

Silvana K. Figueroa-Dreher

## El tango entre tradición y modernidad. La percepción de los nuevos medios en la poesía urbana rioplatense

La primera mitad del siglo XX experimenta una renovación radical de las técnicas de comunicación, gracias al surgimiento de nuevos medios como el fonógrafo, la radio y el cine sonoro. La literatura moderna argentina registra estos cambios provenientes de los países industrializados, produciendo numerosas obras, en las cuales los nuevos medios se tematizan y en las que se plantean, de forma creativa, usos impensados y fantásticos de las nuevas técnicas de comunicación. Tal es el caso, por ejemplo, de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares. En este contexto, sin embargo, resulta llamativo que la poesía tanguera, coetánea con el surgimiento de los nuevos medios, no parece hacerse gran eco de estos cambios, aunque se ocupa de describir la realidad social en que surge, y si bien el tango mismo alcanza a ser un producto de consumo masivo, justamente gracias a la difusión que obtiene a través de los medios modernos de comunicación.

Este artículo intenta describir la actitud de la poesía tanguera hacia los nuevos medios, así como esclarecer las razones del escaso registro que estos experimentan en ella. Al mismo tiempo, postula que no es posible responder a estos interrogantes analizando las letras del tango desde una perspectiva exclusivamente literaria, sino que es necesario considerar al tango en su contexto histórico y como parte de la simbología colectiva argentina. Sólo de este modo, examinando el horizonte simbólico que plantea la poesía tanguera y comprendiendo a qué problemática social específica responde, pueden esclarecerse las razones de la actitud rechazante o incluso de la indiferencia hacia los medios modernos que plantean los textos del tango desde sus orígenes hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX.

### EL TANGO EN LOS MEDIOS

El tango surge a fines del siglo XIX, «al mismo tiempo, casi, que la invención del registro de sonido»<sup>1</sup>. Inicialmente, esta forma artística se hace conocida, en gran parte, gracias a las producciones teatrales en las que se incluyen tangos-canción: «[éstos] habían hallado un medio de comunicación de masas, puesto

---

1 Horacio Ferrer, *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1998, p. 23.

---

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 125-147.

que en las puertas de los teatros se vendían ya las partituras y muy pronto también los primeros discos» de tangos<sup>2</sup>, ya que el 3 de octubre de 1900 se inaugura en Buenos Aires «The new century», negocio con el primer laboratorio de fonografía para grabación, impresión y edición comercial de discos<sup>3</sup>. Asimismo, el tango se instala prontamente en la radio, siendo presentados a partir de 1921 «todos los tanguistas, humildes o encumbrados, con el apasionado fervor del público»<sup>4</sup>. En la década del treinta se cuentan ya en Buenos Aires multiplicidad de emisoras radiales, como Argentina, Prieto, Cultura, Excelsior, Splendid, París, Fénix, Sudamérica, Municipal, Mayo, Porteña, Rivadavia, Stentor, Callao, El Mundo y Belgrano, las cuales compiten en estilos e ideas de programación respecto de la difusión de programas de tango. También el cine argentino recibe al tango con los brazos abiertos: los estudios Argentina Sono Film y Lumiton ruedan numerosas películas que incluyen tangos cantados y que tienen un rasgo en común: «el espíritu nacional y porteño [de Buenos Aires] de los argumentos»<sup>5</sup>, popularizándose luego las películas de tango en el exterior. Carlos Gardel, el primero que canta tango en la ya consabida película inaugural *Mi noche triste*, rueda luego numerosos filmes en Francia y en Estados Unidos<sup>6</sup>. Así, se escriben tangos para películas, entre las cuales las de Gardel son las más conocidas, que son filmadas en el extranjero, e incluso en el caso de Gardel esto rige para todas sus películas sonoras<sup>7</sup>. Para dar a comprender el clima medial-tanguero que reina en Buenos Aires en la tercera década del siglo XX, Romano cita al español Salaverría, quien anota en 1927 que «me he sentido asaltado, empapado, anegado, en la música sensual, enfática y sensiblera del tango que hoy reina en la Argentina con un poder imperativo inexcusable». Y prosigue:

todos los fonógrafos de los limpiabotas, todos los altavoces de arrabal, todos los aparatos de radio, todas las orquestas de bar elegante o de café democrático, están positivamente copados en Buenos Aires por la música tanguera y supongo que el mismo fenómeno se repetirá en el resto de la República<sup>8</sup>.

Como es de apreciarse, en Argentina el tango no sólo nace en la misma época que los nuevos medios como el fonógrafo, el cine y la radio, sino que es inmediatamente incorporado por ellos, generándoles incontables éxitos en ventas de discos, asistencia a las salas y audiencia radial. Debido a su gran éxito, la mayoría de los tangos fueron grabados repetidas veces por diferentes sellos discográficos, con formaciones orquestales variadas<sup>9</sup>.

2 Michael Rössner (ed.), «*iBailá! ¡Vení! ¡Volá!*» *El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt a. M., Vervuert, 2000, p. 20.

3 Ver Ferrer, *El siglo de oro del tango* (n. 1), p. 61.

4 *Ibid.*, p. 101.

5 *Ibid.*, p. 101.

6 Ver *ibid.*, pp. 101 y ss.

7 Rössner, «*iBailá! ¡Vení! ¡Volá!*» (n. 2), pp. 20–21 y p. 85.

8 Eduardo Romano (ed.), *Las letras del tango. Antología cronológica 1900–1980*, Rosario, Fundación Ross, 2000, p. 176.

9 Ver *ibid.*, comentarios a las obras.

El tango no es producto de los medios, pero se afianza y se propaga en forma «explosiva» en ellos. Sin embargo, esta relación entre tango, sobre todo entre las letras de tango, y los medios, no es recíproca, ya que la poesía tanguera, llamativamente, refleja muy débilmente la existencia de los nuevos medios en su contenido explícito. El análisis de nuestro corpus muestra que, en la primera mitad del siglo XX, la fotografía es mencionada esporádicamente en las letras de tango. El cine y el gramófono aparecen tematizados en unos pocos tangos y la radio y el fonógrafo en ninguno de los textos, que, sin embargo, se ocupan de reflejar la realidad social, espacial, psicológica, existencial, de la sociedad en que surgen y de sus individuos. Esta realidad está, como vimos, fuertemente signada por la presencia de las nuevas técnicas de comunicación. ¿A qué se debe este débil eco de los medios en las letras de tango? ¿Qué actitud asumen éstas respecto de los nuevos medios? ¿Cómo son reflejados éstos en el tango, cuando son mencionados?

