirusa, Juan D'Arienzo (música), Nolo López (letra), 1932

En estos tangos, la casa de la infancia hace referencia a la inocencia, más bien, a la pureza. La casa tiene un color blanco; el viento del recuerdo está lleno del sol, opuesto a la vida nocturna de los cabarets, en donde se encuentra la vida de lujo para estas mujeres engañadas.

En la casa, lugar colectivo de la familia, se halla otro lugar todavía más íntimo: el cuarto, el “bulín”, el cotorro. Éste alude a la independencia del sujeto, a su sexualidad o su soledad:

En *El Bulín de la calle Ayacucho*, de Celdenio Flores, el sujeto vivió su primer amor, verdadero e inocente:

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 sincera ...
¡Y una noche de invierno, fulera,
hasta el cielo de un vuelo se fue!

El poeta, estilizando la intimidad de la revelación nostálgica, personaliza al lugar:

el bulín donde tantos muchachos,
en su racha de vida fulera,
encontraron marroco y catrera
rechiflado, parece llorar.

Como vimos con *Mi noche triste*, la personificación es recurso típico de los poetas del tango, para transmitir emociones. No es sólo el hombre que sufre, sino también el bulín que “parece llorar”.

El conventillo es el escenario de los dramas. Allí ocurren historias con actores exteriores al hogar y con espectadores: encuentros musicales, bailes, enfrentamientos de hombres, enamoramientos, venganzas, etc...

A los conciertos que dan los fuelles,
protestadores en sus gemidos,
se están luciendo con sus quebradas
los compadrones en el lugar,
y las chirusas, endomingadas,
en sus miradas tienen el brillo
de la alegría que ha derramado
el tango rante y sentimental.

En medio del conventillo
se ha parado un compadrito
que contempla de hito en hito,
la alegre gente en su excitación.
No le importa que se baile,
él a bailar no ha venido;
busca a aquella que lo ha herido
en medio del corazón.

Y cuando encuentra a la traicionera,

a la ladrona de su ilusión
la mano crispera con ansia fiera
sobre la masa de su facón.
Y, como un tigre, sobre su presa,
salta ligero y asesta un tajo
que roja marca deja sangrando
y el tango muere en el bandoneón.

Y luego, sin darse prisa,
apartando a los curiosos
se retira receloso
entre el murmullo de admiración.
Pero apenas dio algunos pasos
se volvió y con arrebatado
les gritó: de puro guapo
me he cobrado su traición.

De puro guapo, Rafael Iriarte (música), Juan Carlos Fernández Díaz (letra), 1927

Allí empiezan y terminan historias de amor:

En el barrio Caferata
en un viejo conventillo,
con los pisos de ladrillo,
minga de puerta cancel,
donde van los organitos
su lamento rezongando,
está la piba esperando
que pase el muchacho aquel.

Aquel que solito
entró al conventillo,
echao a los ojos el
funyi* marrón;
botín enterizo,
el cuello con brillo,
pidió una guitarra
y pa'ella cantó.

Aquel que, un domingo,
bailaron un tango;
aquel que le dijo:
"Me muero por vos";
aquel que su almita
arrastró por el fango,
aquel que a la reja
más nunca volvió.

Ventanita del cotorro
donde sólo hay flores secas,

vos también abandonada
de aquel día... se quedó.

El rocío de sus hojas,
las garúas de la ausencia,
con el dolor de un suspiro
tu tronquito destrozó.

Ventanita de arrabal, Antonio Scatasso (música), Pascual Contursi (letra), 1927

El sujeto, hombre o mujer, saliendo del hogar, “emprende el vuelo del crecimiento” (Mina, 2007: 83). Va a explorar nuevos horizontes, en búsqueda de algún éxito. La sexualidad es sin embargo una causa implícita del paso hacia el mundo exterior: al buscar una pareja, el sujeto se enfrenta con dos salidas posibles: o le “sale bien”, o le “sale mal”. Es en la segunda opción que se va a poder crear un tango, canción de la desesperación.

Yo nací en un conventillo
de la calle Olavarría,
y me acunó la armonía
de un concierto de cuchillos.
Viejos patios de ladrillos
donde quedaron grabadas
sensacionales payadas
y, al final del contrapunto,
amasijaban a un punto
p’amenizar la velada.

Cuando pude alzar el vuelo,
planté* del barro al asfalto,
pretendí volar tan alto
que casi me vengo al suelo.
Como el zorro perdí el pelo
pero agarré la manía
de lofiar* la gilería*
y al primer punto boliao
con algún fato estudiao
dejarlo en Pampa y la vía.

[...]

Hoy que estoy en los cuarenta,
en el debe de la vida,
chapé una mina raída
que tiene más de la cuenta.;
ando en un auto polenta,
diqueándome* noche y día
sin saber la gilería*
que me está envidiando el brillo,

que nací en un conventillo
de la calle Olavarría.

El Conventillo, Ernesto Baffa y Fernando Rolón (música), Arturo De La Torre y Fernando Rolón (letra), 1965

“El conventillo también puede ser una referencia para señalar un origen, para desvalorizar o marcar una trayectoria”, apunta Mina (2007: 55): Margot ha nacido “en la miseria de un convento de arrabal” (*Margot*, Celedonio Flores), y la cuna de la mina de fango fue “un conventillo alumbrado a querosén” (*Flor de Fango*, Pascual Contursi).

2. La calle

Saliendo de la casa, afuera del conventillo, entramos en la ciudad. Gran urbe, Buenos Aires está atravesada por miles de calles, casi todas siguiendo el plano romano de damero. Paralelas y perpendiculares, representan un espacio cargado de múltiples significaciones.

Existen calles genéricas, anónimas, y otras nombradas que tienen significación propia.

Puede llegar a ser algo en sí mismo o sólo un medio que lleva ineluctablemente a destinos prefijados. La calle [...] es la metáfora por excelencia del transcurrir de la vida, es ese conector por el que se abandona la escena fuerte de un enfrentamiento existencial o el camino que lleva fatalmente a la perdición. Lugar al que se va en busca de claridad y equilibrio, lugar de oferta de bienes de todo tipo, lugar de los encuentros decisivos y del balconeo intrascendente. Finalmente, la calle es como la vida, y doblar la esquina tiene para siempre el sabor de abandono o del cambio irremediable (Mina, 2007: 52):

Callejón,
a los dos vendió el destino,
soy un triste peregrino
sin derrotero y sin fin.
Callejón,
vos serás mi confidente,
traigo doblada la frente
y adónde voy yo no sé.
Como a mí
también te sangra una herida,
a vos la urbe te olvida
y ella ha olvidado mi amor.
Callejón,
por eso busco tu abrigo
lejos del mundo consigo
adormecer mi dolor.

Callejón, Roberto Grela (música), Héctor Marcó (letra), 1938

Como escribe Horacio Ferrer, “las tardecitas de Buenos Aires tienen ese qué sé yo, ¿viste? Salís de tu casa, por Arenales. Lo de siempre: en la calle y en vos” (*Balada para un loco*). La calle siente metonímicamente la misma cosa que el sujeto: aquí, la locura, la soledad. En la inmensidad de la ciudad, las calles se pierden, como los seres humanos:

Aujourd’hui, submergée dans la dérive urbaine, je sens que mes anciennes amours se diluent. Seule, dans la foule, je ne suis plus rien. Une solitude intolérable m’étreint. Implacable, elle sourd sans cesse des entrailles de cette foule qui m’étouffe. Toutes ces vies jetées dans la tourmente citadine. Qui glissent et trébuchent au travers de scandaleuses failles sociale. / Je cherche une contrée où hier puisse être aujourd’hui. / La ville réaffirme son existence, s’écoule sans penser. Solitude, amour, sexe payant, confusion. Je suis perdue, malmenée dans le flux et le reflux de cette marée humaine. Sentiment de perte, de ne pas être reconnue. Devenir nomade de l’être sans l’être. La ville joue aux échecs sur un damier vide. Un jeu de masque. Et derrière ces masques, l’âme en dérive. (Díaz, 2007: 263)

Esther Díaz vive el sentimiento de la ciudad: experimenta el efecto tan propio de Buenos Aires: “mélancolie de celui qui regrette ses origines. Mélancolie de celui qui se perd dans le labyrinthe de la ville. Labyrinthes inextricables de solitude, de paroles, de caresses, d’amour” (Ibid.: 264). La ciudad respira este sentimiento de la melancolía.

En una novela de Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, el protagonista, Bruno Cadogan, viaja a Buenos Aires. Es estudiante en Nueva York y escribe una tesis sobre Borges y el tango. Le hablan de un cantante porteño, llamado Julio Maciel, misterioso e increíble, que según dicen, canta “mejor que Gardel”. Inspirado por la curiosidad, decide irse a Buenos Aires: es la primera vez. Quiere encontrar al cantante, pero éste nunca anuncia cuándo y dónde canta, sino que parece que “sus desplazamientos aludían a un Buenos Aires que no veíamos [...]. Quería [...] recuperar una ciudad del pasado que sólo él conocía e ir transfigurándola en el presente de la ciudad que se llevaría consigo cuando muriera” (Eloy Martínez, 2004: 45-46). Las calles transpiran esta melancolía, ese pasado. La ficción ocurre en 2001, pero la presencia del pasado, con su nostalgia, existe desde los comienzos de la historia del tango. Es un sentimiento humano del cual Buenos Aires, y sus calles, antropomorfas, sufren: el autor de la novela lo sabe, y hace decir a uno de sus personajes, perdido en la ciudad, observándola desde un taxi:

un delta de ciudades abrazado por una sola ciudad, breves ciudades anoréxicas dentro de esta obesa majestad única que consiente avenidas madrileñas y cafés catalanes junto a pajareras napolitanas y temples dóricos y mansiones de la Rive Droite, más allá de todo lo cual - le había insistido el taxista - están sin embargo el mercado de hacienda, el mugido de las reses entres del sacrificio y el olor a bosta, es decir, el relente de la llanura, y también una melancolía que no viene

de parte alguna sino de acá, de la sensación de fin del mundo que se siente cuando se mira los mapas y se advierte cuán sola está Buenos Aires, cuán trasmano de todo (Eloy Martínez, 2004: 63).

Seguramente, el sentimiento de soledad y de angustia causado por la sensación laberíntica de la ciudad, se puede vivir en muchas partes. Pero esa melancolía de la que hablan estos autores, es típica de Buenos Aires. Y el tango tiene un papel esencial en la impresión de tal carácter. El imaginario ha sido totalmente influido por la melancolía tanguera, la cual había sido influida por el imaginario porteño existencialista de la inmigración y post-inmigración.

Las calles viven, lloran, sufren, como si fueran contaminadas por los dramas que vieron pasar en sus veredas:

Callecita de mi barrio,
cortada de mis amores,
donde en épocas mejores
fue la alegría mi único ideal.
Hoy, que me siento bacana
y ando a golpes con la suerte,
he vuelto aquí para verte,
cortada mía del arrabal.

[...]

Ya a la luz del farol compañero,
adivino en las sombras calladas
un rumor de caricias robadas
que llenan de ensueños a mi corazón.

Callecita de mi barrio,
para todos siempre amiga,
la luz del centro me obliga
a dejarte para mi mal.
Pero antes de la partida
y al campanearte serena,
me voy llorando de pena
cortada mía, de arrabal...

Callecita de mi barrio, Alberto Laporte y Otelo Gasparini (música), Enrique Maroni (letra),



Tapa de la partitura del tango *Callecita de mi barrio*

Hay motivos recurrentes que simbolizan también la soledad de la calle: la luna y el farol. Estos términos prefiguran a la noche, en la que los sentimientos se pueden cantar. Es el momento de la melancolía o de la angustia. Las luces son amigas en la oscuridad. Así, un farol o la luna se transforman en confidentes para el llanto del cantante. El farol se volvió un símbolo del tango en la iconografía.



A la luz de los faroles, tango instrumental de Rosendo Mendizábal

Un arrabal con casas
que reflejan su dolor de lata...
Un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos...
Y allá un reloj que lejos da

las dos de la mañana...
Un arrabal obrero,
una esquina de recuerdos y un farol...

Farol,
las cosas que ahora se ven...
Farol ya no es lo mismo que ayer...
La sombra,
hoy se escapa a tu mirada,
y me deja más tristona
la mitad de mi cortada.
Tu luz,
con el tango en el bolsillo
fue perdiendo luz y brillo
y es una cruz...

Allí conversa el cielo
con los sueños de un millón de obreros.
Allí murmura el viento
los poemas populares de Carriego,
y cuando allá a lo lejos dan
las dos de la mañana,
el arrabal parece
que se duerme repitiéndole al farol...

Farol, Virgilio Expósito (música), Homero Expósito (letra), 1943

Ciertas calles son nombradas. En una búsqueda de verosimilitud, tomar el nombre existente de una calle de Buenos Aires permite proyectarse inmediatamente en el lugar. No es necesario ir hasta tal calle para tener la certeza de que está lo que se narra en los tangos: una vez creídas las historias contadas, quedaban establecidos y se daban por reales estos sitios de Buenos Aires (Mina, 2007: 51).

Por ser los escenarios de anécdotas cantadas, algunas calles se han vuelto famosas en el imaginario porteño: la calle Peripí conoció la “mano cruel” de un “muchacho loco” que arrebató la mina que ya no es “la linda piba que mimóla muchachada de la calle Pepirí” (*Mano cruel*, Armando Tagini, 1928).

Otras calles son nombradas porque ya están cargadas de cierta significación, que va a ser ampliada por el uso recurrente en las letras del tango: las calles Maipú, Corrientes, Esmeralda, etc.

Pertenecen al centro de Buenos Aires, hoy llamado el “microcentro”. Era el barrio de los cabarets lujosos, y el escenario del arribismo o de la decadencia.

Así, el compadrito se vuelve un bacán* yendo al “Maipú”:

Bailarín compadrito,
que floriaste tu corte primero,
en el viejo bailongo orillero
de Barracas al sur.

Bailarín compadrito,
que quisiste probar otra vida,
y al lucir tu famosa corrida
te viniste al Maipú.

Bailarin compadrito, Miguel Bucino (letra y música), 1929

La calle Corrientes “es todo un tema aparte”, según Vilariño (1965: 238): “ya no se trata del lugar casi íntimo de la infancia y la juventud, anexo al hogar, nido de afectos, sino de una calle céntrica que se identifica con la vida nocturna y con el tango, que es todo el contrario de aquello”. Como vimos con el tango *A media luz*, la calle Corrientes se viste de un concepto, y logra ser ella misma una significación en sí²³. Vilariño interpreta los tangos dedicados a esta calle: descartan el motivo de la vuelta y a lo sumo sirven de paso a la idea de fugacidad (Ibid.: 239): los tangos *Tristezas de la calle Corrientes*, *Corrientes bajo cero*, y otros numerosos ilustran el tema del “ubi sunt”: la nostalgia de lo que fue y ya no es.

