



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



La poética del tango como representación social

Oscar Conde

(UBA; Univ. del Salvador;

Academia Porteña del Lunfardo)

El tango es, en todos sus aspectos, producto de la hibridación y en su larga historia se constituyó en epicentro de diversos sincretismos musicales, coreográficos y poéticos. Este fenómeno artístico posee al mismo tiempo aristas destacadas desde los puntos de vista antropológico, sociológico, filosófico, psicológico y lingüístico.

Sólo un acercamiento al tango desde una perspectiva integradora dará lugar a que, aun sirviéndonos de algunas simplificaciones, éstas no se conviertan en el eje de la reflexión, sino que puedan ser reconfiguradas con el fin de evitar una visión unidimensional del fenómeno. El tango es sin duda producto de la complejidad¹. Para posibilitar su origen y desarrollo se dieron distintas instancias conjuntamente necesarias en el proceso. Es por ello no sólo adecuado sino también recomendable investigarlo en tanto fenómeno de simbiosis transcultural. No me propongo, pues, trabajar desde la interdisciplinariedad, ya que ésta –como sostiene Morin– se encarga de reforzar la soberanía de las disciplinas, sino desde la transdisciplinariedad, que establece el cruce de las disciplinas.

Mientras en la Argentina y el Uruguay la preservación –y al mismo tiempo el estudio– del tango fortalece la regeneración de nuestras propias singularidades y constituye un retorno a los orígenes en respuesta a la identidad amenazada, por otro lado el tango comienza ya a formar parte indudablemente de una cultura transnacional, en tanto se recorta singularmente dentro del folclore planetario, como lo prueban su difusión en salones y academias de baile esparcidos por Europa y América y su utilización en la musicalización de *films*, obras de teatro y eventos diversos.

Pero más que del tango en general me interesa hablar hoy de la poética del tango en tanto forma de representación social. Me valgo de esta noción, cuyo carácter impreciso

¹ Si se acepta que “la complejidad es efectivamente el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico” Morin, E., Roger Ciurana, E. y Motta, R., *Educación en la era planetaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid-UNESCO, 2002, p. 40, el fenómeno del tango resulta, como objeto de estudio, un campo ideal –por sus diversos avatares históricos– para explorar el concepto de complejidad.

constituye de por sí una propiedad heurística, sin detenerme a discutir sus avatares teóricos. Como es sabido, el estudio de las representaciones sociales se ha desarrollado a partir de la teoría expuesta por Serge Moscovici en su libro *La psychanalyse, son image et son publique*, editado en 1961. Si bien este concepto ha sido estudiado principalmente dentro del campo de la psicología social, existen abordajes desde distintos paradigmas teórico-metodológicos. Para Denise Jodelet, la representación social “designa una forma de conocimiento específico, el saber del sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionalmente caracterizados. En el sentido más amplio designa una forma de pensamiento social”.²

Desde su mismo origen el tango no fue percibido como lo que en realidad era: una genuina creación de la clase baja, producto del hibridaje y de las oleadas inmigratorias llegadas al puerto de Buenos Aires entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Porque, contrariamente a lo que se dijo tantas veces, el tango no fue una creación de marginales. Su historia es una parábola singular que va de las entrañas del pueblo a los libros y las conversaciones de los intelectuales, de humildes cafés suburbanos y academias de baile al mismísimo Teatro Colón. Una vez que fue legitimado en París, la clase alta argentina lo adoptó musical y coreográficamente pero, como dice Eduardo Romano, “nunca deglutieron el *vulgarismo* y la *cursilería* de sus letras”,³ las que no obstante acompañaron durante décadas al hombre común en cada uno de los momentos de su vida. Nadie puede poner en duda seriamente que el *corpus* tanguístico radiografía hueso por hueso la historia sentimental – y, si se quiere, la historia de la vida privada en general – de Buenos Aires y de otras ciudades argentinas durante buena parte del siglo pasado.

En la actualidad está claro que, tanto desde el punto de vista de su sistema literario como desde el punto de vista musical, el tango –aunque nos duela– está empezando ya a ser *tradicional*, y dejando con ello de ser *popular*, en el sentido de que los nuevos tangos que se escriben –salvo contadísimos casos– no tienen una buena difusión y, aunque la tuvieran, no tienen repercusión más que en un círculo bastante reducido de público, generalmente intelectualizado.