Como indicamos arriba, el presente artículo intenta responder a esta cuestión, enfocando el análisis de las letras del tango desde el punto de vista de la sociología y analizando en especial al tango como parte de la simbología colectiva argentina. Previo a exponer las conclusiones respecto del análisis socio-simbólico de la poesía tanguera — el tema central de este artículo —, es necesario especificar el corpus que se ha analizado, así como discutir brevemente la actitud de los textos tangueros hacia los medios modernos, y revisar brevemente las respuestas que otorga el análisis literario a esta cuestión.

## EL CORPUS

Desde sus orígenes hasta nuestros días, el patrimonio del tango reúne en total unas cincuenta mil obras estrenadas y editadas, según una base de datos proporcionada por las sociedades de autores de la Argentina y el Uruguay<sup>10</sup>. Este artículo se ocupa principalmente, aunque no exclusivamente, del período que va desde 1917 (fecha, de las varias posibles, que es usualmente aceptada para el estreno de *Mi noche triste*, de Pascual Contursi<sup>11</sup> hasta la década de 1950. Las letras escritas antes de 1917, así como su contexto de producción, sus autores, etc. se encuentran menos documentadas, lo que dificulta un estudio sistemático. Luego de 1950 el ímpetu de producción de poesía tanguera comienza a descender lentamente, aunque surgen todavía muchos tangos altamente representativos.

Lagmanovich, como la mayoría de los analistas del tango, establece una diferencia entre lo que se ha dado en denominar tango-canción y tangos cantados<sup>12</sup>:

---

10 Ver Ferrer, *El siglo de oro del tango* (n. 1), p. 23.

11 Ver David Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino», en: Rössner, *«Bailá! Vení! Volá!»* (n. 2), pp. 103–122, aquí: p. 104.

12 *Ibid.*, p. 105.

Antes de 1917, fecha en que Carlos Gardel estrena *Mi noche triste*, el tango ya se cantaba, pero era el tango del piringundín, de las letras improvisadas y transmitidas oralmente, de contenido pecaminoso y en algunos casos obsceno, por una parte, y por la otra, el tango de los escenarios teatrales, el llamado «zarzuelero», de los cupletistas y actrices, más cercano al tanguillo andaluz y al cuplé<sup>13</sup>.

El tango-canción, en contraste,

representa a la ciudad nueva, a la ciudad «gringa», que ya dejó atrás a la «Gran Aldea». [Es] el tango que expresa al inmigrante ya integrado al país, dejando atrás la etapa del gringo resistido por criollos y orilleros. Gardel, inmigrante él mismo, no obstante su asumido y elegido criollismo, se identifica con el tango desde allí<sup>14</sup>.

Como veremos más adelante, sin embargo, durante todo el período que analizamos en este artículo, el proceso de integración de los inmigrantes y de la sociedad argentina en general está lejos de haberse realizado.

El corpus que constituyó la base para las presentes reflexiones se compone de las 339 letras de tango reunidas por Romano en su ya clásica antología *Las letras del tango*. Como apunta Romano, el criterio de selección de los textos estuvo dado, ante todo, por la representatividad de las letras, es decir que fueron elegidas «aquellas que músicos e intérpretes, por un lado, y el público, por otro, hubiesen preferido»<sup>15</sup>. Se intentó, asimismo, que todos los poetas del tango con cierta relevancia estuvieran presentes.

#### LA MODERNIDAD Y LOS NUEVOS MEDIOS, VISTOS POR EL TANGO

La atmósfera que refiere y genera el tango en el período analizado es íntima; los temas centrales de la poesía tanguera a partir de 1917 se concentran en gran parte, aunque no exclusivamente, en rememorar en forma nostálgica relaciones amorosas experimentadas en el pasado y frustradas, que se sitúan tradicionalmente en espacios privados (el cuartito del conventillo, el *bulín*), y más tarde también en lugares semipúblicos (el café, el burdel) y públicos pero limitados espacial y socialmente, como el barrio, el arrabal. Estos ámbitos públicos sustituyen al hogar propio por hogares artificiales y ficticios. Con el tiempo, estos escenarios se multiplican y amplían: «estar en el tango es estar en el mundo de la gran ciudad, es mirar desde fuera [...] algo a lo que no se pertenece y que sin embargo resulta vagamente maternal. Es, en definitiva, un escenario

13 Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino» (n. 11), p. 106, citando a Osvaldo Pelletieri (ed.), *Radiografía de Carlos Gardel*, Buenos Aires, Abril, 1987, p. 46.

14 Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino» (n. 11), p. 107; ver también Blas Matamoro, «La familia del tango», en: Rössner, «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!» (n. 2), pp. 123–132, aquí: p. 123, y Romano, *Las letras del tango* (n. 8), pp. 7 y ss.

15 Romano, *Las letras del tango* (n. 8), p. 5.

impersonal para dramas intensamente personales»<sup>16</sup>. Sobre todo a partir de los años cuarenta, como apunta Salas, «el tango se había afirmado casi exclusivamente sobre la temática de la nostalgia o del amor»<sup>17</sup>. Sin embargo, Ferrer enumera como temas centrales del tango no sólo el amor difícil en el laberinto urbano o la soledad o el conflictivo triunfo del corazón, sino también el tiempo que pasa inexorable, con el olvido como mal y la muerte como su obra final; el exilio; la suerte como sinrazón fantasma de la existencia; la sociedad con sus injusticias y sus tipos; el destino y la visita de sus hados; la ciudad; el tango mismo<sup>18</sup>. Los textos tangueros no ignoran el medio en el cual surgen: en especial las letras de los '20 y '30 reflejan el habla de la sociedad donde se producen, observan las transformaciones del medio, describen sus modelos característicos<sup>19</sup>.

Así como la realidad social es tratada en el tango<sup>20</sup> también la ciudad, las luces de la ciudad, la ciudad que enciegece y cambia a la gente, el centro como opuesto al suburbio, el barrio que representa lo auténtico y el origen, el barro, la casita, el rancho, son temas también recurrentes en la poesía tanguera. Sin embargo, los medios, que forman parte del mundo urbano que ésta describe, son, como veremos, más bien excepcionalmente mencionados: en los representativos textos recolectados por Romano sólo la fotografía es referida con cierta frecuencia, así como, en mucha menor medida, el cine y el gramófono<sup>21</sup>. A continuación analizamos el significado que se les otorga.