Calle
como valle
de monedas para el pan...
Río
sin desvío
donde sufre la ciudad...
Los hombres te vendieron como a Cristo
y el puñal del obelisco
te desangra sin cesar.

Tristezas de la calle Corrientes, Domingo Federico (música), Homero Expósito (letra), 1942

Si los tangos citan tanto esta avenida y, aún más, la utilizan para recordar los tiempos antiguos del tango, es porque históricamente ha sido una calle central en la dimensión del deseo en Buenos Aires: “ce coin de rues [Corrientes y Esmeralda] concentre –à lui seul – tous les flux du désir urbain. Dans une demi-pénombre propice au débordement du désir – et sur un air de

²³ Ver capítulo IV, C, 8, p. 49

tango – les prostituées et maquereaux en mal d’amour et de paradis artificiels déambulent en se frôlant. L’aval et la vigilance de la loi²⁴ territorialisent le désir” (Díaz, 2007 : 168).

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,
curdelas* 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, pa’ 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 Pascual 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.

Corrientes y Esmeralda, Francisco Pracánico (música), Celedonio Flores (música), 1933

Vemos en *Corrientes y Esmeralda* que más que nombrar calles, el tango se refiere a esquinas. Carlos Mina explica que las coordenadas ayudan en la orientación, y “se [cargan] de

²⁴ Desde fines del siglo diecinueve hasta 1933, la prostitución era legal en Buenos Aires. Existía un verdadero tráfico de mujeres extranjeras, traídas en Buenos Aires desde Francia, Polonia, y otros países europeos, y “vendidas” en la Plaza Once. En 1936, con las leyes de profilaxis social, el país cierra sus burdeles. En 1954, el presidente Perón legaliza de nuevo las casas cerradas; pero la reforma no dura mucho, a causa del golpe militar (Díaz, 2007:169-175).

sobredeterminación, de cábala, de suerte y de mayor seguridad frente a la adversidad y la desorientación” (Mina, 2007: 52). Las esquinas de los tangos se convierten en lugares seguros de encuentro, de convergencia y realización. Hoy en día, el imaginario porteño sigue contaminado por la significación de esta esquina. Una broma común entre hombres es evocar su deseo de vivir en Corrientes y Esmeralda, esquina del erotismo en la fantasía masculina.

En *Sur*, Homero Manzi habla de la esquina de dos calles: San Juan y Boedo. Hoy, llamamos a esta esquina, en el barrio de Boedo, la “esquina Homero Manzi”.

San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo,
Pompeya y más allá la inundación.
Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre flotando 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.

[...]

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.

Sur, Aníbal Troilo(música), Homero Manzi (letra), 1948

3. El barrio

En este tango Homero Manzi hace un elogio a los barrios sur: “Pompeya, y más allá, la inundación”. Habla de los barrios en donde nació el tango, cerca del Riachuelo (la inundación).

Como pasa con las calles, se canta el barrio como una entidad autónoma, personificada, o un barrio específico, existente, con nombre. El barrio es un escenario geográfico, pero también emotivo, dramático y melódico. El barrio es el tango por antonomasia, como en *Tres Esquinas*, o en *Melodía de Arrabal*:

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 piana 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.

Melodia de Arrabal, Carlos Gardel (música), Alfredo Le Pera (letra), 1933

De hecho, como lo vimos con las calles, las referencias al barrio sirven para los inmigrantes de marco de implantación, de pertenencia a la ciudad de Buenos Aires. Hoy todavía, un porteño no dice que es de Buenos Aires, sino de su barrio. Hay un orgullo real en pertenecer a un cierto barrio. Son incuantificables los tangos que cantan el cariño para el barrio de origen.

Sos barrio del gotán* y la pebeta*,
el corazón del arrabal porteño,
cuna del malandrín y del poeta,
rincón cordial,
la capital
del arrabal.

Yo me hice allí de corazón malevo
porque enterré mi juventud inquieta
junto al umbral en el que la pebeta
ya no me espera
pa' chamuyar.

Boedo, vos sos como yo:
malevo* como es el gotán,
abierto como un corazón
que ya se cansó de penar.
Lo mismo que vos soy así:
por fuera cordial y cantor,
a todos les bato* que sí
y a mi corazón le bato que no.

Sos como yo de milongón*... Un cacho
del arrabal, en su emoción del lengue*,
ande el gotán, provocador y macho
hoy es el Dios
Nuestro Señor
del Berretín*.

¿Qué quiere hacer esa fifi Florida?
¡Si vos ponés tu corazón canyengue,
como una flor en el ojal prendida,
en los balcones
de cada bulín!

Boedo, Julio De Caro (música), Dante A. Linyera (letra),

Podríamos afirmar que casi cada barrio de Buenos Aires tiene su tango. En los barrios ocurren mil historias, están presentes todos los personajes del tango. Boedo es acá malevo como el sujeto, malevo como el tango. Los barrios son los escenarios de toda la mitología tanguera. Algunos se han personificado: un barrio puede ser la madre o el amigo. Los idolatran, los hacen míticos, como lo hace Borges con Palermo.

4. El arrabal y el suburbio

El arrabal y el suburbio definen un espacio más amplio que el barrio, pero abstracto. Las menciones a estos espacios connotan un nivel social, un estilo de vida y un cuerpo de valores. Ya no se habla de un lugar preciso, con elementos propios y típicos: el arrabal dota a sus habitantes de “pautas de comportamiento o formas de ser que hoy llamaríamos “estilo”, y que difícilmente pudieran perderse al cambiar de residencia o de forma de vida. Es un espacio imaginario que se despliega en el tango y que tiene una vaga correlación con la geografía de los barrios periféricos y algunos cercanos al centro” (Mina, 2007: 59).

Se habla del suburbio o del arrabal para oponerse al centro urbano del cual hablamos anteriormente (Corrientes, y sus alrededores), que representa la perversión, la mala vida, el cabaret, el lujo, etc. Los valores “sanos”, positivos, están afuera del centro. El arrabal, los barrios periféricos, cuna del tango, hospeda a gente sencilla, sentimental, que respeta un

sistema de valores simples y rectos. Veremos al estudiar los personajes del tango, que el trayecto desde el arrabal hasta el centro es recorrido por el arribista, simbolizando así la decadencia: se pierde consciente o inconscientemente, el valor esencial de la vida, la pureza de la infancia, la felicidad de la inocencia. Siempre se valoriza al origen:

Yo nací, señor juez, en el suburbio,
suburbio triste de la enorme pena,
en el fango social donde una noche
asentara su rancho la miseria.

Sentencia, Pedro Maffia (música), Celedonio Flores (letra), 1926

De nuevo, Carlos Mina explica la función integradora del tango:

El arrabal o suburbio es un espacio virtual donde trascurrieron los sucesos míticos que relata el tango; espacio imaginario donde vivieron los porteños mientras se ubicaban de manera efectiva en el espacio real, es decir, mientras se integraban a la sociedad en formación y encontraban su definitivo lugar en la ciudad y en la vida. (Mina, 2007: 60-61)

Además, analiza la influencia del paso del tiempo, y de la lograda integración, sobre la escritura de los tangos, y sus formas de referencia a la realidad geográfica:

La tarea que desarrollo el tango fue una función simbólica, pero para ejecutarla, para hacerla eficaz, desplegó un mundo de referencias realistas (el terraplén, el yuyo, el farol, el boliche, el zaguán, la calle tal, etc.). Sin embargo, cuando los indicadores de la integración se hacen presentes, cuando los habitantes de Buenos Aires van sintiéndose seguros de su lugar, las referencias realistas comienzan a desaparecer y los objetos tienden a convertirse en objetos perdidos en el tiempo” (Id.)

Fecha el momento del cambio de las referencias temporales y espaciales con el tango *Tinta roja*, de Cátulo Castillo (1941):

Paredón
tinta roja en el gris
del ayer...[...]

¿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.

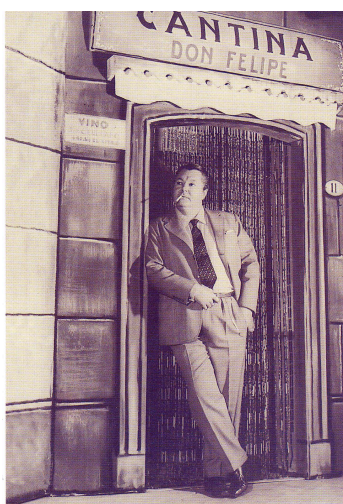
Tinta roja, Sebastián Piana (música), Cátulo Castillo (letra), 1941

C. Los espacios de relación

En el tango, nos enfrentamos muy a menudo con referencias a lugares o instancias que aluden a otros intereses: un bar, un cafetín o un boliche tienen una función significativa en la poesía tanguera, como pasa con el cabaret, el salón de baile, la cárcel, el hipódromo, etc. En estos lugares, como lo analiza Mina (2007: 67), siempre se establecen relaciones con amigos, con mujeres, con la suerte, o con emociones sentidas por los protagonistas.

1. El Boliche

En Argentina se nombra boliche al lugar en donde se toma alcohol. Se apoda de varias formas en los tangos: el cafetín, el café, la cantina, el boliche, el bar. Es un escenario masculino. De hecho, es interesante destacar la etimología de la palabra “canfinflero”, rufián, pleonasmo del hombre en su máxima virilidad: canfinflero deriva de “cantiflero”, el que anda de cantina en cantina.



Aníbal Troilo, actuando en un sainete

En *Un boliche*, el poeta nos hace una descripción fotográfica del escenario:

Un boliche como tantos,
una mesa como hay muchas,
un borracho que serrucha*
su sueño de copetín*.

Hay un tira* que se asoma,
una copa sin monedas,
un punga* que se las toma
y una caña sin servir.

Una partida de tute

entre cuatro veteranos,
q'entre naipes y toscanos,
despilfarran su pensión.

Y acodado sobre el mármol
agarrado como un broche,
un curda* que noche a noche
se manda su confesión.
[...]

Una esquina como hay tantas,
una barra como hay muchas,
un farol que nos escucha
en su nocturno cantar.
[...]

La presencia del agente
desparramando el concierto,
ya la calle es un desierto
y el rey de bastos copó*.
[...]

Un boliche, Carlos Acuña (música), Tito Cabano (letra)

Con *Mi noche triste*, ya vimos que aparece para el macho arrabalero una nueva manera de expresarse: puede compartir su intimidad.

El bar es el lugar por excelencia de la confesión. O llora, solo, su desesperación, o la cuenta a sus amigos, pero en los mayores casos, la “curda” se vive en la soledad de la barra.

Los desengaños amorosos son las primeras confesiones:

Tomo y obligo*, mándese un trago,
que hoy necesito el recuerdo matar;
sin un amigo lejos del pago
quiero en su pecho mi pena volcar.
Beba conmigo, y si se empaña
de vez en cuando mi voz al cantar,
no es que la llore porque me engaña,
yo sé que un hombre no debe llorar.

Si los pastos conversaran, esta pampa le diría
de qué modo la quería, con qué fiebre la adoré.
Cuántas veces de rodillas, tembloroso, yo me he hincado
bajo el árbol deshojado donde un día la besé.
Y hoy al verla envilecida y a otros brazos entregada,
fue para mí una puñalada y de celos me cegué,
y le juro, todavía no consigo convencerme
como pude contenerme y ahí nomás no la maté.

Tomo y obligo, mándese un trago;
de las mujeres mejor no hay que hablar,
todas, amigo, dan muy mal pago
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.
Siga un consejo, no se enamore
y si una vuelta le toca hocicar,
fuerza, canejo, sufra y no llore
que un hombre macho no debe llorar.

Tomo y obligo, Carlos Gardel (música), Manuel Romero (letra), 1931

El “macho” no debe llorar, pero en el tango puede: el hombre que canta, llora, y no le da vergüenza compartir su pena con un amigo:

En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe,
todo sucio, harapiento, una tarde encontré
a un borracho sentado en oscuro rincón.
Al mirarle sentí una profunda emoción
porque en su alma un dolor secreto adiviné
y, sentándome cerca, a su lado, le hablé,
y él, entonces, me hizo esta cruel confesión.
Ponga, amigo, atención.
Sabe que es condición de varón el sufrir...
La mujer que yo quería con todo mi corazón
se me ha ido con un hombre que la supo seducir

Sentimiento gaucho, Rafael Canaro y Francisco Canaro (música), Juan Andrés Caruso (letra), 1924

Se confesa también el fracaso de la inmigración, la nostalgia del país de origen:

Cafetín,
donde lloran los hombres
que saben el gusto
que dejan los mares...
Cafetín
y esa pena que amarga
mirando los barcos
volver a sus lares...
Yo esperaba,
porque siempre soñaba
la paz de una aldea
sin hambre y sin balas.
Cafetín,
ya no tengo esperanzas
ni sueño ni aldea
para regresar.

Por los viejos cafetines
siempre rondan los recuerdos
y un compás de tango de antes

va a poner color
al dolor del emigrante.
Allí florece el vino,
la aldea del recuerdo
y el humo del tabaco.
Por los viejos cafetines
siempre rondan los recuerdos
de un país y de un amor.

Bajo el gris
de la luna madura
se pierde la oscura
figura de un barco.
Y al matiz
de un farol escarlata
las aguas del Plata
parecen un charco.
¡Qué amargura
la de estar de este lado
sabiendo que enfrente
nos llama el pasado!...
Cafetín,
en tu vaso de vino
disuelvo el destino
que olvido por ti...

Cafetín, Argentino Galván (música), Homero Expósito (letra), 1947

El boliche se impone como un refugio para los hombres frente a las penas y al dolor de vivir. “El repetidísimo pretexto del bebedor es la necesidad de olvido. El vino, más frecuentemente la caña, a veces el champán o el ajeno o el menos preciso copetín, hacen olvidar una traición, ahogar el dolor, borrar una imagen. [...] Por esa cualidad protectora del alcohol, el hombre habla de las copas con amistad y reconocimiento” (Vilarino, 1965: 168-169).

Esta noche me emborracho bien,
me mamo, ¡bien mamo!,
pa' no pensar.

