

✓ La poesía del tango: orfandad del siglo XX

Laura Pollastri
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

1. El intento de reconstruir el lugar del tango en el imaginario porteño implica recorrer el camino que va de la voz inigualable del mudo, a la palabra eximida de aliento del polaco. Gardel: un argentino, al que uruguayo o francés, nadie quitaría su carta de ciudadanía porteña; Goyeneche: un polaco de apellido frondosamente vasco. Es como si el no ser de Buenos Aires, o serlo por adopción, los volviera más propios. La tierra, no ya como lugar de nacimiento sino como testigo del desarraigo.

La orfandad parece la marca de origen: un corrimiento en el cual el lugar del padre ha sido desplazado y el padre es el barrio, el café, la barra, un intrincado entramado de ramas en un árbol genealógico sin raíces. Los nombres del tango se alinean en la más alta prosapia literaria: un Catulo, un Virgilio y, ¡singular derroche! dos Homeros. Catulo se vuelve Cátulo. La ausencia de linaje determina la pertenencia: Homero y Virgilio, pero Expósito (Battilana, 1997), huérfanos por origen y apellido. ¿Casualidades o causalidades? Ningún intento explicativo dará razón suficiente para desentrañar los mitos.

Entre estos vacíos, entre los pliegues de la palabra se ha gestado el milagro de un fantasma que retorna, de un género que parecería siempre estar muriendo y que resucita continuamente en la boca y en los pies de la casta siempre renovada de sus cultores. ¿Dónde está el espacio en que se constituye el tango como lugar de encuentro, como contraseña del hombre de la ciudad?

¿Qué proceso bautismal hace que una sociedad encuentre su más alta expresión en quien nombra como el "mudo"? ¡Por la misma alquimia, pero de signo contrario, el rubio pueblo del norte se identifica con Frank Sinatra, que es por antonomasia "la voz"! Parecería que mientras en un hemisferio la gente se siente con derecho a decir, en el otro se siente obligada a callar. Decir diciendo o decir callando: mientras dice, el morocho del Abasto las "mata callando". En el hiato entre voz y silencio se arma ese espacio poblado de ausencias donde habita el tango.

¿Por qué la sonrisa muda de quien ya no está es la sinécdoque de Buenos Aires? ¿Por qué el porteño siente la voz del bronce que ríe como la expresión más profunda de su esencia? ¿Por qué el panteón ciudadano arma sus monumentos con hombres sin padres y organiza una mitología sin pedestales que emerge del barro?

2. Surge del margen, del borde, su origen es heterogéneo y múltiple, es la expresión musical de las fisuras que se producen en los bordes de un entramado social resquebrajado por incorporaciones sucesivas, por adición de soledades. Su lugar de origen: el burdel, espacio donde el cuerpo se desahoga, y es el cuerpo el que se manifiesta. Lugar de lo clandestino en donde conviven y se mezclan cafishos, canfinfleros, malevos, compadres, compadritos, prostitutas. A ellos se suma el componete humano de una segunda marginalidad la de los solitarios desarraigados: milicos licenciados, trabajadores de mataderos, cuarteadores, carreros, artesanos, marineros, operarios de las nuevas fábricas, peones de barracas son lanzados a los lupanares, boliches y cafetines. Estos hombres, como afirma de Ipola (1985), van sacando el tango de ese humus primitivo donde proliferan los gestos de la delincuencia y pasa a la vereda y al conventillo. Luego, se incorpora una tercera marginalidad, los calaveras, los niños bien, quienes lo introducen en la clase alta. De este modo, el tango cumple la trayectoria soñada por los hombres que la ciudad convocó desde el afuera a su

* El presente trabajo es una versión corregida del leído en el II ENCUENTRO DE ESCRITORES Y CRÍTICOS, General Roca, 1998: "Tango y poesía".

interior, del borde de la ciudad al centro. Pero en este viaje se le van marcando las pérdidas y adhiriéndosele rémoras: su economía se funda en sucesivas apropiaciones y renunciaciones.