Si alguna cosa define al tango como género es su hibridez, tanto en lo que respecta a sus raíces musicales como en lo que hace a sus orígenes poéticos. En el primer caso,

² Jodelet, D., *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*, Buenos Aires, Paidós, 1989, p. 474.

³ Romano, E., “La poética popular de Celedonio Esteban Flores”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 126.

como se sabe bien, el tango alcanzó su forma primitiva a partir de la confluencia de los ritmos negros, la habanera, el tango andaluz y la milonga. De esta manera Blas Matamoro resumió los aportes de cada uno de estos géneros:

“Así como la habanera fue lírica y el candombe,ailable, podemos decir que la milonga fue un género lírico que se convirtió en baile aceptando algunos elementos coreográficos del candombe sobre el esquema rítmico de la habanera. Esta fórmula intenta resolver la definición del tango porteño, partiendo de su necesario carácter híbrido.”⁴

De modo que fue en el territorio de la danza donde el tango se encontró a sí mismo⁵. La construcción discursiva de la identidad, que había comenzado en la escucha de esas músicas más alegres que nostálgicas todavía, que habían nacido de la hibridación, continuó dándose en el cuerpo de los bailarines y acabó por consolidarse en la voz de los poetas.

Según José Gobello, el antecedente inmediato de la letra de tango fue la letra del cuplé español, aunque entre las influencias literarias también deben contarse, por un lado, los payadores y la canción criolla y, por otro, la canción prostibularia y la poesía rufianesca. Por razones de tiempo no voy a detenerme en estos antecedentes, aunque, de todas formas, ni las contribuciones de la canción campera ni las de la letrilla obscena aportaron, en líneas generales, lo que sería una de las principales características de la poesía del tango a partir de Pascual Contursi: la letra con argumento. Ésta es, como dije, producto de la decisiva influencia del cuplé, la canción breve y ligera que tonadilleras españolas interpretaban en teatros y otros lugares de esparcimiento entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Las letras de muchos tangos de Ángel Villoldo y Alfredo Gobbi comenzaban por entonces con una presentación del tipo «yo soy...». El ejemplo más memorable quizá sea *La morocha* (1905) de Villoldo, que más que un tango podría decirse que es un cuplé acriollado:

⁴ Matamoro, B., “Orígenes musicales”, en AAVV, *La historia del tango*, Vol. 1, Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 89.

⁵ En la segunda mitad del siglo XIX la milonga comenzó a denominarse en el Río de la Plata *habanera con quebrada y corte*. En las “academias” o salones de baile, que por 1870 comenzaron a multiplicarse por los barrios periféricos de Buenos Aires y Montevideo, y también en los cafés de camareras –prostíbulos más o menos disimulados–, los compadritos improvisaban movimientos audaces y africanados –imitados de las figuras coreográficas del candombe–, haciendo caso omiso de los pasos y las figuras convencionales. Estas innovaciones en la danza obligaron a los músicos a adecuar el ritmo de la habanera a esa nueva y hasta cierto punto insólita coreografía. Así nació una nueva forma musical, que en pocos años sería reconocida en todo el mundo con el nombre de «tango», palabra que hasta los últimos años del siglo XIX no había designado otra cosa que un *modo de bailar* polcas, mazurcas y milongas.

Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población.

Esta primera generación de músicos llevó el tango a París y el éxito que tuvieron fue increíble. Había comenzado un proceso al que Gobello llamó “deslupanarización”, esto es, un adecentamiento que comenzó en la forma de bailar y concluyó, alrededor de 1926, con una expansión temática y un tratamiento literario más cuidado en las letras. Pero en aquellos años (1912, 1913) la letra de tango mayormente no había cambiado aún y, lejos de constituir una representación colectiva, reflejaba apenas la construcción de arquetipos de carácter casi amoral, como el del *compadrito*, quien no solo es presentado como un bailarín extraordinario, sino también como un *cafishio* (proxeneta) exitoso.

Fue un guitarrero que cantaba en el cabaret «Moulin Rouge» de Montevideo, llamado Pascual Contursi, quien imprevistamente llegó a la expresión de lo que hoy conocemos como tango canción cuando empezó a ponerles letra a distintos temas. Esto puede verse muy bien en el texto de *Matasano*, un tango que Francisco Canaro estrenó en septiembre de 1914, cuya primera estrofa reproduce el tono de los cuplés de Villoldo. Sin embargo, el espíritu de la segunda y la tercera estrofas es bien distinto:

Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue mi único consuelo
la madre que me dio el ser.
Desde entonces mi destino
me arrastra en el padecer.

Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor.

Por primera –y quizá por única– vez el tango *compadrito* y el tango *sentimental* se funden. Ha dicho Gobello de estos versos:

“Pascual Contursi [...] abre a la literatura tanguera la enorme puerta por donde entra el dolor. Todos los dolores del mundo entran en tropel en

la literatura tanguera por esa puerta que abre Pascual Contursi. [...] Ese es el gran invento de Contursi, que transforma el tango.”⁶

De modo que con Contursi empezó a dejarse ver el sufrimiento. Este poeta se apartó de la alegría del cuplé y entonces aparecieron las penas y los lamentos, y con ellos toda una serie de características de materia y forma que denotan la influencia decisiva de los temas cargados de melancolía de la canción criolla y, a la vez, del poeta Evaristo Carriego (1883-1912).

Pascual Contursi, el primer “letrista oficial” del tango canción, hizo dos innovaciones que cambiaron definitivamente la estructura literaria del tango cantado: la introducción de la segunda persona, es decir, el apóstrofe (“Percanta que me amuraste...”) y el argumento –esto es, el paso de la descripción a la elaboración de una historia. Tales novedades aparecieron en *Mi noche triste*. Esta letra –como varias otras que compuso Contursi sobre la música de tangos de moda⁷– se adosó al tango *Lita* de Samuel Castriota, según parece en 1915, aunque recién fue grabado por Carlos Gardel dos años después. Empezaba así:

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.

Esta es la radiografía de un perdedor. A partir de aquí quedaría establecida una primera matriz sobre la cual se cimentaría la estructura toda del sistema literario de las letras de tango: la feliz concreción de una tragedia contada en tres minutos. La importancia de Contursi se deriva de haber logrado recrear una sensibilidad, asentada en personajes que se animan a ser fracasados, sentimentales, y representan la contracara de aquellos compadritos prepotentes y triunfadores de Villoldo. Carlos Gardel supo convertirse en precursor. Porque cuando en 1917 conoció *Mi noche triste* se entusiasmó de tal manera que quiso grabarlo y el éxito alcanzado le hizo ver que su futuro como cantor no debía apartarse de esa novedad.

⁶ Gobello, J., “¿Hay una generación del ‘26?”, en Cilento, L., Conde, O. y Labeur, P., *Actas de las Primeras Jornadas sobre Cultura Popular*, CD-ROM, Buenos Aires, IES N° 1, 2002.

⁷ Lo mismo hizo Contursi con *Ivette*, con *Flor de fango* y con *Si supieras* (escrito sobre la música de *La cumparsita*).

De manera que se dieron dos cosas: alguien como Contursi que, con conciencia o sin ella, inventó el tango canción y alguien como Gardel, que inventó –literalmente– el modo de cantarlo. A partir de entonces el tango ya no volvería a ser el de antes.

A partir de 1915 fueron tomando forma una serie de rasgos que caracterizarían la escuela denominada *Guardia Nueva*. La instauración de la orquesta típica permitió una sistematización de los regímenes solistas de cada instrumento, que terminó de consolidarse con la adopción de la orquestación. Esto contribuyó a un empobrecimiento de la danza del tango. La inventiva coreográfica sufrió por entonces un proceso inversamente proporcional al de la inventiva musical y poética. Los grandes compositores y poetas que estaban surgiendo comenzaron a crear un tango *para ser escuchado* más que para ser bailado, como había sucedido hasta entonces, lo que no significó el fin del baile, sino la percepción del tango bajo la forma de un prisma triangular. El público encuentra ahora tres dimensiones entre las que puede elegir frente a un tango: escuchar la música, bailar o escuchar la letra. Y puede combinar estas opciones como se le ocurra.

A partir de la década de 1920, definitivamente el tango dejó de ser la música del suburbio y nació entonces una verdadera industria, materializada en discos, partituras, presentaciones radiales, obras de teatro y bailes multitudinarios.