Esta noche me emborracho, Enrique Santos Discepolo (letra y música), 1928

En este siguiente tango metafórico de Castillo, el hombre llora con el bandoneón, y los dos se refugian en el alcohol. El tango es la pena: tanto el que canta su desesperación como el bandoneón “buscan la curda que termine la función”:

Lastima, bandoneón,
mi corazón
tu ronca maldición maleva...
Tu lágrima de ron
me lleva

hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.
¡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!

Pero es el viejo amor
que tiembla, bandoneón,
y busca en el licor que aturde,
la curda que al final
termine la función
corriéndole un telón al corazón.
Un poco de recuerdo y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo.
Marea tu licor y arrea
la tropilla de la zurda
al volcar la última curda*.
Cerrame el ventanal
que quema el sol
su lento caracol de sueño,
¿no ves que vengo de un país
que está de olvido, siempre gris,
tras el alcohol?..

La última curda, Aníbal Troilo (música), Cátulo Castillo (letra)

A veces se nombran algunos cafés existentes en Buenos Aires, como el *Café de los Angelitos*, “por Rivadavia y Rincón” (Catulo Castillo), o el *Café “Las Victorias”*, “en la calle Libertad entre Arenales y Santa Fe” (Alberto Uemura), el *Café de Barracas*, que es “el Café El Pasatiempo, [donde] tocaba en sus tiempos el Tigre del Bandoneón” (Enrique Cadícamo).

Pero lo que importa es el valor atribuido al lugar, la significación que tiene el boliche en el imaginario tanguero. Enrique Discépolo logra explicitar las verdaderas dimensiones de ese espacio: “enfatisa el carácter iniciático del café, donde se aprenden los roles de la masculinidad” (Mina, 2007: 73):

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,
nací a las penas,
bebí mis años
y me entregué sin luchar.

Cafetín de Buenos Aires, Mariano Mores (música), Enrique Santos Discépolo (letra), 1948

En el imaginario del tango, el boliche tiene una función importante: es un “espacio sagrado unívoco [...], no excluyente, donde [los hombres] pudieron dirimir aquellas cuestiones de las que no tenían que dar cuenta a nadie, pero por las que indudablemente necesitaban ser escuchados” (Ibid.: 75). Explica Carlos Mina que el proceso de la inmigración fue una acción laica, y que por lo tanto, los hombres necesitaron un lugar sagrado donde reunirse y confesarse (Id.).

Pensamos que el boliche es el espacio por excelencia de una mitología urbana: representa la vida en la ciudad, contiene en sus muros los diversos personajes urbanos, y permite la expresión de sus pensamientos más íntimos. El boliche es un elemento funcional en la

construcción de la mitología tanguera. Vilariño ilustra perfectamente esta idea con un tango que hace parte, como dice, del grupo de los “contra-tangos”: en *De puro curda*, “se rechazan todos los ingredientes tradicionales del motivo: la búsqueda del olvido, todo lo que tiene que ver con el amor y , también, la importancia que la mayor parte de estos beodos daban al juicio de los demás y que los hacía disculparse de algún modo, admitiendo que hacían algo malo o feo” (Vilariño, 1964: 171):

¡Che mozo! Sirva un trago más de caña,
yo tomo sin motivo y sin razón;
no lo hago por amor que es vieja maña,
tampoco pa'engañar al corazón.
No tengo un mal recuerdo que me aturda,
no tengo que olvidar una traición,
yo tomo porque sí... ¡de puro curda*!
Pa'mi es siempre buena la ocasión.

Y a mi, qué me importa que diga la gente
que paso la vida en un mostrador.
Por eso no dejo de ser bien decente,
no pierdo mi hombría ni enturbio mi honor.
Me gusta y por eso, le pego al escabio*,
a nadie provoco ni obligo* jamás
y al fin, si tomando me hago algún daño,
lo hago conmigo... ¡De curda nomás!

Si un hombre pa'tomar un trago e'caña
precisa la traición de una mujer,
no es hombre, no se cura, no se engaña.
¡Es maula p'al sufrir y p'al perder!
Yo tengo bien templado el de la zurda
no tomo p'aguantar un tropezón,
yo tomo porque sí... ¡De puro curda*!
Pa'mi es siempre buena la ocasión.

De puro curda, Carlos Olmedo (música), Abel Aznar (letra), 1957

2. El cabaret o el tango como baile

La casa de baile, los cabarets y las milongas son los escenarios en los cuales se baila el tango. En la breve historia del tango que hicimos al comienzo del estudio, explicamos el desarrollo de los lugares de baile en relación con la aceptación social del tango.

Vimos anteriormente que el boliche sirve para expresar las emociones, cuestiones íntimas y penas de los hombres. El cabaret es un lugar ostentoso, donde el hombre, el milonguero, tiene que lucir. En este escenario aparece la figura femenina, esta vez, físicamente. En las penas

cantadas en los boliches, las mujeres solo aparecían nombradas por los hombres desengañados; en el cabaret, las mujeres tienen un lugar en el primer plano, junto a los hombres.

De nuevo, como con las calles, los barrios, etc., se habla de los lugares de baile de manera general, anónimamente, y de cabarets o salones verdaderos que, por su éxito, entraron en la poesía del tango.

De hecho, en el estudio de los escenarios de baile, lo que nos parece más destacable son los personajes que allí actúan, y poéticamente, las autorreferencias al tango como baile o música.

Se nombran lugares que, immortalizados en las letras, son míticos en el imaginario tanguero de Buenos Aires: casas de baile como “Lo de Laura” y “Lo de la Vasca”, donde se alquilan las bailarinas, de “El Armenonville”, el “Palais des Glaces”, el “Royal Pigalle”, cabarets al estilo parisino, en el centro de Buenos Aires, donde no era tan mal visto ir a bailar el tango para la alta burguesía porteña.

Las casa de baile:

En los bailes del Victoria,
El Tambito y lo de Laura,
me lucí entre los tauras
emulando al Cachafaz.
Mozo bravo y bailarin
tengo fama de trovero,
y en las noches de verbena
siempre salgo echando buena
con la reina del festín.

El Porteño, Ángel Villoldo (música), Carlos Pesce (letra)

Vos fuiste el rey del bailongo
en lo de Laura y la Vasca...
¡Había que ver las churrascas
cómo soñaban tras tuyo!
¡Alzaba cada murmullo
tu taconear compadrón
que era como flor de yuyo
que embrujaba el corazón!

No aflojés, Pedro Maffia y Sebastián Piana (música), Mario Battistella (letra), 1933

Los cabarets:

Moneda de fango,
¡Qué bien bailabas el tango!...
Qué linda estabas entonces,
como una reina de bronce,
allá en el "Folies Berger".

Moneda de cobre, Carlos Viván (música), Horacio Sanguinetti (letra), 1942

Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores
del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil,
mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenonville.

Margot, José Ricardo y Carlos Gardel (música), Celedonio Flores (letra), 1921

Los lugares de baile permiten demostrar el virtuosismo de pasos y figuras, la belleza de una mujer, el éxito económico, etc.: son espejos de todo lo que es superficial. Se pierde la pureza del hogar, la felicidad de la infancia. Son lugares de perversión, como lo es el tango: “te entregaste a la farra* (diversión), las delicias del gotán” (*Flor de fango*, Pascual Contursi, 1917):

En esta noche de garufa yo me quiero divertir
con los amigos de bohemia en el viejo Armenonville.
La vida es corta y se pianta muy pronto,
en esta noche hay que vivir.
En las nostálgicas veladas vuelve el tiempo del ayer
con este tango que nos lleva como un sueño a su compás.
Viejos recuerdos, paicas papusas,
dulce momento del ayer.

Cómo me emocionan tus notas
en esta velada porteña,
deja que la música embriague
para hacer, del tango una fiesta.
Yo te soñé
como nostalgia que vuelve, vida,
en suaves noches de luna, de antes,
son los recuerdos que añoro
de la garufa que ya se fue.

[...]

Una noche de garufa, Eduardo Arolas (música) Gabriel Clausi (letra)

En la milonga, el bailarín goza del baile con una buena bailarina: queda la dimensión ostentosa en el hecho de mostrarse bailando bien, pero también se vive el baile desde adentro, expresando su emoción que no cambió desde Villoldo (1861-1919) hasta Horacio Ferrer:

El cachafaz, bien lo saben,
que es famoso bailarín
y anda en busca de un festín
para así, florearse más.
El cachafaz cae a un baile
recelan los prometidos,
y tiemblan los maridos
cuando cae el cachafaz.

El cachafaz, cuando cae a un bailecito
se larga; pero muy de parada
y no respeta ni a casada;
y si es soltera, mejor.
Con mil promesas de ternura
les oferta, como todos, un mundo de grandezas

[...]

El Cachafaz, Manuel Aróztegui (música), Ángel Villoldo (letra), 1913

Late un corazón,
déjalo latir...
Miente mi soñar,
déjame mentir...
Late un corazón
porque he de verte
nuevamente,
miente mi soñar
porque regresas lentamente.

Late un corazón...
me parece verte regresar con el adiós.
Y al volver gritarás tu horror,
el ayer, el dolor, la nostalgia,
pero al fin bajarás la voz
y atarás tu ansiedad de distancias.
Y sabrás por qué late un corazón
al decir... ¡Qué feliz!...
Y un compás, y un compás de amor
unirá para siempre el adiós.

Ya verás, amor,
qué feliz serás...
¿Oyes el compás?
Es el corazón.
Ya verás qué dulces

son las horas del regreso,
ya verás qué dulces los reproches y los besos.
Ya verás, amor,
qué felices horas al compás del corazón.

Al compás del corazón, Domingo Federico (música), Homero Expósito (letra), 1942

Bailando el Tango en Buenos Aires, bailá
desconocida de un lejano país,
es la ciudad que sueña el Tango al dormir
y en este tango me ha soñado con vos.

Después tu nombre entre mis labios pondrás,
Ingrid, Giulietta, Sally, Lupe o Brigitte,
con la elegancia de su corte mejor
late a tus pies mi corazón.

Bailar el Tango es dar el alma al bailar,
cuando la orquesta es como un pulso interior,
la multitud se pone íntima y va
bailando en éxtasis igual que los dos.

Bailando el Tango en Buenos Aires así,
un paso y dos y tres, la pausa y seguir
del Bajo a Ezeiza y en la aduana bailar
sin recordar que has de partir.

Je t'aime, Ti amo, I love you, Ich liebe dich,
te amo, ¡te amo!

Bailá este tango que al bailar
hace florecer los cinco sentidos.
Qué ensimismada y linda vas,
sí, qué linda estás recostada en mí.
Cuando muy lejos te encuentres,
mimo bailarín, por dentro yo te abrazaré.

Bailando el Tango en Buenos Aires, bailá
desconocida de un lejano país,
entrá al abrazo del que nunca saldrás,
con su compás que se copió del vivir.

En nuestro abrazo ha de bailar otra vez
la yunta criolla que hace un siglo engendró
el primer tango en gracia sacramental
de Eva y Adán del arrabal.

Bailar el Tango es un hipnótico andar,
siendo uno el otro en un instante y, al fin,
espiritualizadamente bailar
sobre el pañuelo del adiós al partir.

Bailando el Tango en Buenos Aires así,
un paso y dos y tres, la vida bailás,
la vida misma, un tango amargo y feliz
sabio en amor y despedidas.

¡Arriverderci, bella! ¡Au revoir, mon amour!
¡Bis immer, mein schatz! ¡Adiós, mi vida, adiós!

Bailando el Tango te encontré,
bailando el Tango te perdí.

Bailando en Buenos Aires, Raúl Garelo (música), Horacio Ferrer (letra), 1988

El baile en sí, esta pasión que parece unir la pareja abrazada, la elegancia del porte, el arte de los entrecruzamientos de las piernas, de las figuras que dibujan los pies, la imagen de los ojos cerrados, de las palmas colgadas, pues, el baile del tango tiene un enorme potencial evocador y se utiliza como símbolo de la pasión y de la elegancia en la iconografía popular. El tango tiene el misterio de ser un baile casi metafísico, o, como dice Discépolo, de ser “un pensamiento triste que se baila”. El baile es más que la reunión de dos cuerpos moviéndose con la música: tiene algo casi divino que atrapa e hipnotiza, tanto al bailarín como al espectador²⁵.

3. Escenarios de la suerte: la cárcel y el hipódromo

“En un mundo nuevo, donde todo era difícil, complicado y trabajoso, los hombres inventaron una brújula para orientarse y protegerse: *la suerte*” (Mina, 2007: 89). En numerosos tangos, se alude a los juegos de azar, mencionando referencias genéricas como la timba, el escolaso, las carreras y los burros, o juegos concretos, como el monte, el bacarat, el codillo, el truco, algunos nombres de caballo de carreras...

Se utiliza también el vocabulario de los juegos de azar hablando de la vida, del amor, o del destino: “plantarse”, “andar fallo al oro”, “ser relojiao pa’correr el Nacional”, “salir de perdedor”, etc. (Id.).

En la filosofía del tango, el azar se encuentra en todas las expectativas humanas, así que siempre se busca la buena suerte, y la protección contra la mala suerte (la “yeta”):

²⁵ Siguiendo esta idea del tango como una entidad divina, poseedora del destino de sus adoradores, leer la novela de Elsa Osorio, *Cielo de Tango*, Siruela, 2006, Madrid

Con las cartas de la vida por mitad bien marquilladas,
como guillan los malandros carpeteros de cartel,
mi experiencia timbalera y las treinta bien fajadas,
me largué por esos barrios a encarnar el espinel.

Barajando, Nicolás Vaccaro (música), Eduardo Escaris Méndez (letra)

En carpetas de cien timbas, te copé
las paradas de una suerte que se da,
y en la trampa de tus naipes, me encerré
jugando a "suerte y verdad"...
Piques rojos en tus uñas de ilusión,
rojo trébol en tu boca de carmín,
y en tu pecho, negro, negro, un corazón
que me negaste por fin...

Trampas donde esperé
buenas que no se dan.
Cartas que ya quemé
en la hoguera
que enciende la espera...
Negros ojos de mal,
para el blanco tul de mi fe,
que velaba en tus artes, la trampa que fue
como un arco tendido, fatal...

Trampa, Sebastián Piana (música), Cátulo Castillo (letra)

La cárcel representa, según Mina, el caso extremo de mala suerte, es decir, “la derrota definitiva, en lo material, lo espiritual y lo moral” (Mina, 2007: 90), en oposición con París, representante de la suerte máxima, porque implica la vuelta de Europa como un triunfador. Este mito con respecto a la capital francesa se ha “propuesto para la población probablemente a partir del ambiente tanguero”, piensa Carlos Mina (Id.).