En general, el tango profesa una crítica global a la «modernidad», que se advierte en textos paradigmáticos como *Cambalache* (escrito en 1935 por Enrique Santos Discépolo)<sup>22</sup> y *Berretines*<sup>23</sup> de Luis Rubinstein<sup>24</sup>. La visión del mundo en estas letras — y en general en la poesía tanguera — es desconfiada y escéptica respecto de lo moderno, así como de lo lujoso y lo sofisticado. El «modernismo» distorsiona en *Berretines* la comunicación interpersonal, generando un distanciamiento no sólo a nivel semántico, sino también afectivo entre el hablante y su interlocutora, y entre ésta y su círculo íntimo. Esta actitud se advierte en toda la extensión de este texto, que reza al comienzo: «Por las cosas raras que decís a veces / a mi me parece que vos andás mal... / ¿será el modernismo que te cambia toda? / ¿o estará de moda ser tan anormal?». Aunque no sea dicho explícitamente en *Berretines*, puede deducirse que en la visión de este tango las técnicas de comunicación, que los nuevos medios supuestamente perfeccionan, vienen aquí más bien a distorsionar

16 Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino» (n. 11), p. 117.

17 Horacio Salas, «El tango como reflejo de la realidad social», en: Rössner, «¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!» (n. 2), pp. 89–102, aquí: p. 101.

18 Ferrer, *El siglo de oro del tango* (n. 1), p. 15.

19 Matamoro, «La familia del tango» (n. 14), p. 123.

20 Ver Salas, «El tango como reflejo de la realidad social» (n. 18).

21 Romano, *Las letras del tango* (n. 8).

22 Ver comentarios en: *ibid.*, p. 275.

23 Romano, *Las letras del tango* (n. 8), no incluye la fecha de aparición del tango *Berretines*, que figura en las primeras y últimas hojas de su libro (interior de tapa y de contratapa). Tampoco ha sido posible acceder a esta información a través de otras fuentes.

24 Ver *ibid.*, interior de tapa y contratapa.

profundamente la comunicación humana, imponiendo una lógica, una semántica y un estilo de vida ajenos. El «modernismo» se considera como una maléfica influencia que trastoca lo auténtico — y moralmente aceptable — en inauténtico y sofisticado — y moralmente reprochable —. *Berretines* lo describe así: «ni en tu propia casa ya pueden contigo / y hasta tus amigos se extrañan por vos / que eras una chica tan seria y tan buena / y ahora causa pena verte como sos». La modernidad aparece de este modo no sólo como decadente y materialista (simbolizado esto en general en las letras de tango por el champán, la seda, etc.), sino que tiene un influjo psicológico y material absolutamente negativo en quien a ella se somete, problematizando o distorsionando las relaciones entre quienes siguen siendo auténticos o «no modernos» — y que pertenecen al entorno original e inmediato de quienes se alienaron en el «modernismo» — y estos últimos. La modernidad conduce asimismo, en *Berretines*, a la superficialidad y al autoengaño («te creés más elegante que un figurín parisién») y en este contexto de connotación negativa aparece situado uno de los nuevos medios, el cine, como parte de un mundo engañoso, superficial, caprichoso e inauténtico: «la vas de artista de cine / de poetisa y de escritora / y tenés más berretines / que sucursales La Superiora». El cine y la fotografía (aludida en el «figurín parisién») se ven situados como generadores de ilusión, pero en el sentido de ficción malvada y engañosa, y pertenecientes a un mundo en el cual dominan los caprichos (berretines), es decir los deseos surgidos de forma infantil, arbitraria e irracional. Coherente con el juicio moral negativo del «modernismo», el autor finaliza augurándole a la «equivocada» interlocutora, en *Berretines*, un final lógicamente trágico, que ella no alcanza a vislumbrar, pero sí quien — sin haberse dejando tocar por el mal influjo moderno — le canta desde la orilla de los no enceguecidos: «no sabés, pebeta, qué final te espera / si de esa manera pensás continuar... / ¡Si a los veinte abriles sos una osamenta / yo no sé a los treinta... qué te va a quedar!».

*Berretines* expone paradigmáticamente la actitud de la poesía tanguera respecto de la modernidad. En esta misma línea se sitúa *Cambalache*, que en toda su extensión juzga al siglo XX como moralmente reprochable, problemático, irracional y como la consumación de la ya existente tendencia «del mundo» a una «maldad» que no muestra respeto por nada: «Pero que el siglo veinte / es un despliegue / de maldá insolente / ya no hay quien lo niegue. / Vivimos revolcaos en un merengue / y el mismo lodo / todos manoseaos...». La modernidad se juzga en la poesía tanguera como moralmente reprobable, ya que viene a mezclar sin una racionalidad entendible a quienes persiguen el bien y a quienes propagan el mal. Más aún, los tiempos modernos imponen una lógica en franco contraste con la racionalidad antimoderna dominante en el tango: si los medios de transporte representan para el mundo desarrollado una más efectiva aceleración de los tiempos de traslado de personas y mercaderías, y los medios modernos un perfeccionamiento de la comunicación — gracias a la posibilidad de acortar distancias, alcanzar públicos masivos, reproducir una y otra vez a voluntad música, relatos o imágenes con exactitud, crear simultaneidad en la comunicación, etc. —, el tango ignora estas ventajas y ve en las

maquinarias y las nuevas técnicas de comunicación el avance de una lógica ajena, impersonal, fría, avasalladora, destructiva de lo que es (o era) verdaderamente valioso: la persona amada, el barrio, las «buenas costumbres», la naturaleza representada por la pampa, etc.

La actitud arriba descrita del tango hacia lo moderno se deja ver también en *Puente Alsina* (estrenado en 1926 y escrito por Benjamín Tagle Lara)<sup>25</sup>, en el cual el autor rememora su barrio de origen, «refugio de ayer», y lamenta que éste haya sido cruelmente destruido por el «progreso». También el tango *Ya no cantás, chingolo* (que data de 1928 y fue escrito por Edmundo Bianchi) asume esta visión del progreso como un invasor frío, destructor y perjudicial: «A ese pájaro bagual / lo espantó el ferrocarril / y su canción sin igual / no se podrá más oír...»<sup>26</sup>. El ferrocarril, metáfora clásica del progreso, es visto no como un eficiente medio de transporte, sino como una maquinaria torpe que destruye un frágil e idílico equilibrio natural (representado por el pájaro bagual) y desplaza a los seres humanos (representados por el payador) antes reinantes en la pampa. Hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, las letras de tango siguen exponiendo esta postura ante «el progreso» y lo «moderno», como en el tango *iChau... no va más!* de Homero Expósito, escrito en 1974, y que en una de sus estrofas recita: «ídale paso al progreso que es fatal!»<sup>27</sup>.