La porosidad de su trayectoria repite las evoluciones de una sociedad móvil que posibilita el ascenso a través del estudio y el trabajo. El tango canción surge entre el triunfo de Hipólito Irigoyen (1916) y la Reforma Universitaria (1918) y entre ambos acontecimientos que vuelven permeables las capas sociales, se produce el estreno público del primer tango-canción "oficial": Gardel canta "Mi noche triste" y lo graba ese mismo año de 1917.

3. Hasta este momento el tango es una manifestación riente del cuerpo. "Las dominantes danzas de enlace exigían el movimiento continuo, los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto", afirma Carlos Vega¹. En la pausa los cuerpos escriben su poesía de lucha. Y era parte de una lucha: rivalidad entre los danzantes (Salas: 30), se bailaba peleando. La mirada oblicua de quienes no participaban, instaló un relato en la manifestación de los cuerpos: entonces la mirada ajena lee un único cuerpo lúbrico en la parte superior que relata en los pies los vaivenes del amor, reproduciendo entre el corte y la quebrada la batalla erótica de la seducción y la caída final. Este tango es toda manifestación de un yo en que palabra y acción son lo mismo. El cuerpo y la palabra compadorean. Todo alegría de ser, si alguna angustia lo toca es la del vividor al que se le va una pupila. Hasta Contursi, autor de la letra de "Mi noche triste", en la jurisdicción del tango, "con el número dos nació la renta". No es que los tangos previos a esta fecha oficializada por sus mismos cultores, no tuviera letra, sino que primero constituyeron la expresión verbal de la liberación que implicaba la estancia en el prostíbulo: "La c...ara de la luna" y "C...ara sucia" de Manuel Campoamor. Es exhibitivo: muestra lo oculto en el lugar bajo: la lengua se libera en el libre ejercicio de lo soez. Se toca con los instrumentos que hay a mano y lleva sangre negra en su raíz (habanera): el tango es milonga. Está en los pies y la palabra es la alegría de decirse y de mostrarse: "Soy el rubio más compadre,/ más tremendo y calavera,/y me bailo donde quiera/un tanguito de mi flor" (Ángel Villoldo, 1910). Tiene mucho de la tradición campera: "Yo soy la morocha, /la más agraciada/ la más renombrada/ de esta población [...] Soy la gentil compañera/del noble gaucho porteño,/ la que conserva el cariño/para su dueño" (Ángel Villoldo, 1905); "Soy el mulato Padilla,/bailarín debute y soda. /Soy el taquero más pierna/ para un tango quebrador". Estas primeras letras hacen referencia a la frontera entre el campo y la ciudad.

El tango canción se instala en los bajos fondos y de allí salta al espacio público haciéndose cargo de un sector del imaginario que otro género popular deja vacante: la novela semanal, 1917-1925. El modelo de felicidad en que se fundan estas novelas, como explica Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos*, es moderado y se apoya en la convicción de que existe una felicidad al alcance de la mano anclada en el desenlace del matrimonio y la familia y que el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que sus habitantes sean felices. El tango es la contracara de este modelo: ni la familia, ni el matrimonio, ni la felicidad son sus lugares de constitución. La canción surge del pasaje de una primera persona feliz, que se presenta, al arranque de la voz en la dolorosa melancolía de una escisión: entre la presentación y el diálogo fallido, que dará paso luego a la confesión.

El tango habla a una segunda persona que no está o de una segunda persona que se ha ido: "Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida, / dejándome el alma herida / y espina en el corazón".

El diálogo se sutura en la ausencia, se ralentiza y la música pasa del dos por cuatro que le da nombre, al cuatro por ocho. Se incorpora el bandoneón y su sonido, grave e íntimo, junto con el otro instrumento que es la voz, determina en el corte de la danza, la pausa donde se inscribe el otro ausente.