Observamos la importancia dada a la suerte, la ilusión, lo efímero y la fatalidad en este tango: la vida del muchacho parece seguir acá el absurdo camino del círculo vicioso. Y pese a esta fatalidad, la esperanza sigue viva:

¡Araca*, corazón... callate un poco
y escuchá, por favor, este chamuyo!
Si sabés que su amor es todo tuyo
y no hay motivos para hacerse el loco,
araca, corazón, callate un poco.

Así cantaba

un pobre punga*
que a la gayola*
por culpa de ella
fue a descansar,
mientras la paica*
con sus donaires*
por esas calles
de Buenos Aires
se echó a rodar.

Mas como todo se acaba en esta vida
una tarde salió de la prisión,
y al hallarla le dijo el pobre punga
"¡Volvé otra vez conmigo, por favor!"

"Volver no puedo"
dijo la paica...
"El amor mío
ya se acabó".
Pasó una sombra,
cruzó un balazo,
cayó la paica
y una ambulancia
tranquilamente
se la llevó.

Y nuevamente en las horas de la noche,
cuando duerme tranquilo el pabellón,
desde la última celda de la cárcel
se oye cantar del punga esta canción.

¡Araca, corazón... callate un poco
y escuchá por favor este chamuyo!
y no hay motivos para hacerse el loco,
Si sabés que su amor nunca fue tuyo
araca, corazón, callate un poco.

Araca corazón, Enrique Delfino (música), Alberto Vaccarezza (letra), 1927

En el tango hay esperanzas; el apostador espera ganar; “la expectativa siempre renovable, no es más que la excusa para mantener viva la ilusión de ganarle al tiempo y vencer a la muerte” (Id.).

Los caballos, en Argentina, son un juego nacional. En los tangos, se utiliza el ambiente del hipódromo conocido por todos, para describir algunos personajes típicos, o para compararlo con la vida, con unas metáforas de dramas amorosos, etc.:

Por una cabeza
de un noble potrillo
que justo en la raya
afloja al llegar,
y que al regresar
parece decir:
No olvidés, hermano,
vos sabés, no hay que jugar.
Por una cabeza,
metejón de un día
de aquella coqueta
y burlona mujer,
que al jurar sonriendo
el amor que está mintiendo,
quema en una hoguera
todo mi querer.

Por una cabeza,
todas las locuras.
Su boca que besa,
borra la tristeza,
calma la amargura.
Por una cabeza,
si ella me olvida
qué importa perderme
mil veces la vida,
para qué vivir.

Cuántos desengaños,
por una cabeza.
Yo jugué mil veces,
no vuelvo a insistir.
Pero si un mirar
me hiera al pasar,
sus labios de fuego
otra vez quiero besar.
Basta de carreras,
se acabó la timba.
¡Un final reñido
ya no vuelvo a ver!
Pero si algún pingó
llega a ser fija el domingo,
yo me juego entero.
¡Qué le voy a hacer...!

Por una cabeza, Carlos Gardel (música), Alfredo Le Pera (letra), 1935

El poeta Enrique Santos Discépolo sabe expresar este sentimiento, muy porteño, de conciencia de la mala suerte que instala un estado de ánimo muy fatalista y sombrío, pero que, pese a ese destino fatal, quiere hacerse un lugar en el mundo, vivir con paciencia (“paciencia, la vida es así”, *Paciencia*, Francisco Gorrindo, 1937), y aceptar que el mundo sigue girando:

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.

Yira Yira, Enrique Santos Discepolo (música y letra), 1930

D. Los personajes del tango

En la poesía tanguera, actúan varios personajes: el “yo” narrativo casi siempre es masculino, salvo algunas excepciones, cuando un poeta escribe para una cantante mujer (como *Arrabalera*, de Castillo, que canta Tita Merello, o *Haragan*, de Manuel Romero, cantado por Libertad Lamarque, o *La musa mistonga*, que Celedonio Flores escribió para Rosita Quiroga).

De todos modos, como hubo más cantantes de tango varones, las raras veces en que la voz fuera femenina, muy a menudo, la tenían que asumir ellos.

Los personajes de los tangos presentan una tipología muy precisa. Cada uno tiene su denominación, su función y ciertos rasgos físicos típicos. En su conjunto, constituyen una familia característica del universo urbano porteño. Así como los dioses y héroes del Olimpio eran los personajes de la mitología griega, las figuras de la poesía de los tangos representan la mitología urbana de Buenos Aires.

Los personajes no surgen de la nada, y obviamente el pasado originario del tango, el contexto porteño de finales del siglo diecinueve inspiran a los poetas: de hecho, notamos un proceso de

recuperación de los personajes de los primeros tangos, que eran reflejos de personas reales, presentes en el ambiente arrabalero, y una poetización de estos mismos personajes, poniéndoles en contextos dramáticos.

La realidad va cambiando con la modernización de la ciudad, y sobre todo con el desarrollo del tango en la sociedad. Los personajes de la realidad moderna (de la guardia nueva) se agregan poco a poco a los ya existentes: se sumen al gaucho, al payador, al compadrito del arrabal porteño, los personajes de los barrios poblados por los inmigrantes, como el “tano”, el “criollo”, los “malevos” del mundo nocturno, el “guapo”, el “cafishio”, el “milonguero”; el tango invade París y la clase alta de Buenos Aires: aparecen nuevos personajes, como el “bacán”, el “shusheta”, “Margot”, “Mimí”, etc.

Vamos a destacar los personajes que nos parecen más importantes en la mitología tanguera, observando cuáles son sus especificidades en las letras de los tangos: cómo son descritos, en qué situación aparecen, cuál es su papel, y en qué ambiente aparece.

1. Los personajes masculinos²⁶

- **El Compadrito:**

El compadrito podría ser uno de los personajes argentinos favoritos de Borges: en su cuento *Los Iberra* (Borges y Bullrich, 2000: 81-84), el escritor habla de esta familia pobre pero respetada, que se dedicaba “al juego y otros menesteres al margen de la ley en un despacho de bebidas y cancha de bochas” (Ibid: 81). Explica: “el juego prohibido, la explotación de mujeres y los crímenes de todo orden, en especial los políticos, son los pasatiempos habituales de estos ciudadanos” (Ibid.: 82). Destaca uno de los hijos, Julio, “por su decisión y su destreza en el manejo de las armas y para montar a caballo” (Id.).

El compadrito es el personaje principal de los tangos orilleros, en el momento de la entrada de los gauchos en las zonas urbanas. Es el “cabecilla” del barrio, que maneja el cuchillo con mucha susceptibilidad. Es el primo del majo madrileño. Quiere imitar al “compadre”, el antiguo gaucho que ya no lo es, sin saberlo todavía, poniendo su orgullo en la negación de un trabajo regular, signo para él de sumisión (Plisson, 2001: 42).

Rejeté de la campagne par la clôture des terres, absorbé par la ville, le gaucho continue à exhiber son indépendance et sa fierté d’homme libre par sa tenue

²⁶ Para los personajes siguientes, el compadrito, el guapo y los malevos, leer también el capítulo de Horacio Salas, “La secta del cuchillo y el coraje (guapos y compadritos)” (Salas, 2004:64-75)

vestimentaire, la bombacha (pantalón), le facón (couteau) passé à la ceinture et le harnachement sophistiqué de son cheval (Id.).

Busca la pelea, toma caña, seduce a las mujeres tocando la guitarra y cantando. "Il est vantard, faraud, hâbleur, provocateur, mais aussi gai et enrôleur"(Ibid. : 43).

En esta milonga descubrimos los valores del compadrito, a través de sus consejos:

Se deschavó la sordina
con voz ronca de malevo
una noche de confianza
delante de un copetín;
desde entonces bien presentes
las palabras siempre llevo
de aquel muchacho de línea
sin poses ni berretín*.
[...]

"Procurá no darte dique
con las treinta y tres de mano,
esperá que el otro envide
y después lo revidás,
vos sabés que no es derecho,
ni es canchero, ni es humano
faroliarle* en compadrito
cuando al otro lo sobrás.

"Cuando entrés a una carpeta
donde vayás convidado
desconfiá de las barajas
y los puntos al jugar;
un mango* tiene más fuerza
que un caballo desbocado,
y en la timba hasta tu viejo
te va a tirar a matar.

"Procurá cortarte solo
y piantá de la reclame,
la patota y la reclame
son compromisos de honor.
Ya dijo un consejo gaucho:
«El buey solo bien se lame».
Yo digo: Pá ciertas cosas
si no se lame mejor.

[...]

"No saqués nunca de grupo
el bufoso* ni el cuchillo
si no es pá jugarte entero
en un momento fatal."
La tristeza de un recuerdo

lo hizo poner amarillo
como si un remordimiento
le hiciera un copo final...

Consejos reos, Música: Carlos Acuña y José Luis Anastasio Letra: Celedonio Flores

El compadrito es un “malevo”, porque sólo respeta los códigos que convienen a sus intereses.
En el escenario del baile, el compadrito no respeta tampoco las reglas de la milonga:

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 vento* 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".

El Porteño, Angel Villoldo (música y letra), 1903

- **El Guapo**

Al lado del compadrito aparece el “guapo” que es como su reflejo inverso. Es un personaje oscuro. Vestido de negro, siempre es elegante por si acaso la muerte lo sorprende en la esquina. Honra la palabra dada. Representa la vida nocturna suburbana con sus propias leyes y códigos de honor. Es un “taita”, un “hombre valiente y audaz, respetado por su coraje” (Gobello, 1979: 154):

Soy el taita de Barracas,
de aceitada melenita
y francesa planchadita
cuando me quiero lucir.
Si me topan me defiendo
con mi larga fariñela*
y me lo dejo al parnela
como carne de embutir.

Y si se trata
de alguna mina*,

la meneguina*
me hago ligar.
Y si resiste
en aflojar,
con cachetiarla*
me la va a dar.

Si tratan de convencerme
tiempo al ñudo* perderán,
pues yo voy donde las dan
porque soy el más tigrero.
Soy amante de trifulcas
que me arman en los fondines*,
pero son los meneguines*
que me ponen altanero.

Se llama Elvira
la paica mía
y día a día
da lindo espor*,
y yo me paso
calaveriando*
y desechando
mi sinsabor.

Soy el taita más ladino,
fachinero* y compadrito.
Soy el rubio Francisquito
de chambergo y un plastón*.
Soy cantor y no reculo
ni me achico al más pesado,
porque siempre yo he peleado
con el tipo más malón.

También he sido
un habitante
fiel y constante
de la prisión,
porque soy taita
de las camadas
y doy trompadas
a discreción.

Ni aunque venga una partida
de cincuenta chaferolas*
con las negras cacerolas
y el machete a relucir
no me entrego si no dejo
unos cuantos pataleando,
y otros dejarlos zumbando
que por fuerza han de morir.

Yo de natura
soy muy nervioso
y laborioso
para escabiar*.
Siendo de arriba
me gusta mucho.
Me tienen chucho
para peliar.

Si alguna vez en la calle
algún tipo me provoca,
le digo: Yo no soy Roca;
soy Francisquito el cantor.
Si quiere peliar conmigo
me lo llevo a la cortada
y le doy una trompada
de truco, retruco y flor.

Y si protesta,
con otro viento
todo el tormento
le hago pasar,
porque soy taita
de los morrudos
y a todos mudos
hago quedar.

El taita, Alfredo Eusebio Gobbi (música), Silverio Manco (letra), 1910

El guapo evoluciona con el tango. Vimos que después de *Mi noche triste*, el hombre puede expresar sus penas en voz alta: se puede enamorar, sufrir, llorar. El guapo también:

Guapo y varón,
y entre la gente de avería,
patrón,
por tu coraje y sangre fría...
Impone obediencia
tu sola presencia,
en toda ocasión...
Pero yo sé que el puñal de unos ojos oscuros,
ojos cándidos y puros,
se clavó en tu corazón...

Y hoy llorás, malevo fuerte,
vos que nunca lagrimeaste
ni aflojaste ante la muerte;
suplicás una mirada,
vos que siempre te copaste
sin permiso la parada.
Ya de audaz no hacés alarde,
pues te duele la rodada
y aprendiste un poco tarde,

que el guapo se vuelve cobarde
y no vale prepotencia cuando talla la pasión.

Guapo y varón, Enrique Delfino (música), Manuel Romero (letra), 1937

Empieza a “civilizarse”, entra en el mundo nocturno del baile: es respetado en el cabaret, tiene sus bailarinas, y sus numerosas suspirantes:

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

Viejo smoking, Guillermo Barbieri (música), Celedonio Flores (letra), 1930

Existe en la mitología tanguera algunos nombres de guapos famosos: el “Tigre Millán”, “El Zorro”, etc. Son varios los que quieren entrar en la categoría de los guapos, que los copian, sin lograr serlo, quedándose en la categoría de los compadritos, o malevos del barrio:

Son macanas pura uva tus decires bullangueros,
qué venís a darte corte si te manyo el pedigrée
vos te hacés el bacanazo* y te faltan los aperos
y te creés que nadie sabe lo que sos y lo que hacés...
Que tirás la guita* al aire, que tenés cuarenta minas*
en el barrio del asfalto donde hay luces y hay tovén*,
que por pura fantasía te dopás con cocaína
y que de puro aburrido te paseás en citroén.

¡Fanfarrón!
En la mersa de los guapos
no arrimás ni por equivocación.
¡Charlatán!
Vos vivís únicamente
porque es muy buena la gente
y hay en el mundo lugar.
No sabés
que hasta el loro del vecino
aprendió a gritarte: ¡fanfarrón!
¡Che cartón!
Que vivís dándote corte,
muñequito de resorte,
ya verás que papelón.

Fanfarrón, Luis Visca (música), Enrique Cadícamo (letra), 1928

- **El canfinflero, el cafishio, cafiolo o caftén**

José Gobello, en la guía lexicológica de su antología de tangos, *Las Letras del tango de Villoldo a Borges*, nos da una definición del cafishio: “(Tal vez del genovés *stocchefische* – italiano *stoccofisso* – ‘estocafis o pejepalo’, del que se dice que vive prendido a la hembra. Es voz posterior a *canfinflero*.) Proxeneta. Dícese también de toda persona vestida afectadamente, como solían hacerlo los cafishios. Elegante” (Gobello, 1979: 137).