Por otra parte, en *A media luz* (escrito en 1925 por Carlos César Lenzi)<sup>28</sup>, los nuevos medios aparecen connotados como parte y como garantes de un contexto altamente anónimo, en este caso situados dentro de un burdel. El nivel de anonimato es tan elevado, que se convierten en «un teléfono que contesta, / una victrola que llora / viejos tangos de mi flor», sin ser identificada la persona que atiende el teléfono o pone en funcionamiento la victrola (gramófono). Más aún, la victrola paradójicamente se «humaniza», «llorando» tangos altamente apreciados por el hablante y generando así una atmósfera de contradictoria intimidad. Más adelante, el texto reza: «Juncal doce — veinticuatro. / Telefoneá sin temor», reafirmando nuevamente la anonimidad garantizada a quienes se atreven a llamar por teléfono a este prostíbulo.

El cine aparece mencionado en *Amarroto* de Miguel Buccino y escrito en 1951<sup>29</sup>, como un «vicio», un objeto de consumo superfluo o innecesario, perjudicial, y que incita a usarlo en exceso: «sólo el cine era tu vicio». Así, la connotación impuesta a este nuevo medio de comunicación sigue siendo negativa, pero esta vez el medio aparece incorporado a las (malas) costumbres más arraigadas del protagonista, vueltas un factor de dependencia y desprovistas de todo contenido o de todo sentido. Tanto en *Berretines* como en *A media luz* la función del cine como entretenimiento, medio informativo, generador de ilusiones y ficciones, o factor de goce estético, se ve vaciada y éste pasa a ser sólo un objeto de consumo (en *A media luz*) o un ambiente engañoso (en

---

25 Ver *ibid.*, p. 100.

26 Ver *ibid.*, p. 133.

27 Ver *ibid.*, p. 466.

28 Ver *ibid.*, p. 82.

29 Ver *ibid.*, p. 401.

*Berretines*), sin importar su contenido concreto, los fines a los que es producido y su función originaria.

La fotografía representa el único medio moderno que es mencionado con más asiduidad en las letras de tango. En *Afiches* (escrito en 1956 por Homero Expósito)<sup>30</sup>, la fotografía de la mujer amada con pasión, y que ahora posa en un cartel de propaganda, simboliza la distancia afectiva y la diferencia actual entre los mundos de ella y de él: mientras que la mujer, distanciada ya del hablante, forma ahora parte de un mundo despersonalizado, comercial, cruel e ilusorio (el mundo de la publicidad), él sigue perteneciendo al humilde círculo de origen de los dos. El papel de afiche que contiene la fotografía de la amada es descrito como fetiche, como objeto de culto, expresión que ridiculiza y desvaloriza al cartel de propaganda, elevándolo absurdamente a la categoría de objeto divino: «Cruel en el cartel, / la propaganda manda cruel en el cartel / y en el fetiche de un afiche de papel / se vende una ilusión, / se rifa el corazón...[...] Cruel en el cartel te ríes, corazón, /— ¡Dan ganas de balearse en un rincón!»<sup>31</sup>. La fotografía publicitaria es situada en franco contraste con lo real, lo auténtico y los sentimientos bienintencionados del hablante, que son los que realmente tienen valor. La despersonalización producto de la publicidad se expresa a través de la frase «se rifa el corazón», tomando a éste último como clásica metonimia para designar el lugar de los sentimientos personales, que en este caso es un objeto separado de su poseedora, y factible de caer en manos de a quien le toque por azar en un sorteo, sin más lógica que esa. En *Remembranza* (1940, de Mario Battistella)<sup>32</sup>, se lee: «tu foto sobre la mesita es credencial de nuestro amor»: en este caso, el retrato de la amada depositado sobre la mesita de luz del hablante, en un gesto que demostró alguna vez una relación de amor e intimidad, se vuelve, con la partida de ella, documento («credencial»), es decir una mera prueba objetiva y despersonalizada de un sentimiento en desaparición. En esta misma línea, en *Tu pálido final*, escrito alrededor de 1941 por Alfredo Faustino Roldán<sup>33</sup>, se lamenta la muerte de la amada y se recurre al retrato de los enamorados para remarcar el contraste entre el vívido pasado y el presente signado por la ausencia: «¡Qué solo sobre el piano el retrato de los dos!». En el ya mencionado *¡Chau...no va más!* la fotografía también se entiende como medio para documentar el paso del tiempo y con él el cambio: «vivir es cambiar, / en cualquier foto vieja lo verás»<sup>34</sup>. En todos los casos en que es mencionado, este medio asume la función de fijar un punto en el tiempo para así remarcar su paso inexorable. En este sentido, la realidad retratada en la foto pasa a ser inexistente a los ojos del tango que la rememora; lo que era ya no es, porque lo que muestra es mero recuerdo. Mientras que la función de los retratos fotográficos puede ser pensada como documentación de rostros, cuerpos, miradas, estilos, etc., como medios de conservación de cierta sustancia («esta soy yo con veinte años»), el tango le

---

30 Ver *ibid.*, p. 414.

31 Ver *ibid.*, pp. 414 y ss.

32 Ver *ibid.*, p. 290.

33 Ver *ibid.*, p. 295.

34 Ver *ibid.*, p. 466



quita a este medio toda posibilidad de transmitir un contenido sustancial y la fotografía queda reducida a mero objeto que señala lo que ya no existe, o lo que existe pero es inauténtico o inverosímil.

Resumiendo, y en un primer nivel de análisis, podemos afirmar que son llamativamente pocos los tangos que tematizan a los medios. En los casos en que son mencionadas, las nuevas tecnologías de comunicación — y en general los tiempos modernos — imponen un sello impersonal a la comunicación, una lógica extraña a los hablantes, y son experimentadas como productos vacíos, sin sentido, y hasta falsos, perjudiciales o destructivos, como parte de una moral moderna reprochable y ajena. Se sitúan como opuestos a los sentimientos del hablante, ya porque documentan una dura realidad con frialdad, ya porque son prueba del inexorable y doloroso paso del tiempo. En ningún caso los nuevos medios sirven a los fines de la comunicación efectiva y el contacto interpersonal, es decir, los medios no representan en la poesía tanguera nuevas técnicas de comunicación entre seres humanos, ya que en ningún tango se hace presente un modelo de comunicación que incluya la idea «persona → medio → persona». Si bien en los países industrializados las nuevas técnicas de comunicación son inventadas, entre otras cosas, para anular la distancia espacial entre quienes se comunican, y generar simultaneidad en la comunicación (teléfono y radio), o para reproducir una y otra vez música o relatos con imágenes a los fines del goce estético, del entretenimiento, la documentación o la información (fonógrafo, gramófono y cine), los medios modernos sirven en la poesía tanguera más bien a la función contraria: a evidenciar con frialdad la ausencia de la amada, la desaparición de una relación y el paso irreversible del tiempo (fotografía), el anonimato o imposibilidad de una comunicación personal efectiva (teléfono) y a la introducción de morales, costumbres y racionalidades ajenas al hablante y que sirven sólo a la distorsión de la comunicación entre quienes pertenecen (o consumen) y no pertenecen a ese mundo (cine). Mientras la radio no aparece mencionada en nuestro corpus, el gramófono viene también a documentar anonimato y extrañeza.