Aunque Contursi es considerado el primero de los letristas del tango canción, Celedonio Flores ya en 1914 había ganado un concurso del diario *Ultima hora* con su poema *Por la pinta*, que en 1919 se convertiría –a instancias de Gardel– en el tango *Margot*. De modo que ambos poetas de alguna manera merecen ser considerados los precursores. En mayor o menor medida, a través de Contursi y de Flores, volvió a surgir el espíritu de Carriego. Al tratar en un ensayo sobre *La canción del barrio*, Borges señaló:

“A esta segunda y última etapa [de Carriego] corresponden sus más famosas, ya que no sus mejores, piezas poéticas. Por este camino llegó a lo que no es injusto llamar poesía de la desdicha cotidiana, de las enfermedades, del desengaño, del tiempo que nos gasta y nos desanima, de la familia, del cariño, de la costumbre y casi de los chismes. Es significativo que el tango evolucionara de un modo paralelo.”⁸

Lo significativo a mi modo de ver es, por cierto, que los primeros letristas se mirasen en el espejo de la poética carreguiana.⁹ No hay ninguna evolución paralela, sino una matriz poética e ideológica sobre la cual se modeló la letra del tango. Fue Osvaldo

⁸ Borges, J. L., “Versos de Carriego”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid: Alianza, 1998, p. 58.

⁹ Hay un trabajo de Oscar Juan D’Angelo de mucho interés en este sentido: “Temas y elementos carreguianos en el tango” (Comunicación Académica N° 1.318, Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo).

Pelletieri quien explicó lúcidamente de qué modo se fue conformando el sistema literario de las letras de tango:

“Desde la época de la denominada primera generación –Pascual Contursi, Celedonio Flores, José González Castillo– los poetas del tango trabajaron invariablemente con procedimientos que el sistema literario culto había desechado y reemplazado por otros.

La creación de estos artistas marginales consistió en proponer y concretar un cambio de funciones que producían dentro del texto canónico de la denominada poesía culta. El caso del modernismo es paradigmático: es sabido que este movimiento y la poesía sentimental de Carriego ya le decían muy poco, a fines de la década del diez, a los sectores cultos que leían poesía.

Sin embargo, Contursi y Flores incluyeron su obra tanguística dentro de la intertextualidad de Carriego y convirtieron los textos del poeta de Palermo en verdaderos generadores de nuevos textos, constituyendo la convención tanguera, fijando sus normas, de modo que Carriego continuó siendo el modelo hasta muy avanzada la década del cincuenta.”¹⁰

Y concluye Pelletieri:

“[...] ya estaban presentes en la poesía de Carriego la casi totalidad de los elementos necesarios para constituir un sistema literario. Sólo faltaba la creación definitiva de una lengua literaria común, lograr la unión de la poesía y la música y que esta invención encontrara un público.”¹¹

Esto sucedió con *Milonguita* (1920, letra de Samuel Linnig, música de Enrique Delfino), que dentro de la historia del tango debe ocupar un lugar al menos tan importante como el de *Mi noche triste*. Según afirma Gobello, “la estructura de la letra de tango, de esa entidad cantable que se condiciona recíprocamente con la música, nace [...] con *Milonguita*” (1997: 3). A partir de esta obra se modifica la linealidad de las primeras letras de Contursi o Flores, determinando los tres movimientos compuestos por dos estrofas más largas, de carácter narrativo-evocativo y entre ellas una más breve, que exhorta o reflexiona, se constituye en estribillo, con frecuencia repetido al final.¹²

La noción de representación social tiene que ver con el modo en el que nosotros aprehendemos la realidad cotidiana. Ese conocimiento ingenuo o de sentido común se constituye no solo desde de nuestras experiencias, sino también a partir de los modelos de pensamiento que recibimos a través de la tradición. Así las representaciones sociales

¹⁰ Pelletieri, O., “Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango”, en Cilento, L., Conde, O. y Labeur, P., *Actas de las Primeras Jornadas sobre Cultura Popular*, CD-ROM, Buenos Aires, IES N° 1, 2002. (publicado anteriormente en *Relieve* (Revista de la Universidad Nacional de Mar del Plata), 1,11 (1988).

¹¹ *Ibid.*

¹² Esto resulta musicalmente en una estructura de tipo *A b A b*, aunque de acuerdo con la letra es *A b C b*. A veces la cuarta es una estrofa nueva o una variante de la segunda, de lo que resulta el esquema *A b C d*.

son una manera de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana, una forma de conocimiento social.