Horacio Salas, por su parte, diferencia el cafishio criollo del “caftén” o “marquereau”, explotador extranjero, dependiente de vastas organizaciones internacionales, prudente y cobarde: “sus actividades [del cafishio] no sobrepasaban la tenencia de una, dos o en el mejor de los casos, tres pupilas: debe considerarse que su trabajo era artesanal, edificado a fuerza de seducción y pinta, ajeno por completo a la disciplina y organización necesarias a la trata de blancas empresarial como la que habría de dominar el mercado hacia los días del Centenario, y cuya hegemonía habría de prolongarse hasta la promulgación de la ley de profilaxis social que prohibió los prostíbulos a mediados de la década del treinta” (Salas, 2004: 82).

El cafishio de los tangos es un seductor; vive una vida de diversión. Su mundo es la ciudad nocturna. Puede pasar que un guapo se vuelva cafishio. Pero suele pasar que su “mina” se vaya con otro que tenga mejor pinta, más “guita” (dinero), y mejores ofertas.

Hasta tu oído llegó un acento
como un lamento pidiendo amor,
te habló del hijo que vos soñaste
y le entregaste el corazón.

[...]

Mintió el acento dulce que vino a hablar de amores,
ahogaron sus ardores las horas de pasión
y aquellos ricos trajes que tu ambición han sido
de harapos han vestido tu pobre corazón...

Lo que fuiste, Rafael Tuegols (música), Francisco García Jiménez (letra), 1922

En este tango, se aconseja al cafishio de volver a la vida verdadera, con valores (trabajo y familia):

Farabute* ilusionado por la mersa de magnates
que enfarolan* su presencia con suntuosa posición,
no manyás* pobre franela, que aquél que nació en un catre
a vivir modestamente la suerte lo condenó.
Sos la escoria remanyada* que esgunfiás* con tu presencia
de chitrulo* sin carpeta, residuo del arrabal

tus hazañas de malevo al cuaderno de la ausencia
con el lápiz del recuerdo te las voy a enumerar.

Clandestino de carreras
a ratitos quinielero,
así te hacés las chirolas
con que a veces te empilchás.
En tu casa todo el año
a la hora del puchero,
enyantás* de prepotencia
lo que nunca te ganás

Deschavate* farabute, no naciste pa' cafishio
al laburo dedícate que allí está tu salvación
recordá tu madrecita...

Farabute, Joaquín Barreiro (música), Antonio Casciani(letra), 1928

- **El bacán, el shusheta**

Con la llegada del tango al mundo aristocrático y la abertura de cabarets lujosos, un nuevo personaje entra en la poesía tanguera: el bacán. Este personaje, que también puede ser cafishio, dueño de una mujer, se define como “un hombre adinerado o que aparenta serlo (Gobello, 2005: 31). El bacán quiere imitar a los hombres de la clase alta, y se viste, actúa como si hiciese parte del mundo lujoso: es elegante, tiene “pinta”, es “shusheta”, “cuida excesivamente de su compostura y de seguir las modas” (Ibid.:289).

Dandy,
ahora te llaman
los que no te conocieron
cuando entonces
eras terrán,
porque pasás por niño bien
y ahora te creen que sos un gran bacán;
mas yo sé, dandy,
que sos un seco, y en el barrio
se comentan fulerías,
para tu mal...
Cuando sepan que sos confidente,
tus amigos del café
te plantarán.

Has nacido en una cuna
de malevos, calaveras,
de vivillos y otras yerbas...
Sin embargo, ¡quién diría!,
en el circo de la vida

siempre fuistes un chabón.
Entre la gente del hampa
no has tenido performance,
pero dicen los pipiolos
que se ha corrido la bolilla
y han junado que sos
un gran batidor...

Dandy,
en vez de darte
tanto corte pensá un poco
en tu viejita
y en su dolor.
Tu pobre hermana en el taller
su vida entrega con entero amor
y por las noches
su almita enferma,
con la de su madrecita
en una sola sufriendo están...
Pero un día,
cuando nieve en tu cabeza,
a tu hermana y a tu vieja
llorarás.

Dandy, Lucio Demare (música), Agustín Irusta y Roberto Fugazot (letra), 1928

Siempre se critica a los que se han “engrupido”, engreído, envanecido (Gobello, 2005: 152), porque han olvidado a sus raíces pobres, y han perdido los valores verdaderos de la vida honesta. Muy a menudo apelan a la madre que representa el mundo honesto y sano que no se debe olvidar.

2. Los personajes femeninos

En el tango, las figuras femeninas tienen una presencia interesante: lingüísticamente, están en segundo plano, porque en la mayoría de los tangos se habla de la mujer, se refiere a ella para expresar sus emociones o contar sus historias de amor. Cuando se describe a una mujer, el punto de vista siempre es masculino. Pero en la temática tanguera, es el personaje central: cantando el amor, la traición, el olvido, los consiguientes rencores, súplicas, arrepentimientos, odios, venganzas, crímenes diversos, felicidad, ternura y piedad materna, los tangos parten de la figura femenina, causa de lo que se cuenta (Vilariño, 1965: 133).

El universo femenino se podría resumir, en la poesía y el imaginario del tango, en dos figuras: la prostituta y la madre, dos opuestos.

- **La prostituta, mina, pebeta, papusa, etc.**

Las prostitutas se clasifican en dos categorías: las que voluntariamente escogieron esta vida, atraídas por el lujo, y las que han sido engañadas por las falsas promesas de los cafishios.

“La linda que cae es siempre linda e inocente. Es *la muchacha del barrio, la piba mimada / de la calle Pepirí*, que era *linda y buena*, de *Mano Cruel*. [...] Viene de un hogar honrado. Casi invariablemente cae en las redes de un hombre sin escrúpulos, proxeneta o no; él la convence con falsas promesas de amor –a veces también de lujo, pero siempre de amor-, la seduce y la arroja al cabaret” (Ibid.: 188).

Estas muchachas engañadas se arrepienten, y sueñan con nostalgia del hogar, de los padres, de la inocencia.

Fuiste la piba* mimada
de la calle Pepirí,
la calle nunca olvidada
donde yo te conocí;
y porque eras linda y buena,
un muchacho medio loco
te hizo reina del piropo
en un verso muy fifi.

Tu gracia supo en las milongas cautivar,
por tus encantos suspiró más de un varón,
y sin embargo no encontraste el ideal
capaz de hacer estremece tu corazón.
Pero en las sombras acechaba el vil ladrón
que ajó tu encanto juvenil con mano cruel,
cedió tu oído a sus palabras de pasión
y abandonaste para siempre el barrio aquel.

Hoy te he visto a la salida
de un lujoso cabaret,
y en tu carita afligida
honda pena adiviné.
Yo sé que hasta el alma dieras
por volver a ser lo que eras.
No podrás, la primavera
de tu vida ya se fue.

Hoy ya no sos la linda piba que mimó
la muchachada de la calle Pepirí,
aquella calle donde yo te conocí
y donde un mozo soñador tanto te amó.
Mintió aquel hombre que riqueza te ofreció,
con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud;

eras la rosa de fragante juventud
que hurtó al rosal el caballero que pasó.

Mano cruel, Carmelo Mutarelli (música), Armando Tagini (letra), 1928

La pureza es muchas veces simbolizada por el percal, “símbolo de la condición humilde y, por extensión, de la honradez” (Ibid.:200):

Percal...
¿Te acuerdas del percal?
Tenias quince abriles,
anhelos de sufrir y amar,
de ir al centro, triunfar
y olvidar el percal.
Percal...
Camino del percal,
te fuiste de tu casa...
Tal vez nos enteramos mal.
Solo se que al final
te olvidaste el percal.

Percal, Domingo Federico (música), Homero Expósito (letra), 1943

Las trenzas son también una de las constantes en las descripciones de las muchachas, “pibas” del barrio:

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana;
la pollera cortona y las trenzas,
y en las trenzas un beso de sol.
Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, mujer,
al oír en la esquina algún tango
chamuyarte bajito de amor?

Estercita,
hoy te llaman Milonguita,
flor de noche y de placer,
flor de lujo y cabaret.
Milonguita,
los hombres te han hecho mal
y hoy darías toda tu alma
por vestirme de percal.

Cuando sales por la madrugada,
Milonguita, de aquel cabaret,
toda tu alma temblando de frío
dices: ¡Ay, si pudiera querer!...
Y entre el vino y el último tango
p'al cotorro te saca un bacán...
¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!
Si llorás...¡dicen que es el champán!

París hace parte de la historia del tango: por ende, notamos varios personajes provenientes de París en los tangos: las francesas se dejan seducir por los argentinos, y llegan a Buenos Aires con el mismo destino que se reserva a las muchachas del barrio: las “franchutas” terminan prostitutas en los cabarets. Hay nombres de mujeres francesas recurrentes, que adquirieron la significación de prostituta importada, propiedad del rufián: Margot, Mimí, Manón, Ivonne, Griseta:

Mezcla rara de Museta y de Mimí
con caricias de Rodolfo y de Schaunard,
era la flor de París
que un sueño de novela trajo al arrabal...
Y en el loco divagar del cabaret,
al arrullo de algún tango compadrón,
alentaba una ilusión:
soñaba con Des Grieux,
quería ser Manon.

Francesita,
que trajiste, pizpireta,
sentimental y coqueta
la poesía del quartier,
¿quién diría
que tu poema de griseta
sólo una estrofa tendría:
la silenciosa agonía
de Margarita Gauthier?

Mas la fría sordidez del arrabal.
agostando la pureza de su fe,
sin hallar a su Duval,
secó su corazón lo mismo que un muguet.
Y una noche de champán y de cocó,
al arrullo funeral de un bandoneón,
pobrecita, se durmió,
lo mismo que Mimí,
lo mismo que Manón.

Griseta, Enrique Delfino (música), José González Castillo (letra), 1924

Otro tango narra lo que seguramente pasó en el Buenos Aires de los años veinte: una parisina engañada por un guapo argentino; de “mamuasel”, piba inocente, pasó a ser “madame”, mujer indigna.

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.

Madame Ivonne, Eduardo Pereyra (música), Enrique Cadícamo (letra), 1933

Por otro lado, aparecen otras mujeres que “volaron”, que ambicionaron los halagos de la vida. Se entregaron voluntariamente, ayudadas por un hombre, influidas por el tango, a la vida nocturna, al cabaret y a la prostitución. (Vilariña, 1979: 191).

Justo a los catorce abriles
te entregastes a las farras
las delicias de un gotán...
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras de champán.

Flor de fango, Augusto Gentile (música), Pascual Contursi (letra), 1919

El tango malevo que te llegó al alma
y con su cadencia tu vida engrupió,
torció tu camino y tu virtud santa,
que en el encerado también rodó.
En el torbellino cruel de la milonga,
le diste tus besos al que paga más

Se denuncia el carácter voluntario de este paso, de esta travesía del barrio humilde al centro lujoso:

Se te embroca desde lejos, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal...
Porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de mirar, de estar parada
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.
Ese cuerpo que hoy te marca los compases tentadores
del canyengue de algún tango en los brazos de algún gil,
mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores,
entre el humo de los puros y el champán de Armenonville.

Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente
ni un cafísho de averías el que al vicio te largó...
Vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente...
¡berretines* de bacana que tenías en la mente
desde el día que un magnate cajetilla te afiló!

[...]

Margot, José Ricardo y Carlos Gardel (música), Celedonio Flores (letra), 1921

- **La madre**

La madre concita en el tango unánime piedad, amor, ternura. Genéricamente, toda madre es santa, abnegada, cariñosa, comprensiva: es lo único en lo que se puede confiar. Representa el amor sincero y puro al que se vuelve al fin. En resumen, la madre es idealizada, y es la única representante, en la mitología del tango, de algo puro, limpio, sin tacha.

El hijo o la hija muchas veces abandonan a la madre: son ingratos. Después de vivir la vida, sus rigores y sufrimientos, vuelven al hogar arrepentidos.

Barrio tranquilo de mi ayer,
como un triste atardecer,
a tu esquina vuelvo viejo...
Vuelvo más viejo,
la vida me ha cambiado...
en mi cabeza un poco de plata
me ha dejado.
Yo fui viajero del dolor
y en mi andar de soñador
comprendí mi mal de vida,
y cada beso lo borré con una copa,
en un juego de ilusión
repartí mi corazón.

Vuelvo vencido a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria,
mis veinte abriles me llevaron lejos...
locuras juveniles, la falta de consejo.
Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño,
y al golpear, como un extraño,
me recibe el viejo criado...
Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz
tan sólo me reconoció.

Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
nublados por el llanto
como diciéndome porqué tardaste tanto...
Ya nunca más he de partir
y a tu lado he de sentir
el calor de un gran cariño...
Sólo una madre nos perdona en esta vida,
es la única verdad,
es mentira lo demás.

La casita de mis viejos, Juan Carlos Cobián (música), Enrique Cadícamo (letra), 1932

3. El duelo criollo

El duelo criollo es un drama recurrente en los tangos: une los personajes femeninos y masculinos en momentos llenos de suspenso, acción y dramatismo. Es, como explica Vilariño, una “institución regida por normas convencionales y estrictas” (Ibid.:149). Distinto de la simple venganza, el duelo criollo representa una justicia llena de honor y coraje: se juegan las vidas por el honor, el prestigio y la hombría. El hábito del duelo es antiguo, y muchas veces se usó como mito en la literatura. En Buenos Aires, el duelo es criollo: tiene sus constantes y formas propias:

Se pelea con el cuchillo, dejando cicatrices, en las calles oscuras de Buenos Aires, en una esquina cualquiera, a veces saliendo de la milonga, por una mujer hermosa, con un rival o directamente con la mujer infiel:

La más bonita del barrio
salió para el almacén
sintiendo que a su costado
alguno le hacía el tren.
Palpitó el apuntamento
y los pasos apuró

quiso correr pero el mozo
entró a jugar y copó

Tenorio del suburbio que está engrupido
que por él, las pebetas viven chaladas.
y alardea de triunfos que ha conseguido
con mujeres, en timbas y a puñaladas.
El barrio lo respeta y entre la barra,
lo que él diga, se puede dar por sentado;
bailarán y buen mozo, sale de farra
y corre con los gastos organizados.

Pero a la moza su fama no lo puede entusiasmar
hay otro a quien ella ama y no le puede fayar.
Y aunque en varias ocasiones airada lo rechazó,
él sigue en sus pretensiones porque jamás se achicó.

Y él le pide de nuevo que sea buena,
que ponga sol de amores en sus mañanas,
que vea cómo sufre su enorme pena,
sin tener el consuelo de una esperanza...
Y viendo que ella no le contesta,
hace cruz con los dedos que después besa.
"Pensalo bien -le dice- sino por ésta,
te marcaré la cara de oreja a oreja".