#### LA INFLUENCIA DEL MODERNISMO EN LA POESÍA TANGUERA

La escasa mención de los medios en la poesía tanguera, así como la negativa actitud hacia ellos en el caso de mencionarlos, pueden ser interpretadas desde una perspectiva estrictamente literaria, considerando las escuelas que inspiraron a los poetas tangueros. Así, en un primer período, antes de 1917, se percibe en las letras de tango un «inequívoco perfume campero»<sup>35</sup>, fruto de un nativismo con ecos de la poesía gauchesca.

La naturaleza vivida fuera de la gran ciudad, la fidelidad amorosa y el sentimiento patriótico forman una tríada de motivos que miran hacia el siglo XIX y que en

---

35 Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino» (n. 11), p. 107.

modo alguno serán característicos de los poemas que los letristas del tango escribirán a partir de mediados de la segunda década del siglo XX<sup>36</sup>.

A partir de *Mi noche triste* se advierte un giro fundamental en la poesía tanguera: «La novedosa figura del cafishio, guapo, buen mozo y bailarín que cambia el desplante provocador por un lamento sentimental»<sup>37</sup> se explica por el hecho de que la recepción del tango se traslada de los prostíbulos hacia los patios del conventillo y las humildes casitas suburbanas.

Tal «adecentamiento» lleva al tango canción a los oídos de un sector social en moderado ascenso y que necesita convencerse que la capacidad sentimental es un atributo más confiable que el nombre y los bienes heredados o acumulados. Para ellos un compadrito, aunque haya delinquido y explotado mujeres, se puede redimir si llora a causa de su amor<sup>38</sup>.

En este contexto, Lagmanovich advierte que a partir de 1917 se hace explícito en los versos de algunos poetas del tango escrito un rechazo al modernismo como escuela poética, altamente influyente en la poesía latinoamericana y coetánea con el surgimiento del tango<sup>39</sup>. Este autor ve en el tango, sin embargo, tanto elementos de continuidad como de ruptura con el modernismo. Así, por un lado se produce un rechazo de sus tópicos<sup>40</sup> y por el otro una clara influencia de esta corriente en algunas letras<sup>41</sup>. Esta ambivalencia se refleja en general en la literatura secundaria que analiza los textos tangueros y que no logra ponerse de acuerdo sobre este punto: mientras por un lado se describe al tango como discurso alternativo al modernista<sup>42</sup>, se ve por el otro reflejado en él a esta corriente, representada sobre todo por la influencia de los versos de Rubén Darío<sup>43</sup>. Matamoro afirma que «el tango cantado desarrolla una vena neomodernista y una lunfardesca»<sup>44</sup>, y prosigue:

---

36 Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino» (n. 11), p. 107.

37 Romano, *Las letras del tango* (n. 8), p. 8.

38 *Ibid.*

39 Lagmanovich, «Las letras del tango en el sistema literario argentino» (n. 11), p. 113.

40 *Ibid.*, p. 117.

41 *Ibid.*, pp. 118 y ss.

42 *Ibid.*, p. 120.

43 Noemí Ulla, «Las letras de los tangos: préstamos, parodias y reescrituras», en: Rössner, «*iBailá! ¡Vení! ¡Volá!*» (n. 2), pp. 133–146, aquí: p. 133; ver también Ernesto Sábato, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 176 y ss.

44 Matamoro, «La familia del tango» (n. 14), p. 123. Con la gran inmigración europea se originó el producto cultural del *lunfardo* — lengua del tango —, un repertorio de términos que el pueblo de Buenos Aires tomó de entre los que, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, trajo la inmigración. El lunfardo incorpora y transforma o adapta palabras de dialectos, en especial italianos y españoles, aunque también forman parte de él términos franceses, ingleses, alemanes, aborígenes y africanos; ver José Gobello, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997, p. 159.

del modernismo tomará el tango no sólo una cantidad de recursos retóricos y una querencia ciudadana, sino también algunas riquezas de contenido. La visión maldita de la existencia, el contacto aristocratizante con la fealdad y la morbidez, el hechizo de los bajos fondos y de la vida bohemia son típicos del modernismo<sup>45</sup>.

También la imagen de la mujer en el tango proviene, según este autor, del modernismo<sup>46</sup>.

En general, y considerando el contexto histórico de producción de la poesía tanguera, puede apuntarse que tanto las vanguardias artísticas de Argentina — entre las que se encontraban numerosos poetas del tango — como las de Brasil, y que eran cosmopolitas y nacionalistas a la vez, estaban fascinadas por «lo primitivo» en sus tierras. Esta contradicción la explica Florencia Garramuño del siguiente modo:

Lo primitivo no fue valorado por ser exótico, sino por su modernidad; esta paradoja se entiende porque en aquellos años en Latinoamérica la modernización se identifica con un momento de nacionalización cultural. Ahí el tango y el samba son estrategias de construcción de una modernidad nacional que — por eso mismo — quiere ser diferente de la modernidad europea<sup>47</sup>.

La influencia del modernismo, como de otras escuelas literarias que no pueden discutirse en detalle en el marco de este artículo, explica sólo en parte el desarrollo de la temática tanguera y la actitud de los textos de tango respecto de la presencia de los nuevos medios en la vida cotidiana. Desde una perspectiva sociológica, puede considerarse a la poesía tanguera como parte de una simbología colectiva concreta, que responde a problemáticas sociales específicas, relacionadas con el contexto histórico y social en donde surge. Este enfoque permite comprender qué temáticas se vuelven relevantes en el mundo simbólico del tango y a qué problemas concretos «responden». Pero antes de sumergirnos en estas consideraciones, especificamos en el siguiente apartado qué entendemos por símbolos y simbología colectiva.

---

45 Matamoro, «La familia del tango» (n. 14), p. 125.

46 *Ibid.*, p. 125.