4. En el origen del sentimiento amoroso no está la legalidad, sino la ilegalidad, la marginalidad de la que muchas veces hace gala hasta resolverla en risa: "Hoy me entero que tu mamá, "noble viuda de un guerrero", ¡es la chorra de más fama que piso la treinta y tres! / Y he sabido qu'el guerrero', que murió lleno de honor, /ni murió ni fue guerrero, como m'engrupiste vos!/ Está en cana prountuariado como agente e la camorra / profesor de cachiporra, malandrín y estafador" ("Chorra", Enrique Santos Discépolo).

José Ingenieros en el *Tratado sobre el amor*² indica que toda pasión es antisocial: afirma la esteticidad

¹ *Danzas y canciones argentinas*, 1935, citado por Salas, p. 29.

² Letra escrita en 1906 por Carlos Mauricio Pacheco, para el sainete: "Los disfrazados".

³ Este trabajo reúne un conjunto de conferencias dadas por el pensador en Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en 1910.

de la pasión. Este amor pasión, que subyace en la textualidad del tango, justifica la ilegalidad o es una ilegalidad que imita los rasgos de lo legal en la mancebía. Las del tango, son parejas estériles, unidas por una pasión que emula lo doméstico sin nunca llegar a serlo: "siempre llevo bizcochitos/ pa tomar con matecitos/ como si estuvieras vos" ("Mi noche triste", 1915). "Yo tengo un cotorro, un catre y una viola, / un peine y un espejo/ colgado en la pared./ Y tengo dos cuadritos/ que hice en la gayola, / color blanco y celeste/ de seda cordóné.// Todito lo que tengo/ pa' vos es alma mía" ("Te doy lo que tengo", Pascual Contursi y música de Antonio Scatasso, 1926). No obstante, esta misma realidad se parodia, y el espacio es visto desde el ángulo risible: "Yo quiero un cotorro/ con piso encerado,/ que tenga alfombrita /para caminar. /sillones de cuero/ todo rempujado/ y un loro atorrante/ que sepa cantar (1924, Pascual Contursi, "La mina del Ford").

El matrimonio es una rara institución y cuando se la menta es en solfa: "El día del casorio/ dijo el tipo e la sotana/ el punto debe siempre/mantener a su fulana,/ y vos que interpretás/las cosas al revés/ que yo te mantenga/ es lo que querés". O como se lee en "Victoria": "¡Victoria! ¡Cantemos victoria! /Yo estoy en la gloria: / se fue mi mujer" (Discépolo).

Los sentimientos positivos en el tango son la amistad y el amor filial aunque la maternidad como acto de alumbramiento y embarazo esté ausente. El modelo de familia está fisurado por el abandono: la primer abandonada es la madre, único vestigio de la familia civil. Abandonada por el padre ausente -el innominado del tango- primero, y por el hijo después: "Hoy que no tengo mas que a mi madre", se lee en "El Choclo" (Ángel Villoldo con letra de Enrique Santos Discépolo, 1943). El único capital humano es el amor de la madre: "tu obsesión era la idea/ de juntar mucha platita/para tu pobre viejita/ que allá en la aldea quedó (Alfredo Navarrine, "Galleguita", 1924).

La presencia materna asegura, no la legalidad, pero sí una ética fundada en el deber filial que pocas veces se cumple: "Si tu vieja, la finada/levantara la cabeza desde el fondo del cajón/ y te viera en esa mano tan audaz y descocada/ se moría nuevamente de dolor e indignación" (Celedonio Flores, "Audacia", 1925). Y se llega a extremos de patético sadismo: "Abandonó a su viejita/ que quedó desamparada" y más adelante: "'Largo tiempo / después, cayó al hogar materno [...] y supo que su viejita santa/ a la que había dejado/ el invierno pasado/ de frío se murió" (Gerardo Matos Rodríguez, "La cumparsita", 1925).

Luego, el hijo-hombre es abandonado por la mujer. El modelo femenino se cierra entre la mujer-madre y la compañera infiel.