Y una noche hecha de luna se entristeció el arrabal...
sintética noche triste de crónica policial.
Porque la horrible amenaza se cumplió cobarde y cruel:
la moza lleva una marca por seguidora y por fiel.

Por seguidora y por fiel, Ricardo Luis Brignolo (música) Celedonio Flores (letra), 1930

En la mitología secundaria del tango, la mitología artificial de Barthes, el ambiente nocturno arrabalero y la escena del duelo criollo son motivos significativos del tango. Lo observamos, por ejemplo, en la película de Carlos Saura, *Tango*, con el protagonista que sueña con escenas de cuchillo contra su rival.



Duelo de los malevos, Ballet criollo

E. A la búsqueda del tiempo perdido

La vuelta al hogar, la idealización de la madre, son motivos de un tema emblemático del tango: la apología de los tiempos viejos, la universal cuestión del “ubi sunt”.

El paso del tiempo, en el tango, empieza a angustiar a los poetas de la guardia nueva. Seguramente la modernización de Buenos Aires, los cambios que la ciudad y la sociedad viven, inspiran un miedo que se va a expresar en los tangos.

Vilariño (1965: 249) propone una explicación posible de la aparición en las letras de la valorización del pasado con el momento en que los poetas y cantantes se ponen a viajar por el mundo, a Francia y Estados Unidos. Empieza a cantarse la nostalgia de la tierra materna, ya no la de los emigrantes europeos en Argentina, sino la de los argentinos lejos de Buenos Aires: Carlos Gardel, en Nueva York, canta desesperadamente una canción que Le Pera escribió, expresando lo que todo exiliado, o viajero, siente por el país que extraña:

Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos,
van marcando mi retorno.
Son las mismas que alumbraron,
con sus pálidos reflejos,
hondas horas de dolor.
Y aunque no quise el regreso,
siempre se vuelve al primer amor.
La quieta calle donde el eco dijo:
"Tuya es su vida, tuyo es su querer",
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia hoy me ven volver.

Volver,
con la frente marchita,
las nieves del tiempo
platearon mi sien.
Sentir, que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada,
que febril la mirada
errante en las sombras
te busca y te nombra.
Vivir,
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo,
que lloro otra vez.

Tengo miedo del encuentro

con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida.
Tengo miedo de las noches
que, pobladas de recuerdos,
encadenen mi soñar.
Pero el viajero que huye,
tarde o temprano detiene su andar.
Y aunque el olvido que todo destruye,
haya matado mi vieja ilusión,
guarda escondida una esperanza humilde,
que es toda la fortuna de mi corazón.

Volver, Carlos Gardel (música), Alfredo Le Pera (letra), 1935

O este tango que compara el invierno parisino con el barrio perdido de Buenos Aires:

Yo sé que aún te acuerdas del barrio perdido,
de aquel Buenos Aires que nos vio partir,
que en tus labios fríos aún tiemblan los tangos
que en París cantabas antes de morir.
[...]

Siempre te están esperando
allá en el barrio feliz,
pero siempre está nevando
sobre tu sueño, en París.

Paloma, cómo tosías
aquel invierno, al llegar...
Como un tango te morías
en el frío bulevar...
[...]

Me hablabas del barrio que ya no verías,
de nuestros amores y de un carnaval...
Y yo te miraba... París y la nieve
te estaban matando, flor de mi arrabal.

Y así una noche te fuiste
por el frío bulevar,
como un tango viejo y triste
que ya nadie ha de cantar.

Siempre te están esperando
allá en el barrio feliz,
pero siempre está nevando
sobre tu sueño, en París.

La que murió en París, Enrique Maciel (música), Héctor Pedro Blomberg (letra), 1930

Ya notamos, con Levi-Strauss, que el mito se refiere siempre a unos acontecimientos del pasado²⁷, pero que estos acontecimientos, mistificados, llenos de significación, se vuelven atemporales.

Sin embargo, el proceso de mistificación del pasado, al inventar una cosmogonía o una genealogía divina para una ciudad, existe ya desde la antigüedad. Cada rey de la *Odisea* tiene antepasados divinos, cada ciudad griega nace de una historia divina. No es tanto la dimensión divina que nos interesa aquí, sino el hecho de inventar un pasado lejano para fortalecer el presente.

En la mitología también son numerosas las creencias en una edad de oro, como en los cuentos de Ovidio, de las cinco edades, o de la caja de Pandora. Parece que las sociedades necesitaron tener la utopía de un espacio y un tiempo perfecto: el mito de la caverna de Platón: una idea, la esencia perfecta, ante sus meros reflejos terrestres.

En la cultura tanguera, en el imaginario de Buenos Aires, vemos aparecer en los años 30 esta idea de los tiempos perdidos, tiempos valorizados que ya no son. Es el famoso y eterno tema del “ubi sunt”, que cantaban Ovidio, Villon, y Manrique.

Borges, en su poema *El Tango*, pregunta dónde están los hombres del período de origen del tango. Es una elegía a este período lejano, que conocieron los gauchos recién llegados en el Buenos Aires de fines del siglo diecinueve. Borges, con su himno al mundo arrabalero del tiempo primitivo del tango, participa en la construcción de una cosmogonía urbana porteña. Con su típica filosofía de la eternidad, introduce así su poema:

¿Dónde estarán? Pregunta la elegía
De quienes ya no son, como si hubiera
Una región en que el Ayer pudiera
Ser el Hoy, el Aún y el Todavía.

Y persigue con sus preguntas extrañando al mundo del “malevaje que fundó en polvorientos callejones de tierra o en perdidas poblaciones la secta del cuchillo y del coraje”, hasta que llega a su crítica del mundo de hoy²⁸:

Una mitología de puñales
Lentamente se anula en el olvido;
una canción de gesta se ha perdido
en sórdidas noticias policiales

²⁷ Leer capítulo V, C, 5, p. 48.

²⁸ De hecho, aún que se pueda actualizar la crítica a nuestra época, Borges se refiere al mundo contemporáneo del poema: 1964, cuando escribió el poemario *El Otro, El Mismo*.

Pero, felizmente, “hay otra brasa, otra candente rosa de la ceniza que los guarda enteros [...] Hoy, más allá del tiempo y de la aciaga muerte, esos muertos viven en el tango”:

En los acordes hay antiguas cosas:
El otro patio y la entrevista parra.
(Detrás de las paredes recelosas
El Sur guarda un puñal y una guitarra.)

Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
Los atareados años desafía;
Hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
Menos que la liviana melodía,

Que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
Pasado irreal que de algún modo es cierto,
El recuerdo imposible de haber muerto
Peleando, en una esquina del suburbio.

De hecho, los poetas del tango crean un pasado irreal a partir de la realidad. Mezclando el imaginario con la historia real del origen, se forma un ideal de los tiempos viejos. Frente a los cambios de la vida, de la sociedad y de sus valores, los poetas lloran el tiempo perdido; y los escenarios, los personajes y los valores presentes en los tangos antiguos son vistos como entidades llenas de significaciones y utilizados para idealizar al pasado. “Se añora un paraíso [...], pero ese paraíso, el mismo del que hablan muchas religiones, jamás se hizo realidad y sólo funciona para los seres humanos en su calidad de perdido” (Mina, 2007: 82).

Entonces, el tango empieza a cantar lo perdido; y pensamos, como Borges, que por ser cantado, lo perdido se mantiene vivo: el imaginario es recuperado, los mitos desafían el tiempo: ya no hay ayer, ni hoy, ni mañana.

Ilustramos ahora el tema del “ubi sunt” con algunos tangos. El nuevo parámetro del paso del tiempo da una dimensión más amplia a los poemas: un cierto distanciamiento permite enriquecer el panel de las emociones, de las referencias; hay nuevos movimientos: temporales (presente decadente, pasado idealizado, futuro imposible), y geográficos (salir y volver al barrio de la infancia, criticar la decadencia del centro, salir del país y añorar a Buenos Aires, etc.). Al evocar un mundo imaginario, envuelto en un pasado nublado, la descripción poética se viste de un abrigo dramático. La nostalgia enriquece la escritura de los poemas: los modos verbales son más diversos (se agregan tiempos de la duda, el condicional, y del deseo, el subjuntivo), la puntuación también (más interrogaciones, tres puntillos, exclamaciones, pues

más emociones), las metáforas cambian (se agrega la dimensión del tiempo que fluye), y se escribe “con el suficiente patetismo o la suficiente melancolía para hacerlas convincentes” (Vilarino, 1964: 248).

Casi siempre, los “tangos del ubi sunt” están ligados a lugares o personajes: pocas veces se manifiesta el sentimiento del tiempo autónomamente, salvo en los poemas de Homero Manzi, que sabe manejar los sentimientos en su profundidad, sin tener que ligarlos a aspectos concretos de la vida. Acá, la angustia del paso del tiempo no necesita el apego a un mundo ideal para ser expresada:

Después ...
La luna en sangre y tu emoción,
y el anticipo del final
en un oscuro nubarrón.
Luego ...
irremediablemente,
tus ojos tan ausentes
llorando sin dolor.
Y después...
La noche enorme en el cristal,
y tu fatiga de vivir
y mi deseo de luchar.
Luego ...
tu piel como de nieve,
y en una ausencia leve
tu pálido final.

Todo retorna del recuerdo:
tu pena y tu silencio,
tu angustia y tu misterio.
Todo se abisma en el pasado:
tu nombre repetido ...
tu duda y tu cansancio.
Sombra más fuerte que la muerte,
grito perdido en el olvido,
paso que vuelve del fracaso
canción hecha pedazos
que aún es canción.

Después ...
vendrá el olvido o no vendrá
y mentiré para reír
y mentiré para llorar.
Torpe
fantasma del pasado
bailando en el tinglado
tal vez para olvidar.
Y después,

en el silencio de tu voz,
se hará un dolor de soledad
y gritaré para vivir...
como si huyera del recuerdo
en arrepentimiento
para poder morir.

Después, Hugo Gutiérrez (música), Homero Manzi (letra), 1944

Proponemos algunos ejemplos del tema del paso del tiempo con diferentes modos de expresión: la nostalgia del pasado puede referirse a los lugares o personajes que definimos anteriormente:

La casa, el hogar, revivido gracias a la melodía del piano:

¡Barrio de Belgrano!
¡Caserón de tejas!
¿Te acordás, hermana,
de las tibias noches
sobre la vereda?
¿Cuando un tren cercano
nos dejaba viejas,
raras añoranzas
bajo la templanza
suave del rosal?

¡Todo fue tan simple!
¡Claro como el cielo!
¡Bueno como el cuento
que en las dulces siestas
nos contó el abuelo!
Cuando en el pianito
de la sala oscura
sangraba la pura
ternura de un vals.

¡Revivió! ¡Revivió!
En las voces dormidas del piano,
y al conjuro sutil de tu mano
el faldón del abuelo vendrá...
¡Llamalo! ¡Llamalo!
Viviremos el cuento lejano
que en aquel caserón de Belgrano
venciendo al arcano nos llama mamá...

¡Barrio de Belgrano!
¡Caserón de tejas!
¿Dónde está el aljibe,
dónde están tus patios,
dónde están tus rejas?
Volverás al piano,

mi hermanita vieja,
y en las melodías
vivirán los días
claros del hogar.

Tu sonrisa, hermana,
cobijó mi duelo,
y como en el cuento
que en las dulces siestas
nos contó el abuelo,
tornará el pianito
de la sala oscura
a sangrar la pura
ternura del vals...

Caserón de tejas, Sebastián Piana (música), Cátulo Castillo (letra), 1941

El barrio que es el refugio de ayer:

¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?
¿Dónde la guarida, refugio de ayer?
Borró el asfaltado, de una manotada,
la vieja barriada que me vio nacer...

En la sospechosa quietud del suburbio,
la noche de un triste drama pasional
y, huérfano entonces, yo, el hijo de todos,
rodé por el lodo de aquel arrabal.

Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo,
de un zarpazo la avenida te alcanzó...
Viejo puente, solitario y confidente,
sos la marca que, en la frente,
el progreso le ha dejado
al suburbio rebelado
que a su paso sucumbió.

Yo no he conocido caricias de madre...
Tuve un solo padre que fuera el rigor
y llevo en mis venas, de sangre matrera,
gritando una gleba su crudo rencor.

Porque me lo llevan, mi barrio, mi todo,
yo, el hijo del lodo lo vengo a llorar...
Mi barrio es mi madre que ya no responde...
¡Que digan adónde lo han ido a enterrar!

Puente Alsina, Benjamín Tagle Lara (letra y música)

Los compadritos que peleaban con honradez, y no se disfrazaban:

¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
Eran otros hombres más hombres los nuestros.

No se conocían cocó ni morfina,
los muchachos de antes no usaban gomina.
¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
¡Veinticinco abriles que no volverán!
Veinticinco abriles, volver a tenerlos,
si cuando me acuerdo me pongo a llorar.

¿Dónde están los muchachos de entonces?
Barra antigua de ayer ¿dónde está?
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos solos para recordar...
¿Dónde están las mujeres aquéllas,
minas fieles, de gran corazón,
que en los bailes de Laura peleaban
cada cual defendiendo su amor?

¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya,
que quité en lo de Hansen al loco Cepeda?
Casi me suicido una noche por ella
y hoy es una pobre mendiga harapienta.
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?
Se formaba rueda pa' verla bailar...
Cuando por la calle la veo tan vieja
doy vuelta la cara y me pongo a llorar.

Tiempos Viejos, Francisco Canaro (música), Manuel Romero (letra), 1926

El bacán que ya no es el Don Juan:

Toda la calle Florida lo vio
con sus polainas, galera y bastón...

Dicen que fue, allá por su juventud,
un gran Don Juan del Buenos Aires de ayer.
Engalanó la puerta del Jockey Club
y en el ojal siempre llevaba un clavel.

Toda la calle Florida lo vio
con sus polainas, galera y bastón.

Apellido distinguido,
gran señor en las reuniones,
por las damas suspiraba
y conquistaba
sus corazones.
Y en las tardes de Palermo
en su coche se paseaba
y en procura de un encuentro
iba el porteño
conquistador.

Ah, tiempos del Petit Salón...

Cuánta locura juvenil...
Ah, tiempo de la
sección Champán Tango
del "Armenonville".

Todo pasó como un fugaz
instante lleno de emoción...
Hoy sólo quedan
recuerdos de tu corazón...