47 Entrevista con Florencia Garramuño por Eduardo Pogoriles y publicada en el diario *Clarín* de Argentina, suplemento *Sociedad*, el 12 de enero de 2008. Allí se presenta su libro: Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

## SÍMBOLOS Y SIMBOLOGÍA COLECTIVA

Para comprender qué son los símbolos, es necesario considerar que la acción y la experiencia humanas se destacan por el hecho que persiguen un sentido. En este marco, un factor antropológico importante, que distingue a los humanos de los otros seres vivos, es el uso de signos y símbolos para articular y comunicar sentido y significados. Los signos — como por ejemplo los signos de nuestra lengua — se usan en la comunicación con los otros y son responsables de constituir intersubjetividad. A su vez, en la concepción de Alfred Schutz<sup>48</sup>, el mundo de vida — el mundo de la experiencia subjetiva — consiste en realidades múltiples; el mundo de la vida cotidiana es para Schutz la realidad eminente o prioritaria, porque es la realidad en la cual el sujeto puede intervenir pragmáticamente, actuando. Esta realidad prioritaria es por eso la esfera donde la comunicación tiene lugar. Pero otras realidades múltiples forman también parte del mundo de vida del sujeto experiencial — éstas pueden ser el mundo de los sueños, el mundo de la imaginación, el mundo del juego, pero también los mundos de la religión, la mitología, la política, la ciencia etc<sup>49</sup>. Los símbolos, como elementos del mundo de la vida cotidiana (la cruz como símbolo del cristianismo, la bandera como símbolo de la nación), refieren y comunican ideas que trascienden la vida diaria, y refieren a esas otras realidades, comunicando por ejemplo la noción de «la vida eterna» o la idea de «nación».

A su vez, un tipo especial de símbolos, los símbolos colectivos, regulan la convivencia en grupos, comunidades y sociedades<sup>50</sup>. A través del uso de símbolos colectivos se construye un sentimiento de comunidad, ya que éstos crean una conciencia colectiva y aseguran así la subsistencia del grupo social. Notablemente, los símbolos no tienen un significado fijo, su estructura es en general ambivalente y por eso tienen el poder de unir contradicciones. Por ejemplo, la cruz del cristianismo no solamente tiene el significado de la muerte, sino que también representa la vida eterna y el cristianismo en sí. Pero el rasgo decisivo de los símbolos colectivos es su capacidad de integrar colectividades, de provocar sentimientos e inducir reacciones sociales, es decir, su influencia en la percepción y en la acción colectiva<sup>51</sup>. Esto se explica por el hecho que, para asegurar su cohesión, toda sociedad debe, por un lado, poder crear normas reconocidas y sus portadores, las instituciones. Pero por otro lado, debe lograr, en el plano informal, establecer una simbología colectiva, en forma de mitos y rituales, que exprese una acción simbólica compartida. Formal y funcionalmente, estos factores, como elementos de la constitución del orden social de una sociedad, son bien definibles y comprensibles en su función — la expresión material y concreta de estos elementos es sin embargo

---

48 En el mundo de habla hispana y en las traducciones de sus obras al español, Alfred Schütz es Alfred Schutz.

49 Alfred Schutz, *El problema de la realidad social*, ed. Maurice Nathanson, Buenos Aires, Amorrortu, 1995, pp. 302–305.

50 Hans-Georg Soeffner, *Gesellschaft ohne Baldachin. Über die Labilität von Ordnungskonstruktionen*, Göttingen, Velbrück, 2000, p. 200.

51 *Ibid.*, p. 201.

diferente en cada sociedad, signada sociohistóricamente<sup>52</sup>. Tanto las normas aseguradas institucionalmente, como los componentes del orden simbólico de una sociedad, son siempre «respuestas» sociohistóricas específicas a problemas concretos de las sociedades. El simbolismo colectivo, además, es una reacción de la sociedad ante situaciones problemáticas históricas concretas. Para resolver estos problemas — como por ejemplo situaciones de crisis — los miembros de una sociedad construyen o recurren a los repertorios simbólicos y al conocimiento que está cristalizado en las tradiciones.

Así, lo que mantiene a la sociedad — y a cada entidad social — unida, mas allá de las instituciones visibles, es el universo simbólico que le da un sentido a la historia y ordena los acontecimientos colectivos en una unidad coherente que incluye el pasado, el presente y el futuro, como afirman Berger y Luckmann<sup>53</sup>. El universo simbólico con sus diversos mundos simbólicos legitima no solamente el orden político o jurídico, sino también el orden social en sí. Si este orden se encuentra en peligro, por ejemplo con la amenaza de terror o de caos económico, la sociedad, como reacción ante la crisis, debe reafirmar su simbolismo existente o inventar un simbolismo nuevo que reasegure las construcciones de sentido amenazadas frente al caos. Los símbolos, a su vez, se mantienen vivos a través de su despliegue en rituales, que son la forma de «actuar» de los sentidos simbólicos.

## EL TANGO COMO PARTE DE LA SIMBOLOGÍA COLECTIVA

La Argentina representa una sociedad migratoria singular, prototipo de sociedad pluralista, que se destaca por la llegada de diferentes olas de inmigrantes sobre todo de países europeos, que fueron precedidas por el asesinato o erradicación de una gran parte de los habitantes nativos originales<sup>54</sup>. Desde finales del siglo XIX hasta finales de los años 1950 se produjo un encuentro de los criollos — esto quiere decir, de los habitantes que descendían de los españoles y que eran ya considerados nativos —, con un numeroso y diverso grupo de migrantes de Europa. Esto tuvo como consecuencia una situación de «generalización de la extrañeza»<sup>55</sup>. La capital de Argentina, Buenos

52 Ver *ibid.*, pp. 254 y ss.

53 Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, p. 133.

54 Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 243; Alfredo Lattes, *Migraciones hacia América Latina y el Caribe desde principios del siglo XIX*, Buenos Aires, CENEP, 1985; Mariano Sana, «Migrants, Unemployment and Earnings in the Buenos Aires Metropolitan Area», en: *International Migration Review* 33 (1999), pp. 621–639, aquí: p. 623.

55 Cornelia Bohn/Alois Hahn, «Selbstbeschreibung und Selbstthematisierung. Facetten der Identität in der modernen Gesellschaft», en: Herbert Willems/A. H., *Identität und Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999, pp. 33–61, aquí: p. 51; Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 28.