Sin duda, el tango es una creación única en el mundo, de una riqueza musical extraordinaria y, dadas las diferentes vertientes y estilos, de una riquísima amplitud estética. Pero la música acompañada de una letra –especialmente si se da el caso de que se trate de una *buena* letra– multiplicó sus posibilidades. Incluso existen numerosos tangos musicalmente muy pobres, que han perdurado por su letra, del mismo modo que hay, por supuesto, casos inversos. Las letras de tango reflejan una serie de sobreentendidos o de complicidades con los que se determina una suerte de carácter social. Según María Susana Azzi,

“Las letras otorgan a quienes las escuchan y saben de memoria una tradición sobre quiénes son, qué significan el barrio, la ciudad y el pasado, qué han de esperar de la vida y cuántas frustraciones les esperan al doblar la esquina. El buzón, el almacén, el farol y la luna no son solo parte de una descripción geográfica urbana sino que adquieren un significado emocional que resulta trascendente para un muchacho de barrio: es la fuerza vital del pasado y de relaciones interpersonales que le dan identidad personal y cultural.

[...] La cultura del tango, a través de sus letras y música ha organizado la forma de sentir de inmigrantes y argentinos.”¹³

Como dice Jodelet, “[...] las representaciones sociales [...] contribuyen por su circulación social, a establecer una visión del mundo común a un grupo social o cultural definido” (Jodelet, 2003). Son las letras de tango y no su música las que forman “un universo simbólico y un sistema de creencias”,¹⁴ que se han mantenido durante décadas. En un archicitado artículo de su *Evaristo Carriego*, Borges supo preverles a las letras de tango una perduración mayor que la que le auguraba a la obra de algunos poetas cultos de principios del siglo XX:

“De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y millares de plumas heterogéneas, las letras de tango que la inspiración o la industria han elaborado integran, al cabo de medio siglo, un casi inextricable *corpus poeticum* que los historiadores de la literatura argentina leerán o, en todo caso, vindicarán. [...] es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas y humanas que se atesoran en *El alma*

¹³ Azzi, M. S., “La inmigración y las letras de tango en la Argentina”, en Moreno Chá, Ercilia (comp.), *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, p. 88.

¹⁴ *Id.*, p. 86.

que canta."¹⁵

Son palabras proféticas. Mientras muy pocos de nosotros seríamos capaces de recordar un verso de Banchs o de Mastronardi, en cambio muchos podríamos recordar tangos enteros. Las razones de esa permanencia en el imaginario popular de nuestro tiempo hay que buscarlas en la calidad poética de todas esas letras de tango, pero también en su certera conexión con el contexto social, condición de posibilidad de toda producción simbólica legítima. Si Waldo Frank dijo que el tango es "la danza popular más profunda del mundo",¹⁶ creo yo que pudo hacerlo porque, como no ocurre con ninguna otra canción popular, el tango es filosófico: lo es en su música y lo es en su baile. Pero sustancialmente lo es en su poesía. Los problemas esenciales de su temática son la muerte, el paso inexorable del tiempo, el desarraigo, la búsqueda de la propia identidad, sin dejar de lado tópicos tan universales como el desamor o la nostalgia por un paraíso perdido (llámese la infancia, la madre o el barrio).

En todo el siglo XX no hubo en el mundo una canción popular que ofreciera una reflexión tan profunda acerca de la condición humana. Ni el rock, ni el blues, ni el bolero. Ninguna. Ernesto Sabato lo dice al comienzo de *Tango, discusión y clave*:

"Un napolitano que baila la tarantela lo hace para divertirse; el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es *grela*) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana."¹⁷

En buena parte del mundo el tango es valorado por su música y, en particular, por el encanto visual de su danza, pero para nosotros las letras de tango son un verdadero espejo en el que mirarnos y, al mismo tiempo, un refugio donde en ocasiones hallamos consuelo y sabiduría de vida. Es que en las letras del tango subyace una verdadera axiología, un completo sistema de valores que se enraizó profundamente en la mayoría de los habitantes de la región del Río de la Plata, sobre todo entre 1920 y 1960. Pero incluso para quienes no vivimos en aquellos años muchas letras de tango siguen resonando en nosotros con la misma fuerza de verdad que para un griego clásico podían tener los versos de Homero. Incluso cuando ese sistema axiológico ya no tiene vigencia y nos resulta básicamente elemental y caduco.