Toda la calle Florida lo vio
con sus polainas, galera y bastón.

Shusheta (El aristócrata), Juan Carlos Cobián (música), Enrique Cadícamo (letra), 1944

El boliche que sufre el vacío de la muerte:

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.

Café de Los Angelitos, José Razzano y Cátulo Castillo (música), José Razzano y Cátulo Castillo (letra), 1945



El antiguo puerto de Buenos Aires: la Boca

Conclusión

El tango es una entidad, un universo lleno de significaciones que, primero, constituyeron una mitología urbana porteña y, después, lograron alcanzar una dimensión universal.

Hemos estudiado los temas y motivos más destacables de los tangos, mediante el análisis de sus significaciones. Hemos basado nuestra tesis sobre los esquemas semiológicos de Barthes, y hemos leído los elementos, recurrentes en los tangos, como si fueran significantes mitológicos. Hemos evaluado los conceptos que los acompañan, y conjugado estos significados con los significantes para encontrar los mitos así constituidos. Estas significaciones, gracias a la iteración de los significados que los poetas utilizaron como símbolos, condicionaron la recepción por parte del público, que supo entender lo que se comunicaba más allá de lo literal. Este proceso discursivo, mezcla de realidad transformada, poetizada, metaforizada, e interpretada literariamente por el receptor, este movimiento, conjugación entre realidad-poesía-imaginario-otra realidad, es lo que logró el tango. En una voluntad de verosimilitud, se combinan elementos posiblemente existentes en la vida real (espacios, personajes, situaciones) con el imaginario de los poetas: en este proceso logramos la creación de mitos: lo real se vuelve poético y eterno, lo irreal se vuelve posible, creíble, y cada mito es entendible por la comunidad.

Las primeras menciones son simples citas descriptivas y circunstanciales; sin embargo, más adelante se convierten en un recurso expresivo, para adoptar un sesgo antropomórfico (incluyendo rasgos identificatorios que se convierten en la representación de diferentes deseos de la gente, como la integración, el proceso social, valores individuales, etc.) y, finalmente, el tango se vuelca sobre sí mismo convirtiéndose en la expresión de interrogantes existenciales (Mina: 2007: 205).

El tango es una entidad portadora de una mitología muy diversa: se puede autorreferenciar porque ya al nombrarse, está cargado de todos sus mitos.

Un farol, un portón
-igual que en un tango-
y los dos perdidos de la mano
bajo el cielo de verano
que partió.

Yuyo verde, Domingo Federico (música), Homero Expósito (letra), 1944

Enrique Maroni, poeta y periodista de la primera mitad del siglo veinte, escribió un poema que se ha vuelto una “muletilla” cada vez que se habla del tango.

Triste, sensual, dormilón,
mezcla de risa y lamentos,
vuela de los instrumentos
y se mete al corazón.
Allí enciende la pasión
que en el alma está dormida,
nos habla de la querida,
del amigo traicionero
y es un grato mensajero
que se nos cruza en la vida.

[...]

Tango que me hiciste mal
y que, sin embargo, quiero
porque sos el mensajero
del alma del arrabal;
no sé qué encanto fatal
tiene tu nota sentida,
que la mistonga guarida
del corazón se me ensancha,
como pidiéndole cancha
al dolor que hay en mi vida.

[...]

Tango de triste motivo,
cuando pienso tu chamuyo,
se queda en mi alma el arrullo
de tus cantares, cautivo.
Por eso, cuando percibo
tu melancólico son,
me acongoja la emoción
de tu rezongo compadre,
y entonces pienso en mi madre
y me llora el corazón.

Es cosa linda y fiereza,
es cachetada y caricia,
tiene amargura y delicia,
tiene fealdad y belleza.
Es la infinita tristeza
que a ser malo me convida,
es la cárcel, la guarida,
mis versos y mi guitarra;
el tango es como una garra
que se ha clavao en mi vida.

Apología del tango, Enrique Maroni

Existe una multiplicidad de menciones al tango, que demuestra que el mismo puede adquirir cualquier representación: se califica al tango de “triste”, “sensual”, “dormilón”, “fatal”, “rante”, “burlón y compadrito”, “malevo”, “amargo”, “compañero”, “compadrón”, “querido”, “quejumbroso”, etc.

Ese “lugar tango” (Mina, 2007: 209), se ha cargado metafóricamente de muchas referencias que llegan a ser muy profundas. Esta simbología cumple una función para el género, y para la sociedad: el tango, como signifiante mitológico, ya viene cargado de numerosas significaciones. Carlos Mina explica el poder de este signifiante “tango”, lleno de todas las metáforas referidas a él, encriptadas en una “metáfora paterna”; el “tango” es el signifiante secundario en un esquema de mitología superficial según la semiología de Barthes:

Este signifiante, en forma de autorreferencias, es la descripción de todas las funciones paternas posibles y deseables. Ésta es otra manera indirecta de comprobar el carácter estructurante que ha tenido el tango en la formación de nuestra sociedad [porteña]. Ha cumplido una función paternal en la nueva sociedad que se formó con todos los disímiles aportes poblacionales. El tango, al cumplir funciones paternas, se convirtió en el padre genérico que engendro en nacimiento de una nueva cultura. Ahora hacen más claras esas referencias al tango personificado como soporte identificadorio y como representante de la verdad y de la ley” (Ibid.: 226).

El tango es una cultura: es baile, música y un mundo regido por leyes y valores. Las letras del tango describen esta cultura; es más, la crean, la promueven, la enseñan y la transmiten. Ante todo, esta cultura, simbolizada en su mitología, es porteña; pues la realidad que moldea el imaginario tanguero, como un patrón en costura, es porteña y, a su vez, la realidad modificada por el tango es esa misma realidad porteña. En pocas palabras, Buenos Aires no sería Buenos Aires sin el tango, y el tango no sería el tango sin Buenos Aires.

La capital argentina, idéntica a un ajedrez, está codificada: tiene sus reglas, sus caminos posibles, y sus peones, cada cual con su representación y función. El tango dibuja para Buenos Aires su propio damero; el Tango juega, solo. No hay estrategia, ni rival: es un juego de azar, que se constituye con el paso del tiempo y las emociones humanas. Su victoria, tal vez, es “haber realizado este proceso desde la intimidad, de ahí su eficacia, con su peculiar manera de hacer sentir la cercanía (“tango amigo”, “hermano”, “madre”, “confidente”, “testigo”...) y todos los lugares cariñosos, valorizados e íntimos desde donde pudo operar” (Mina, 2007: 105).

Buenos Aires, cuando lejos me vi
sólo hallaba consuelo

en las notas de un tango dulzón
que lloraba el bandoneón.
Buenos Aires, suspirando por ti
bajo el sol de otro cielo,
cuando lloró mi corazón
escuchando tu nostálgica canción.

Canción maleva, canción de Buenos Aires,
hay algo en tus entrañas que vive y que perdura,
canción maleva, lamento de amargura,
sonrisa de esperanza, sollozo de pasión.
Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo;
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón.

Buenos Aires, donde el tango nació,
tierra mía querida,
yo quisiera poderte ofrendar
toda el alma en mi cantar.
Y le pido a mi destino el favor
de que al fin de mi vida
oiga el llorar del bandoneón,
entonando tu nostálgica canción.

La canción de Buenos Aires, Orestes Cufaro y Azucena Maizani (música), Manuel Romero (letra), 1933

Esta intimidad es humana y universal. El desarraigo del exilio, geográfico o psicológico, es un tema sin fronteras. El cuestionamiento existencial del ser humano encuentra una forma de expresión en el tango. Los mitos del tango se han creado a partir de dicho cuestionamiento. Se han constituido “a la manera porteña”, porque allí fue que nació el género. El contexto tan especial del Buenos Aires finisecular, esta “mezcla milagrosa” porteña hizo posible el nacimiento de este género. Pero la metáfora paterna, el significante esencial a partir del cual ha sido fundada esta torre de Babel habitada por múltiples mitos, es la consecuencia del exilio: el de los gauchos en las orillas, de los inmigrantes en los suburbios, de los porteños en París, etc., y la necesidad de arraigarse en el mundo, y en la vida.

Se ha creado una mitología porteña a través del tango, con la finalidad de lograr una integración en la nueva sociedad: y fue posible, si no en la realidad, por lo menos en el imaginario.

Así, el hombre perdido en su delirio existencial encuentra una forma de expresarse por medio del tango:

La tarde está muriendo detrás de la vidriera
y pienso mientras tomo mi taza de café.
Desfilan los recuerdos, los triunfos y las penas
las luces y las sombras del tiempo que se fue.
La calle está vacía igual que mi destino.
Amigos y cariños, barajas del ayer.
Fantasmas de la vida, mentiras del camino
que evoco mientras tomo mi taza de café.

Un día alegremente te conocí, ciudad.
Llegué trayendo versos y sueños de triunfar.
Te vi desde la altura de un cuarto de pensión
y un vértigo de vida sintió mi corazón.
Mi pueblo estaba lejos, perdido más allá.
Tu noche estaba cerca, tu noche pudo más.
Tus calles me llevaron, tu brillo me engañó,
ninguno fue culpable, ninguno más que yo.

El viento de la tarde revuelve la cortina.
La mano del recuerdo me aprieta el corazón.
La pena del otoño agranda la neblina:
se cuela por la hendidura de mi desolación
Inútil pesimismo, deseo de estar triste.
Manía de andar siempre pensando en el ayer.
Fantasmas del pasado que vuelven y que insisten
cuando en las tardes tomo mi taza de café.

Mi taza de café, Alfredo Malerba (música), Homero Manzi (letra), 1943

A partir de este sentimiento universal, el tango supo viajar: “endocultural, sedentario y territorializado en el Río de la Plata”, en sus comienzos, como lo afirma Ramon Pelinski (2000: 22), pasó a ser un tango “transcultural, diaspórico, nómade y reterritoralizado sobre diversas culturas” (Id.). En el prefacio del estudio de Pelinski, Horacio Ferrer advierte al lector que el Tango nómade alentará “el presentimiento de que el Tango – previamente a ser arte – es una cierta actitud ante la existencia observada por seres de diversas culturas mucho antes de surgir el Tango como tal, creación original de artistas de Buenos Aires y vocero espiritual del alma cultural rioplatense” (Ibid.: 15).

Si Buenos Aires empezó siendo la suma de muchas ciudades, al recibir al bandoneón alemán, al violín italiano, al octosílabo hispano-arábigo, pasó a ser una ciudad con su propia cultura, y vuelve a mandar al mundo “todo eso y mucho más, transfigurado en Tango, con un arrancón de su alma entrañada en ese Tango” (Ibid.:17). Este “pedacito de cielo” (vals de Homero

Expósito) que da al tango un aire porteño es justamente la mitología urbana porteña existente en las letras de los tangos.

Sería interesante estudiar los modos de representación del tango en la literatura novelesca: cómo los mitos del tango contribuyen al desarrollo de la ficción, las descripciones de lugares, la atmósfera que recrea la acción, las personalidades de los protagonistas y sus emociones, etc.

Seguramente son numerosos los escritores que recorren la mitología del tango en sus novelas. Tenemos algunos ejemplos en la obra de Manuel Puig (la pasión y el crimen, la mina, el duelo criollo, en *Boquitas pintadas*, la mujer que hace sufrir al hombre, guapo engañado, en *El Beso de la mujer araña*), de Juan Terranova (el tango envilecedor para la mujer, el guapo, el milonguero en *El Bailarin de tango*), Roberto Fontanarrosa (en guapo, milonguero, la madre, los compadritos en *El rey de la milonga*), Federico Andahazi (Gardel, el duelo criollo, los malevos, las minas en *Errante en la sombra*), Pedro Orgambide (Gardel, Paris, los malevos, el cuchillo en *Un Tango para Gardel*), Tomás Eloy Martínez (las calles de Buenos Aires, sus barrios, las milongas, el tango en *El Cantor de tango*), Elsa Osorio (el tango divinizado, como destino en *Cielo de Tango*), por citar algunos de los muchos ejemplos.

En el cine también son muy presentes los mitos del tango. No es necesario nombrar a Carlos Saura (el duelo criollo, el milonguero, el guapo, en *Tango*), ni Fernando Solanas (el barrio, el pasado que ya no es, la nostalgia, el exilio en *Sur* y *El Exilio de Gardel*), y otros tantos, que van desde las películas con Gardel, hasta *El último tango en Paris* de Bernardo Bertolucci, *Assassination Tango* de Robert Duvall, *Moulin Rouge* de Baz Luhrmann, etc.

El tango es como un puerto: lugar de encuentros, de idas y vueltas, de rescatados de naufragios, de viajeros, hombres llenos de historias y esperanzas, de barcos viejos y modernos, del mar ilusorio y cautivador, de tempestad y sol, mundo entre tierra y agua, entre realidad e imaginario: “el Tango es puerto amigo / donde ancla la ilusión” (Homero Manzi).

Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más pena ni olvido.

El farolito de la calle en que nací
fue el centinela de mis promesas de amor,
bajo su quieta lucecita yo la vi
a mi pebeta, luminosa como un sol.
Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver,
ciudad porteña de mi único querer,

y oigo la queja
de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda el corazón.

Mi Buenos Aires
tierra florida
donde mi vida
terminaré.
Bajo tu amparo
no hay desengaños,
vuelan los años,
se olvida el dolor.
En caravana
los recuerdos pasan,
con una estela
dulce de emoción.
Quiero que sepas
que al evocarte,
se van las penas
de mi corazón.

La ventanita de mi calle de arrabal.
donde sonríe una muchachita en flor,
quiero de nuevo yo volver a contemplar
aquellos ojos que acarician al mirar.
En la cortada más maleva una canción
dice su ruego de coraje y de pasión,
una promesa
y un suspirar,
borró una lágrima de pena aquel cantar.

Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver,
no habrá más pena ni olvido.

Mi Buenos Aires querido, Carlos Gardel (música), Alfredo Le Pera (letra), 1934

VI. Glosario

Afanar: robar, tomar para sí lo ajeno de cualquier forma ilegal.

Apoliyar: dormir.

Araca: cuidado, voz de alarma.

Arrebatíña: derivado de arrebató: acto y efecto de apoderarse, por medio de un manotón, de los efectos personales de alguien.

Bacán: 1. dueño de una mujer. 2. bien vestido, rico, lujoso.

Bacanazo: bacán.

Batir: decir, delatar.

Berretín: capricho, propósito que se forma uno sin fundamento.

Bronca: enojo, odio.