Aires, fue conocida entonces como «Babilonia cultural». El inglés era el idioma de los comerciantes y de la industria, el francés representaba el idioma de la «cultura», mientras que el idioma de la vida cotidiana estaba marcado por una mezcla de italiano, de español y una serie de dialectos de Europa oriental y occidental. A partir de esta fusión de culturas, religiones y tradiciones, muchas veces contradictorias, surgió una identidad particular<sup>56</sup> y se desarrolló la forma de arte del tango que hasta hoy ha formado parte fundamental de la simbología colectiva de la sociedad argentina. Como forma artística que incluye música, poesía y danza, el tango es un producto cultural específico rioplatense (en nuestro análisis nos centramos en Argentina) que se ordena en el mundo urbano<sup>57</sup>. Fenómeno típico, producto del amalgamamiento de culturas de la sociedad rioplatense, el tango combinó en su música y en su danza, originalmente, elementos criollos tradicionales con elementos europeos modernos. Aunque no es posible reconstruir exactamente el origen del tango, es indiscutible que está emparentado con el candombe y la habanera, conteniendo así elementos africanos y criollos<sup>58</sup>. Esta música se tocaba y bailaba originalmente a fines del siglo XIX en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, en bordeles, bares, cabarets o «academias de baile». Desplegando un mundo simbólico acorde a su contexto histórico y social, los tangos relataban, en sus primeras épocas, textos «obscenos», que fueron descritos como poesía rufanesca, y cuyos autores eran anónimos. En ellos se presentaba la figura masculina principal del rufián o malevo, resaltando especialmente su arte en el baile y su trato con las mujeres; pero sobre todo, el malevo se caracterizaba por su coraje y valentía, y por su excepcional manejo del cuchillo en las peleas. Esta figura central y arquetípica del tango, también llamada compadrito, es descrita por Borges<sup>59</sup> como un rebelde, que rechaza la legitimidad del sistema jurídico abstracto, regulado y administrado por el estado moderno; la ética del compadrito es la del hombre solitario, que no espera nada de los demás<sup>60</sup>. El código de honor del compadrito — actor principal, honorable y traicionado — se contradice con las leyes del nuevo estado, ya que éste (el compadrito) debe defenderse a sí mismo y a su honor en primer lugar, enfrentando al colectivo. Esta fase de surgimiento del tango, que tuvo lugar entre 1880 y 1920, se denominó como la guardia vieja. En esta etapa dominaban en las orquestas de tango el arpa, la flauta, el violín y la guitarra, hasta los años 20, en los cuales se introdujeron el piano y el bandoneón, derivado del acordeón traído de Alemania. El tango fue en sus orígenes una música tocada principalmente para bailar, en la cual dominaba la

---

56 Germani, *Política y sociedad en una época de transición* (n. 56), pp. 229 y ss.

57 Germani, *Política y sociedad en una época de transición* (n. 56), p. 293; Eduardo P. Archetti, *Masculinities. Football, polo and the tango in Argentina*, Oxford, Berg 1999, pp. 136 y ss.

58 Dieter Reichardt, *Tango. Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1984, pp. 32 y ss.; Juan Carlos Castaldi (ed.), *Melancholie der Vorstadt. Tango*, Berlin, Fröhlich und Kaufmann, 1982, p. 33.

59 Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1996, t. 1, pp. 159 y ss.

60 Castaldi, *Melancholie der Vorstadt* (n. 50), pp. 27 y ss.

improvisación; entre la orquesta y quienes bailaban se producía un diálogo permanente.

El «tango nuevo» o «tango canción» de la nueva guardia se desarrolló conjuntamente con la masiva inmigración europea<sup>61</sup>, representando un fenómeno de transición entre tradición y modernidad. La contribución de la inmigración — sobre todo la de los italianos, españoles y alemanes, de éstos últimos muchos de origen judío — fue fundamental para el desarrollo del tango. La transformación más importante en este sentido se muestra en los textos: los nuevos tangos relatan historias pasionales concretas sobre individuos y sus dilemas morales. Borges observa que a partir de 1920, los temas de los viejos tangos, como «coraje» y «masculinidad», van siendo reemplazados por la tematización de la «comedia humana» de la ciudad de Buenos Aires. Esta nueva poesía trata, según Ernesto Sábato, de un amor nostálgico e imposible, que no puede ser vivido, y del sentimiento de resentimiento y violencia que surgen de esta situación. Pero también se reflexiona en el tango sobre la nación argentina: ésta es caracterizada por el desorden, la tristeza colectiva, la frustración y la insatisfacción de sus integrantes<sup>62</sup>. Sin embargo, el tango es para Ernesto Sábato la primera y quizás la más importante «literatura metafísica» en Argentina, ya que esta forma artística posibilita una reflexión acerca de lo fugaz de la vida y de la inevitable llegada de la muerte. El texto de los tangos despliega esta tensión entre las pasiones individuales por un lado, y las expectativas culturales y morales por el otro. Como música y poesía de la vida ciudadana, es un elemento clave en la fundación de la mitología argentina moderna<sup>63</sup>, actuando así como generador de identidad de la sociedad argentina, y como «espejo», en el cual se reflejan los conflictos de los argentinos en su individualidad. ¿Qué «soluciones» simbólicas se ofrecen en este sentido al individuo que padece los problemas aquí descriptos? ¿Qué mundo simbólico despliegan las letras del tango? ¿Cómo se explica la actitud del tango, descripta más arriba, respecto de los nuevos medios?

A partir de la segunda década del siglo XX, el tango viene a plantear de forma existencial el problema de la (des)integración en una sociedad altamente pluralista como la argentina, fruto de la inmigración masiva de origen europeo principalmente, aunque no exclusivamente. Como escribe Ferrer, «el tango es multitud, pero sólo en sentido metafísico, porque en su esencia es la multitud desmultiplicada en la soledad de una mujer y un hombre»<sup>64</sup>. En este contexto es posible comprender que, mientras que los medios, como su nombre lo indica, son intermediarios<sup>65</sup> en la comunicación interpersonal, generando (y/o resolviendo) un desplazamiento espacial y/o temporal entre las partes que se comunican, el tango tematiza la radical (im)posibilidad de la comunicación existencial en sí, es decir, no sólo del entendimiento verbal entre las personas,

61 Romano, *Las letras del tango* (n. 8), p. 7; Castaldi, *Melancholie der Vorstadt* (n. 50), pp. 99 y ss.

62 Sábato, *Tango* (n. 44), pp. 179 y ss.

63 Archetti, *Masculinities* (n. 59), pp. 129 y ss., p. 154.

64 Ferrer, *El siglo de oro del tango* (n. 1), p. 14.

65 Mientras la radio y el teléfono median espacialmente, el fonógrafo y el cine median espacial y temporalmente.

sino sobre todo de la generación de *communitas*, de lazos de comunidad. La comunicación es vista en el tango en su connotación más radical, como posibilidad de encuentro y entendimiento humanos y como generación de un lazo existencial, y la soledad fruto de la incompreensión, la despedida, el desencuentro, el abandono entre los seres humanos, que son relatados en las letras de los tangos, señalan la dificultad, en esta nueva sociedad que se está gestando, de generar estos lazos. Como ejemplos paradigmáticos de tangos que describen estas dificultades, pueden mencionarse *Como abraza a un rencor* (1931, Antonio Miguel Podestá), *En esta tarde gris* (1941, José María Contursi), *Malena* (1942, Homero Manzi), *Garúa* (1943, Enrique Cadícamo), *Uno* (1943, Enrique Santos Discépolo), *Naranja en Flor* (1944, Homero Expósito). Los medios, en este marco, difícilmente pueden resolver a nivel simbólico, es decir, como parte de la ficción tanguera, la generación de lazos, ya que, como lo dice su nombre, son intermediarios en una comunicación que presupone la existencia de una comunidad de hablantes.