La mirada feliz de la parodia ha producido un aplanamiento del drama edípico suburbano y ha resuelto en estos desopilantes versos de Les Luthiers, la tragedia familiar del tango del siguiente modo: "Cuando llego al bulín/ que vos dejaste/ esa tarde de copas y palabras/ rememoro el amor que me juraste/ y los besos que a la noche vos me dabas //¿Por qué te fuiste mama/ con ese gil antipatico?! ¿por qué te fuiste mamita/ dejandome en mi dolor? /¿por qué te fuiste mama /con ese señor mayor?! ¿por qué te fuiste viejita /que tiene él que yo no?". Reescribe la larga serie de amuramientos que se inicia con "percanta que me amuraste": "como madre hay una sola / amurado me largás / si no me pasas mas guita / si no me pasas más guita / me via vivir con papá" —es la misma situación que plantea "Victoria": el hombre liberado del yugo matrimonial afirma: "volver a mis amigos, vivir con mamá otra vez".

En tono menor o mayor, la infidelidad tiñe todas las relaciones menos una, la amistad. Hasta el amante puede resolverse en amigo y la amistad perdura hasta luego de la muerte. ¡Extraño ajedrez de la vida en que no hay rey, la reina se fuga por las diagonales y quedan solo los peones para definir una partida que de antemano está perdida!

5. En tanto texto, en el tango confluyen tres escrituras: la de la música, la de la letra y la de su coreografía, que vuelven la autoría un acto colectivo. A sus significados se suman el del intérprete instrumentista y el del intérprete vocal. Si las letras abonan un desgarró, la confluencia de voz, letra y música la transforman en nostalgia.

En la letra, el otro es el que no está, y el tiempo es un pasado clausurado al que no se puede volver, en la danza parecería instalarse una narración distinta. El par es indispensable y no existe en tanto manifestación solitaria, es todo acto y no rememoración.

La danza relata una lucha en que los pies hacen gala de un equilibrio que al espectador parece precario. Sin embargo, sólo en la absoluta conciliación de las partes logra su perfección: escenifica un combate que no es tal, que contesta con las acrobacias del cuerpo la mortalidad de los contrincantes: uno traza un recorrido, y el otro lo repasa a modo de espejo, ficcionaliza un enfrentamiento, un diálogo en que uno y otro

cuerpo deben ser necesariamente uno para poder separarse y volver. El hombre es el que manda, y la mujer virgulea. Se detiene y el otro se pavonea. Los pasos se concilian, se desplazan otro poco y nuevamente el movimiento es subrayado por el momento de la pausa. Este relato desdice lo que señala la letra. Hace gala de la posesión, el hombre muestra a la mujer y se muestra. Este mostrarse supone la mirada de un tercero que interprete el recorrido. El tango baile es una exhibición de poder, un ejercicio de contención y una manifestación de la íntima unidad de sus integrantes: en el baile, la pareja se reconcilia.

6. Volvamos a las letras : ¿Cuál es el modelo del mundo que trasuntan?. Hay —los amantes del tango así lo consideran— un metafísico: Enrique Santos Discépolo. En sus letras hay que buscarlo. La época es retratada en los versos de “Cambalache” (1935): “el siglo XX /es un despliegue de maldá insolenté” y la mezcla entre lo alto y lo bajo no deja lugar para la esperanza ya que: “vivimos revolcaos en un merengue/ y en un mismo lodo todos manoseaos”.

Todo esto parecería no dejar espacio para la ética, ya que “ves llorar la Biblia contra un calefón” y no se aceptan idealismos: “ ¡Tirate al río! ¿No embromés con tu conciencia! / Sos un secante que no hace ni reír.../ Dame puchero, guardate la decencia... / ¡Plata, plata, palta! ¿Yo quiero vivir! (Discépolo, “Qué va chahe”, 1925).