Las décadas del '20 al '40 fueron, sin lugar a dudas, las más prolíficas en cuanto a la

¹⁵ Borges, J. L., "Historia del tango", en *Evaristo Carriego*, 2ª edic., Buenos Aires, Emecé, 1955, p. 158. Corresponde aclarar que la primera edición del libro, que data de 1930, no contenía este artículo.

¹⁶ Carella, T., *Tango. Mito y esencia*, 2ª edición, Buenos Aires, CEAL, 1966, p. 15.

¹⁷ Sabato, E., *Tango, discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1963, p. 17.

composición de letras de tango, no sólo por la cantidad sino, muy especialmente, por la calidad de las mismas. Contursi y Flores, que habían comenzado a producir a partir de 1914, se encontraban en los años '20 en su etapa de plenitud. A ellos se les sumó una camada de jóvenes y prolíficos poetas, entre los que se contaban Enrique Cadícamo, José González Castillo, Manuel Romero, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Francisco García Jiménez y Alfredo Le Pera. A partir de 1940 se les sumaron a estos Cátulo Castillo, Homero Expósito y José María Contursi.

La calidad estética y el valor testimonial de las obras firmadas por estos poetas constituyen un hito en la historia de la música popular del mundo. El universo de los temas de Contursi, ya ampliado por Flores, se multiplicó en un *corpus* heterogéneo y, en gran medida, sorprendente. El tema del amor, quizá el más aprovechado, aparece con muchas variantes: el hombre abandonado por la mujer amada, la mujer abandonada por el hombre al que ayudó, la traición, la situación de ver a amada con otro hombre, el duelo criollo por una mujer.

Otro gran tema es el del paso del tiempo, el ascenso y la declinación de quien se ha entregado a la vida nocturna o al vicio: ya sea la mujer que abandona su humilde hogar en busca de lujos y placeres, ya la que fue “la reina del cabaret” y ahora envejece olvidada por todos, ya el hombre que alguna vez tuvo su hora de gloria en la “milonga”. Con el tema de la decadencia y el paso de los años se enlazan dos recurrentes motivos: las vueltas de la fortuna y el regreso –a un barrio, a una casa, a una ciudad–. En estos dos casos se canta a un tiempo de dicha (la infancia, la juventud, el primer amor, un triunfo), por lo general, imposible de recuperar.

Al tema de la madre –muy caro al tango– se asocian algunos motivos: el hijo ingrato que la abandona en cuanto triunfa, el que se va detrás de una mujer y la desampara, el que vuelve arrepentido, el que reconoce que es el único y verdadero amor o el que ya no puede volver. Si bien este tema no es exclusivo del tango, aquí se plantea en términos edípicos, por más que también se dan casos de letras que presentan a una hija abandonando a su madre por un hombre o por la vida nocturna, e incluso volviendo arrepentida.

El recuerdo y el olvido se hallan ligados a otro tema: el del alcohol, que aparece casi siempre con la remanida fórmula de “beber para olvidar”.

Ciertamente resulta difícil enumerar todos los temas abordados, pues los poetas del tango parecen querer describir todos los aspectos de una realidad que la poesía culta ha solido desdeñar: la crisis económica, la vejez, la protesta, el fútbol, el carnaval, las

carreras, el café, el misterio de Dios, los viejos amigos, etc.¹⁸

En correspondencia con estos contenidos Tulio Carella postuló la existencia de la *tanguidad*, definida de este modo por Julio Mafud:

“La tanguidad es todo un estilo de vida. Toda una ‘metafísica’ y una psicología que sostiene una suma de características argentinas y rioplatenses. Tanguero ya no es pura y únicamente quien canta o baila el tango. Es quien incluso, sin hacer nada de eso, vive y encarna el *modus* que hay tras la manifestación tanguística. Del mismo modo que hay un tipo de argentino del interior [...] expresado por el folklore, hay un tipo de rioplatense de la ciudad expresado por el tango.”¹⁹

En estrecha conexión con este *modus vivendi* –y fundamentalmente con este modo de ver el mundo y la vida– están los arquetipos del tango: la *milonguita* (la pobrecita chica de barrio engañada por un hombre vicioso y sin escrúpulos y encandilada por las luces del centro) y el hombre en fuga del hogar (seducido por una mujer o bien por una forma fácil de ganar dinero sin trabajar –el proxenetismo o el juego–, pero al mismo tiempo siempre deseoso de un retorno).