Bufoso: revólver, arma de fuego.

Cachadora: engañadora, que hace bromas.

Cachetear: dar una bofetada con la mano abierta.

Cafishio: 1. rufián que solo explota a una mujer. 1. que no trabaja.

Caften: proxeneta.

Camba: bacán.

Campanear: verbo de campana: ayudante del ladrón que se coloca en acecho o sigue a alguien con el propósito de dar la alarma.

Canero: sustantivo de encanar: arrestar, detener, poner en prisión.

Canguela: gente de la vida nocturna.

Cantina: puesto público en que se venden bebidas y algunos comestibles. 2. afecto a embriagarse en los boliches.

Cantinflero: Canfinflero: 1. hombre que anda de cantina en cantina. 2. rufián que sólo explota a una mujer.

Compadre: 1. gaucho absorbido por la ciudad, que mantuvo, en la vestimenta y en el comportamiento, su actitud independiente. 2. individuo jactancioso y pendenciero

Compadrié: compadrear: hacer ostentación de las propias cualidades.

Compadrito: altanero, pendenciero, provocador.

Copar: 1. intervenir en una situación. 2. subyugar, avasallar el ánimo.

Copetín: aperitivo, cóctel.

Corralón: establecimiento donde se venden materiales para la construcción.

Curda: borrachera, estado de ebriedad.

Curdelas: curda.

Chaferolas: chafo: agente de policía.

Chatas: automóvil para transportar cargas.

Chimentos: chisme: contar, decir un secreto.

Chitrulo: tonto, ingenuo.

Chiva: barba.

Chorro: ladrón.

de rompe y raja: muy bueno.

Deschavar: delatar.

Diquear: presumir.

Diqueros: presumidos.

Donaires: gracia, elegancia, agilidad.

Embrocar: enojarse.

Enfarolar: enojarse.

Engrupido: presumido, arrogante, engreído.

Enyantar: transmitir un influjo maléfico.

Escario: vino o bebida alcohólica en general.

Ecurrir: advertir, echar de ver, notar, reparar.

Esgunfiar: fastidiar, importunar.

Espor: dinero.

Fachinero: guapo, el que desprecia los peligros.

Farabute: pícaro, de mal vivir.

Fariñera: cuchillo de grandes dimensiones.

Farolear: acción del farol: 1. vaso grande de vino. 2. poste de luz que alumbra las calles.

Farra: diversión, jarana, juerga.

Fondines: fondín: casa de comida de baja condición.

Franchutas: apodo que se les da a las mujeres francesas.

Fueye: 1. bandoneón, instrumento de música. 2. pulmón.

Funyi: sombrero.

Garabitaje: de garabito: 1. joven, muchacho. 2. persona que por su educación, modo de vestir y de proceder, merece e infunde respeto

Garufa: diversión, juerga.

Gayola: jaula, cárcel.

Gilería: sustantivo de gil: tonto.

Gotán: tango en vesre

Grela: mujer.

Grupo: ladrón que en la estafa seduce al incauto.

Guita: dinero.

Lengue: pañuelo.

Lofiar: estafar, pedir o sacar con engaño.

Maleva: fem. maleanta, maligna.

Malevo: masc. maleante, maligno.

Malvón: subarbusto de la familia de las geraniáceas, muy ramificado, de flores rosadas, rojas o blancas.

Mamao: borracho

Mango: dinero.

Manyar: 1. comer. 2. fornicar.

Marchanta: arrebatina, acción de recoger algo rápidamente.

Maula: 1. taimado, hábil para engañar o evitar el engaño. 2. cobarde.

Meneguina: dinero.

Meneguines: dinero.

Milongón: casa de baile, bebida, juego y prostitución

Milonguerita: milonguita: milonga: casa de baile.

Mina: mujer.

Morfar: 1. comer. 2. fornicar.

Morlacos: dinero.

Ñudo: inútilmente.

Obligar: invitar a beber.

Paica: muchacha.

Papirusa: papa: cosa hermosa da gran calidad o provecho.

Papusa: papa: cosa hermosa da gran calidad o provecho.

Pebeta: niña.

Pebete: niño.

Percanta: mujer.

Piantar: espíantar: escapar, huir.

Piba: niña.

Piñas: puñetazo con la mano cerrada.

Piropos: piropo: sustantivo de piropear: decir una algo lindo con rima y humor.

Pitucos: elegante.

Plastón: plastrón: tipo de corbata muy ancha.

Prepo: prepotencia: actitud violenta.

Puchero: comida.

Punga: ladrón.

Rajar: 1. romper. 2. huir.

Rango: 1. situación social elevada. 2. juego de niños.

Rante: pobre.

Remanyada: participo de manyar: comer.

Remanye: sustantivo de manyar: comer.

Serruchar: 1. acción de utilizar el serrucho (herramienta para cortar madera). 2. roncar el que duerme. 3. fornicar

Shusheta: persona que cuida excesivamente de su compostura y de seguir las modas.

Tamangos: zapatos.

Tira: agente de policía que viste de civil.

Tovén: vento en “vesre”: dinero

Vento: dinero.

Ventolín: vento: dinero.

Vitrola: victrola: gramófono.

VII. Bibliografía

Estudios Críticos:

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, en *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2005, págs 105-182, 4 vols.

Cantón, Edgardo, *Le Tango, une pure invention*, Paris, Oxus, 2007.

Deluy, Henry, y Yurkievich, Saúl, *Les poètes du tango*, estudio preliminar de Saúl Yurkievich, Paris, P.O.L, Gallimard, 2006.

Díaz, Esther, *L'esprit de Buenos Aires, une ville et ses démons*, trad. Laure et Philippe Pigallet, Paris, L'Harmattan, col. Horizons Amériques latines, 2007.

Ferrer, Horacio, *El tango, su historia y evolución*, ed. A. Peña Lillo, prólogo de José Gobello, Buenos Aires, Continente, colección La cultura mistonga, 1999.

Gobello, José, “Orígenes de la letra de tango”, en *La historia del tango, sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

Gobello, José, “Tango, vocablo controvertido”, en *La historia del tango, sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

Gobello, José, *Las letras del tango de Villoldo a Borges*, Buenos Aires, Stilman, 1979.

Gobello, José, y Oliveri, Marcelo H., *Novísimo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Levi- Strauss, Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, col. Agora, 1996.

Levi- Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, col. Agora, 1974.

Matamoro, Blas, “Orígenes musicales”, en *La historia del tango, sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.

Mina, Carlos, *Tango, La mezcla milagrosa (1917-1956)*, Buenos Aires, La Nación ed. Sudamericana, 2007.

Nettl, Bruno, « Musique urbaine », en Nattiez, Jean-Jacques, *et alii, Musique, une encyclopédie pour le XXIe siècle, Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2005, vol. 3, págs. 593-609.

Pau, Antonio, *Tango, musique et poésie*, prefacio de Ernesto Sabato, trad. Frédéric Pic, France, Christian Pirot, 2006.

- Plisson, Michel, *Tango du noir au blanc*, Paris, Cité de la Musique / Actes Sud, 2001.
- Ramón Pelinski, *et alii*, *El tango nómada*, prefacio de Horacio Ferrer, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- Rivera, Jorge B., “Historias paralelas”, en *La historia del tango, Sus orígenes*, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
- Romay, Hector, *El tango y sus protagonistas*, Buenos Aires, Bureau, 2000.
- Salas, Horacio, *El tango*, estudio preliminar de Ernesto Sabato, Buenos Aires, Emecé, 2004.
- Salles, Catherine, *Quand les dieux parlaient aux hommes, Introduction aux mythologies grecques & romaines*, Paris, Tallandier, 2003.
- Vilariño, Idea, *Las letras de tango, la forma, temas y motivos*, Buenos Aires, Schapire, S.R.L., 1965.
- Zalco, Nardo, *Paris-Buenos Aires, un siècle de tango*, Paris, ed. du Félin, 2004.

Antologías de tangos:

- D’Addario, Fernando, *Letras de Tango*, edición bilingüe español inglés, ed. Mara Duer, trad. Lic. Florencia Canale, Buenos Aires, A.C., 2003.
- Deluy, Henry, y Yurkievich, Saúl, *Les poètes du Tango*, Paris, P.O.L, Gallimard, 2006.
- Gobello, José, *Las letras del tango de Villoldo a Borges*, Buenos Aires, Stilman, 1979.

Textos Literarios:

- Andahazi, Federico, *Errante en la sombra*, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2004.
- Borges, Jorge Luis, *El Otro, El Mismo*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977, págs. 171-283.
- Borges, Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1977, págs. 285-312.
- Borges, Jorge Luis, y Bullrich, Silvina, *El compadrito*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Borges, Jorge Luis, *Fervor de Buenos Aires*, en *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2005, págs. 13-58, 4 vols.
- Borges, Jorge Luis, *Cuaderno San Martín*, en *Obras completas*, vol. 1, Buenos Aires, Emecé, 2005, págs. 81-104, 4 vols.

Fontanarrosa, Roberto, *El rey de la milonga y otros cuentos*, Buenos Aires, ed. de la Flor, 2006.

Martínez, Tomas Eloy, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004.

Orgambide, Pedro, *Un tango para Gardel*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

Osorio, Elsa, *Cielo de tango*, Madrid, Siruela, 2006.

Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires, Booket, 2006.

Puig, Manuel, *Boquitas pintadas*, Buenos Aires, Booket, 2006.

Terranova, Juan, *El bailarín de tango*, Buenos Aires, Deldragón, 2003.

Películas citadas:

Bertolucci, Bernardo, *El último tango en París*, 1972

Duvall, Robert, *Assassination Tango*, 2002

Luhrmann, Baz, *Moulin rouge*, 2001

Saura, Carlos, *Tango*, 1998

Solanas, Fernando, *Sur*, 1988

Solanas, Fernando, *El exilio de Gardel*, 1985

En internet:

Pujol, Sergio, « Los Creadores: Enrique Santos Discépolo », *Todo Tango*, 05.07.2008,
<http://www.todotango.com/spanish/main.html>

Antología de tangos (letra y música): <http://www.todotango.com>

VIII. Ejemplos musicales: selección de tangos

1. *Una emoción*, Ricardo Tanturi, canta Enrique Campos
2. *Tres esquinas*, Ángel D'agostino, canta Angel Vargas
3. *Así se baila el tango*, Ricardo Tanturi, canta Alberto Castillo
4. *Mi noche triste*, Carlos Gardel
5. *Cambalache*, Orquesta Típica Porteña, canta Roberto Goyeneche
6. *Sur*, Aníbal Troilo, canta Roberto Goyeneche
7. *Balada para un loco*, Astor Piazzolla, canta Amelita Baltar
8. *Silbando*, Carlos Gardel
9. *A media luz*, Enrique Rodríguez, canta Armando Moreno
10. *La casita de mis viejos*, Osvaldo Pugliese, canta Jorge Maciel
11. *El conventillo*, Narciso Saúl
12. *Farol*, Osvaldo Pugliese, canta Roberto Chanel
13. *Corrientes y Esmeralda*, Adriana Varela
14. *Melodía de arrabal*, Carlos Gardel
15. *La última curda*, Aníbal Troilo, canta Roberto Goyeneche
16. *Al compás del corazón*, Miguel Calo, canta Raúl Beron
17. *Araca corazón*, Leopoldo Federico, canta Julio Sosa
18. *Yira yira*, Orquesta Típica Porteña, canta Roberto Goyeneche
19. *Guapo y varón*, Rodolfo Biagi, canta Jorge Ortiz
20. *Fanfarrón*, Lidia Borda
21. *Milonguita*, Ricardo Tanturi, canta Horacio Roca
22. *Griseta*, Ignacio Corsini
23. *Madame Ivonne*, Edgardo Donato, canta A. Gomez
24. *Volver*, Carlos Gardel
25. *Después*, Juan D'Arienzo, canta Alberto Echague
26. *Puente Alsina*, Osvaldo Pugliese, canta Jorge Vidal
27. *Mi Buenos Aires querido*, Carlos Gardel

IX. Índice

I.	Prólogo	5
II.	Introducción.....	7
A.	Realidad y poesía: acción recíproca	7
B.	Borges y el tango	8
C.	El tango: una cultura porteña.....	9
D.	Las letras del tango y el imaginario porteño	10
E.	El tango y Buenos Aires.....	11
III.	Breve historia del tango.....	13
A.	Los Orígenes.....	13
1.	Geografía urbana de Buenos Aires.....	14
2.	Organización social de los inmigrantes.....	17
B.	La Música y el baile	18
1.	Nube del origen	18
2.	Nacimiento del tango.....	19
3.	Progresión del tango: paso a paso	21
4.	El Bandoneón	22
5.	La Guardia Vieja	23
6.	Angel Villoldo	24
7.	La Guardia nueva	26
C.	Los poetas, letristas de tango de la guardia nueva.....	27
D.	Carlos Gardel.....	32
IV.	Las letras de los tangos: ¿qué escritura?.....	33
A.	Poesía y música	34
1.	La Forma	34
2.	La Estructura	35
3.	El verso.....	35

B.	Lenguajes.....	36
C.	Recursos poéticos	39
1.	Planteo del asunto.....	39
2.	Temas y motivos: repetición	41
3.	Formas figuradas	41
V.	Construcción de un mito: marco teórico	43
A.	¿Qué es la mitología?	43
B.	Función del mito.....	44
C.	“El mito como sistema semiológico”	45
1.	Significante del mito.....	46
2.	Significado del mito	46
3.	La significación	47
4.	Lecturas del mito	47
5.	Función del mito.....	48
6.	El mito artificial.....	48
7.	Lenguaje-objeto y metalenguaje.....	48
8.	Aplicación de la construcción semiológica de un mito en el tango	49
VI.	Mitología urbana en las letras del tango.....	51
A.	Los lugares o espacios simbólicos del tango.....	53
B.	Los escenarios del tango: espiral “crescendo”	53
1.	La Casa	54
2.	La calle	59
3.	El barrio	66
4.	El arrabal y el suburbio.....	68
C.	Los espacios de relación.....	70
1.	El Boliche	70
2.	El cabaret o el tango como baile.....	76
3.	Escenarios de la suerte: la cárcel y el hipódromo.....	81

D.	Los personajes del tango	85
1.	Los personajes masculinos	86
2.	Los personajes femeninos.....	94
3.	El duelo criollo	100
E.	A la búsqueda del tiempo perdido	102
VII.	Conclusión.....	112
VIII.	Glosario	119
IX.	Bibliografía.....	124
X.	Ejemplos musicales: selección de tangos.....	127