Este modelo de mundo no deja muchas posibilidades de rescate, y se entra en la vorágine de la subsistencia, ya que “al mundo le falta un tornillo” (Cadícamo, 1930). La religión está del todo desplazada: “Vale Jesús lo mismo que un ladrón” (Discépolo, “Qué vachache”) y “Hoy se vive de prepo / y se duerme apurao / y la chiva hasta Cristo / se la han afeitao”. Generado alrededor de los 30, como producto de la crisis, se instala como discurso del tango donde el hablante impreca y apostrofa o simplemente describe descarnadamente una realidad que lo despoja cada vez más. Esta relación hombre-mundo, en Discépolo archiva definitivamente toda utopía si “Uno busca lleno de esperanza,/ el camino que los sueños/ prometieron a sus ansias” también “sufre y se destroza al entender/ que uno se ha quedao sin corazón”. La eventual posibilidad de compañía termina por resolverse en parodia de pareja, en el grotesco de imágenes bufonescas: “Sé que entré a la pieza / y encendí la vela: / sé que me di vuelta / para verla bien... / era tan fulera/ que la vi; di un grito / lo demás fue un sueño/ yo me desmayé “ [...] le tiraban nueces / mientras me gritaban.../ ‘ahí va Sarrasani /con el chimpacé “ (Discépolo, “Justo el 31”).

7. La cartografía que el tango traza sobre la ciudad de Buenos Aires implica un recorrido. que lentamente se puebla de fantasmas: del bulín, el arrabal, el conventillo, el café y el cabaret a las calles de la ciudad. La ausencia ya no se remite a la pareja, sino al barrio, al cafetín que comienza a recojer otros significantes: “Como olvidarte en esta queja/ cafetín de Buenos Aires / si sos lo único en la vida / que se pareció a mi vieja” (“Cafetín de Buenos Aires”, 1948, letra de Discépolo). Exiliado del hogar, del barrio, se repasan en la memoria los lugares y los personajes ausentes que la ciudad fagocita Cátulo Castillo recorta el lugar de enunciación “No ves que vengo de un país/ que está de olvido siempre gris, / tras el alcohol”. Los títulos se puntúan en un adjetivo que escande el final: “La última curda” (Cátulo Castillo y Aníbal Troilo, 1956), “El último café” (Cátulo Castillo, 1963), “El último cafiolo” (Cátulo Castillo), “La última” (Julio Camilloni, 1957).

Para hacer más patente el final esperado, los verbos se desplazan al futuro vaticinando un regreso imposible: “Con el funyi tirao sobre un ojo / y un amago de tango al andar / sin apuro, sobrando de reojo/ el último guapo vendrá al arrabal [...]// El farolito perdido/ el callejón sin salida/ y el conventillo florido/ saldrán del olvido / de nuevo a la vida / El almacén de los curdas / la luna sobre un puñal, / una caricia y un beso / serán el regreso / del viejo arrabal” (Abel Aznar, “El último guapo”, 1958).

Regreso imposible, herido de pasado se repliega en la fantasmática presencia de los objetos: “Saludarán su ausencia las novias encerradas / abriendo las persianas detrás de su canción,/ y el último organito se perderá en la nada / y el alma del suburbio se quedará sin voz” (Homero Manzi, “El último organito”); y agoniza en las últimas figuras: “Qué sola irá la grela, tan última y tan rara, / sus grandes ojos grises trampeados por la suerte, / serán sobre el tapete raído de su cara, / los dos fúnebres ases cargados de la muerte “ (Horacio Ferrer, “La última grela”, 1969).

8. El tango repite la trayectoria del comienzo pero en sentido inverso: desde el centro, los habitantes de la ciudad se sienten exiliados del arrabal, del barrio y del origen. Cuando el cambio se instala, es vivido como otro fracaso más: “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 “ (Homero Manzi , “Sur”). Pero surge, un yo lírico feliz que nos retorna a aquella alegría inicial de los primeros tangos, vivida de otro modo.

Le nacen alas y sus desplazamientos no son más horizontales entre el centro y el barrio, sino verticales; se despegan de la tierra y vuela en los dedos de Piazzolla, se eleva sobre la ciudad en los versos de Horacio Ferrer y dice: “Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao/ no ves que va la luna rodando por Callao/ que un curso de astronautas y niños con un vals, / me baila alrededor... ¡Bailá! Vení! ¡Volá!” (“Balada para un loco”, 1969).