Todo se articula en dos mundos: el del trabajo y el hogar, por un lado, y el del placer y la prohibición, por el otro. El segundo se convierte en un objeto de deseo para los jóvenes, sean varones o mujeres. Y esto es así porque el ascenso social ni siquiera está contemplado en el horizonte de posibilidad del tango. Más que clarificadoras son acerca de esto las palabras de Blas Matamoro:

“Hay una cierta moral de la modestia, que considera bueno al pobre y corrompido al rico. Esta moral envuelve una segunda fatalidad: no conviene cambiar de sitio en la geometría social, pues se pierde la identidad auténtica y se cae en el vicio que surge del placer. Vemos, otra vez, el componente modernista de asociación entre el placer y la culpa.”²⁰

El tema de la traición a la propia clase social, al barrio, a la propia historia se configura en una columna vertebral en torno de la cual se articulan los arquetipos del tango. Dicha traición inevitablemente será castigada por el tiempo implacable y su amarga

¹⁸ El investigador uruguayo Daniel Vidart es quien ha proporcionado un rigurosísimo listado de los temas de la poesía del tango, que reproduzco en forma abreviada (Vidart, 1967: 96-98): 1) el tema campesino, incluido en él el motivo del duelo criollo; 2) el del suburbio ciudadano, con la evocación de barrios y personajes; 3) el de la ciudad y sus arquetipos humanos, con la evocación del puerto y su mundo; 4) el tema amoroso (el amor fiel, la traición, la pena de amor, la seducción, el abandono); 5) el ambiente de la noche (auge y decadencia de los arquetipos); 6) el tema satírico (crítica de costumbres y de caracteres); 7) el tema lúdico (los vicios y el juego); 8) el tema filosófico (distintas actitudes ante la vida y la muerte, la valorización del presente: el *carpe diem* y la axiología cotidiana, la presencia y ausencia de Dios); 9) el tema social y 10) el tango como tema.

¹⁹ Mafud, J., *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalee, 1966, p. 13.

²⁰ Matamoro, B., *El tango*, 2ª edición, Madrid, Acento, 1997, p. 46.

lección.

A partir de 1926, año en el que escriben su primera letra de tango Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo, las historias que se narran empiezan a dejar atrás el ambiente solipicista de la noche y el cabaret, y se meten de lleno al mismo tiempo en los ambientes diurnos y cotidianos y en la realidad social. De a poco se van relegando las letras con la lección moral de la *milonguita*. Así entran en el mundo del tango el violinista ciego, el carrero, el carnaval, el conventillo, el circo, el barrio y el ambiente portuario, donde los inmigrantes se lo pasan añorando su suelo natal.

Durante las décadas de 1930 y 1940 nada en la ciudad era ajeno al tango. Surgieron decenas de orquestas, cada una de las cuales tenía un público fanático e incondicional que la seguía por los clubes y teatros en los que actuaba. Después de haber nacido como una música de jóvenes para jóvenes, y de haber sido aceptado por las capas media y alta de la sociedad, había llegado el momento de su mayor apogeo. El tango no sólo representaba a los que a comienzos del siglo XX eran jóvenes, sino también a las nuevas generaciones. Se daba con el tango lo que tal vez podría suceder ahora en un concierto de los *Rolling Stones*: niños, jóvenes, adultos y viejos compartían esa música, esa danza y esa poesía. La conjunción de estos tres elementos constituía un horizonte común, se forjaba como una tradición y se vivía y sentía como una *Weltanschauung* propia. El tango estaba en todas partes: en los diarios y en las revistas, en la radio, en el cine, en cada café, en cada restaurante y en cada lugar de diversión.

Reflejo de una cosmovisión, durante casi todo el siglo XX los habitantes de distintas ciudades argentinas fueron a buscar el tango que interpretara o contara lo que a ellos les estaba pasando. Incluso es habitual todavía que se apele al *corpus* de las letras de tango para expresar verdades plenamente legitimadas por el imaginario social. De este modo se acepta y se repite a diario que “el que no llora no mama / y el que no afana es un gil” (*Cambalache*, E. S. Discépolo), que “la fama es puro cuento” (*Mi vieja viola*, S. Frías-H. Correa), que “amores de estudiante flores de un día son” (*Amores de estudiante*, Alfredo Le Pera) o que “la vida es una herida absurda” (*La última curda*, Cátulo Castillo).

Son estos verdaderos *éndoxxa*, opiniones reputadas y a esta altura indiscutibles, que permiten la construcción de diversas representaciones colectivas que aún hoy perduran. Muchos argentinos buscan también en las letras de tango fórmulas para la vida. Así en el amor “primero hay que saber sufrir, / después amar, después partir / y al fin andar sin pensamientos...” (*Naranja en Flor*, Homero Expósito). Con relación a los demás se aconseja la desconfianza, puesto que “en un corso a contramano / un grupí trampeó a

Jesús. / No te fíes ni de tu hermano, / se te cuelgan de la cruz” (*Desencuentro*, Cátulo Castillo). La poética del tango aporta asimismo sentencias contundentes: “Sólo una madre nos perdona en esta vida... / ¡Es la única verdad! ¡Es mentira lo demás!” (*La casita de mis viejos*, Enrique Cadícamo). Al cabo del tiempo “quien más... quien menos... pa’ mal comer / somos la mueca de lo que soñamos ser” (*Quien más, quien menos*, Enrique Santos Discépolo).

Estamos actualmente transitando por una aguda crisis de la noción de representación dentro del pensamiento occidental. Si nuestra cultura contemporánea puede ser definida como un “mercado de representaciones”, éstas no son únicamente espacios dentro de los cuales se está librando una lucha por los sentidos hegemónicos. La poética del tango, en tanto representación social, a través de un sistema literario consolidado ha sabido aportar modelos que hoy están plenamente integrados a nuestra identidad.

Otros discursos –sujetos a distintas matrices de pensamiento– irrumpieron en la Argentina en las últimas décadas dentro de la canción popular urbana: el del rock nacional y, mucho más cerca en el tiempo, el de la cumbia villera. Pero hasta el momento ninguna otra creación que no sea el tango puede dar tan perfecta cuenta de cómo vemos el mundo, de cómo pensamos y de quiénes somos.

BIBLIOGRAFÍA

AZZI, María Susana, “La inmigración y las letras de tango en la Argentina”, en MORENO CHÁ, Ercilia (comp.), *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, pp. 81-90.

BORGES, Jorge Luis, “Historia del tango”, en *Evaristo Carriego*, 2ª edic., Buenos Aires, Emecé, 1955.

....., “Versos de Carriego”, en *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid: Alianza, 1998.

CARELLA, Tulio, *Tango. Mito y esencia*, 2ª edición, Buenos Aires, CEAL, 1966.

GOBELLO, José, “Prólogo”, en *Letras de tango*, Vol. I, Buenos Aires, Ediciones Centro Editor, 1997.

-, “¿Hay una generación del ‘26?” en CILENTO, L., CONDE, O. y Labeur, P., *Actas de las Primeras Jornadas sobre Cultura Popular*, CD-ROM, Buenos Aires, IES N° 1, 2002.
- JODELET, Denise, *La representación social: fenómenos, concepto y teoría*, Buenos Aires, Paidós, 1989.
-, *Conferencia inaugural. Primeras jornadas sobre representaciones sociales*, CBC-UBA, Buenos Aires, 2003. Disponible en <http://www.cbc.uba.ar/dat/sbe/repsoc.html>
- MAFUD, Julio, *Sociología del tango*, Buenos Aires, Américalee, 1966.
- MATAMORO, Blas, “Orígenes musicales”, en AAVV, *La historia del tango*, Vol. 1, Buenos Aires, Corregidor, 1976.
-, *El tango*, 2ª edición, Madrid, Acento, 1997.
- MORIN, Edgar, ROGER CIURANA, Emilio y MOTTA, Raúl, *Educación en la era planetaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid-UNESCO, 2002.
- PELLETIERI, Osvaldo, “Evaristo Carriego y el sistema literario de las letras de tango”, en CILENTO, L., CONDE, O. y Labeur, P., *Actas de las Primeras Jornadas sobre Cultura Popular*, CD-ROM, Buenos Aires, IES N° 1, 2002. (publicado anteriormente en *Relieve* (Revista de la Universidad Nacional de Mar del Plata), 1,11 (1988).
- ROMANO, Eduardo, “La poética popular de Celedonio Esteban Flores”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- SÁBATO, Ernesto, *Tango, discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- VIDART, Daniel, *El tango y su mundo*, Montevideo: Ediciones Tauro, 1967.