Este hablante mira a Buenos Aires “del nido de un gorrión”. Se reinaugura el barrio, desde otro lugar: “La geografía de mi barrio llevo en mí /será por eso que del todo no me fui / la esquina, el almacén, el piberío/ los reconozco ... son algo mío.../ Ahora sé que la distancia no es real / y me descubro en ese punto cardinal, / volviendo a la niñez desde la luz / teniendo siempre el corazón mirando al sur “ (Eladia Blázquez, “El corazón al sur”, 1975).

El ser de la ciudad se reconoce en la muchedumbre: “soldados de ese desfile / de cientos de miles peleando la vida / tratando de hallar la armonía / el sol o algún día / de felicidad , “abrir las ventanas al cielo /hacer nuestro vuelo de pájaros locos” (Eladia Blázquez, “Y somos la gente”).

9. Música porteña por excelencia, del lado más europeo de nuestra identidad argentina, necesitó para legitimarse la aceptación parisina: primero, como baile, hacia 1911, lo que le permitirá la aceptación social en nuestro territorio; luego, otro viaje a París, el de Astor Piazzolla en 1954 donde cursa estudios de composición con Nadia Boulanger marca otro momento. A ella nada le dice de su trayectoria en la música popular hasta la penúltima clase -como relata Horacio Ferrer. Ese día Astor se sienta al piano y toca “Triunfal”. La maestra se lo hace repetir tres veces y lo aconseja: “siga, siga en eso Profundamente. Haga como Ravel, ¿o cree usted, acaso, que Bartok o que Stravinsky no son en esencia música popular?” (Ferrer, 1980: 565). Con Piazzolla había logrado instalarse en las filas de la música culta.

Sin embargo, al tango lo fueron desplazando otras manifestaciones de música popular que le disputaron el espacio ganado. Entonces el espectáculo “Tango argentino” emprende su gira europea y mundial, y, nuevamente se reinscribe entre la sociedad argentina: se fundan academias donde se imparte la enseñanza de sus cortes y quebradas. Pero esta vez, los jóvenes se acercan y quieren bailarlo y aceptan su carta de ciudadanía.

Así, como en una gigantesca espiral, ha vuelto al punto de origen, a los pies, a la manifestación del cuerpo y a una persona que vuelve a ser yo, pero un yo aéreo y sideral que sobrevuela una y otra vez las calles de la urbe porteña.

Sus clásicos fueron de la prosapia de los huérfanos-desterrados; arraigados nuestros inmigrantes, se despiden de ellos en el gran monumento al padre en el tango: “Adiós Nonino” (Piazzolla, 1960). Huérfanos de tierra y padre, su nostalgia cobra vuelo entre los dedos de una estrella, Astor- Astro.

Las generaciones jóvenes, no ya formal, sino íntimamente lo han integrado en sus filas al bautizar al fundador de la música que los distingue, el rock nacional, con el nombre de guerra de “Tanguito” mientras leen sobre la partitura de su vida lacerada un tango feroz.

BIBLIOGRAFÍA

- Battilana, Carlos: "La voz y la letra", VV.AA. (1997). *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., p. 379-386.
- De Ipola, Emilio: "El tango en sus márgenes". *Punto de vista*, 25 (Año VII, dic. 1985), p. 13-16.
- Ferrer, Horacio (1980). *El libro del tango*. Barcelona: Antonio Tresol; Vols. I, II y III.
- Gobello, José (edición y prólogo) . *Letras de tango. Selección*, Buenos Aires: Nuevo Siglo.
- Libertella, Héctor (1993). "La escansión del tango". *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, p.229-232.
- Matamoro, Blas (1996). *El tango*. Madrid: Acento Editorial. Col. Flash
- Salas, Horacio (1995). *El tango*. Buenos Aires: Planeta.
- Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.