En el imaginario del tango un solo hablante se dirige a su interlocutora o interlocutor en forma directa, es decir, en segunda persona del singular, sea ésta o éste una persona real, el bandoneón, o el tango mismo<sup>66</sup>; más aún, el tango no admite en sus letras la segunda persona del plural, en Argentina el *ustedes*. Esto indica la debilidad, en el imaginario tanguero, de la idea de comunidad, y la presencia de una individualidad resaltada. Los medios, en este contexto, cumplen una función externa a los contenidos de la poesía del tango y «accidental»: la de su diseminación.

¿Cómo «resuelve» el tango, como mundo simbólico, el problema de la comunicación existencial entre los individuos? Si consideramos al tango como forma artística completa, compuesta de música, texto y danza, observamos que a nivel del texto se plantea frecuentemente la desunión existencial entre los seres humanos, mientras que la danza «soluciona» este desencuentro en el «abrazo entre extraños», categoría central del baile de tango. Este momento estructural y fundamental del baile en cada *Milonga* — ritual para escuchar y bailar tango — expresa la posición de baile, en la que los bailarines, «ombligo a ombligo», experimentan una relación corporal casi íntima. Notable en esto es que en la diada del baile frecuentemente no se abrazan personas conocidas, sino extraños y que la comunicación oral está vedada durante el baile.

En la tradición occidental, la expresión del «abrazo» posee un alto contenido simbólico: en el *Simposio* de Platón — en el discurso de Aristófanes —, el abrazo expresa la reunificación de las mitades femenina y masculina del andrógino, que fue dividido en dos mitades por los dioses. En el Nuevo Testamento tiene un gran significado la semántica del abrazo, a la que recurre siempre la liturgia cristiana. La práctica del abrazo en el Cristianismo se fundamenta en el mensaje de Jesús, a partir del cual creyentes y enemigos deberían abrazarse en paz: en este sentido se simboliza con el abrazo la hermandad. La acogida en la comunidad cristiana se efectuaba también de este modo, por ejemplo cuando Jesús tomaba en sus brazos a personas marginadas, como prostitutas, leprosos o fariseos.

66 Ver por ejemplo Romano, *Las letras del tango* (n. 8), p. 455.



Desde la perspectiva de quienes bailan tango, tiene lugar en el «abrazo» una comunicación íntima e intensa en la pareja, a pesar de ser los bailarines extraños, la cual se basa en la corporalidad y la sensualidad. Sólo «hablan los cuerpos» y a través del medio del tango los individuos se «reencuentran». Determinante es que los bailarines renuncian a toda clase de intervención o mediación, como familia, amigos y especialmente el Estado. Categorías sociales como origen, edad, clase social, nacionalidad, etc., que son utilizadas normalmente como mecanismos de inclusión y de exclusión social, se disuelven, y se produce la ilusión de un sentimiento de pertenencia. El mutuo desconocimiento entre los individuos dentro del ambiente de las *milongas* se intensifica a través de la exclusión de la comunicación verbal en el baile; con la ayuda del ritual del tango se suprime, al mismo tiempo, la «extrañeza generalizada», ya que todos son extraños. La «fraternización» o «hermanamiento» ilusorio y siempre repetido con los desconocidos en el baile genera ritualmente una realidad para los bailarines, en la que se logra lo que no era posible en la vida cotidiana de la sociedad Argentina de la primera mitad del siglo XX, situación que, con otros matices, sigue teniendo actualidad. El individuo librado a su propia suerte, que lucha impotente contra el estado, y al que tal vez sólo la familia le ofrece un último refugio, experimentaba y experimenta en cada milonga una comunidad o comunión particular, en la que no es discriminado o marginado. Estructuralmente análogo con el abrazo de la liturgia cristiana, con el que se representa la aceptación de personas marginadas y enemigos en la comunidad cristiana, se logra en el mundo del tango la aceptación en una comunidad de seres humanos a través del abrazo entre extraños. La problemática específica de la integración en Argentina es superada por la realidad simbólica del mundo del tango.

Como vemos, parte fundamental del horizonte simbólico del tango es la añoranza de una relación espacial y temporalmente inmediata, no mediada. En este contexto, si consideramos a los nuevos medios como nuevas técnicas de comunicación, es decir como la aplicación de saberes científicos a los fines de la comunicación en la vida práctica, es posible comprender que éstos vienen a perfeccionar una comunicación efectiva y preexistente, caso que no está dado en el imaginario tanguero. En definitiva, el tango despliega simbólicamente la (im)posibilidad de trabar lazos en una relación humana existencial. El «abrazo» como momento estructural central del baile del tango, con su alto grado de contenido simbólico y una relativa indeterminación (apertura) de las posibilidades de significado, abre la puerta hacia una forma de colectividad, en la que todos los seres humanos, sin excepción, pueden ser integrados independientemente de categorías sociales — exceptuando las de género —, y en la que los bailarines generan un lugar de «comunión». En este sentido se puede considerar al mundo del tango como una zona de realidad extra-cotidiana<sup>67</sup>, en la cual se forma un orden simbólico en el que estructuralmente se logra la superación de la «extrañeza», y en donde la relación «puramente humana» es lo

---

67 Ver Alfred Schütz, «Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten», en: A. S., *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*, Den Haag, Nijhoff, 1971 (*Gesammelte Aufsätze*, t. 1), pp. 237–298, aquí: pp. 237 y ss.

central. Los rituales y símbolos del tango, como productos culturales específicos de la sociedad argentina, tienen la función de proporcionar estos «refugios colectivos» para los individuos en una sociedad aún en proceso de integración y que experimenta cíclicamente períodos de crisis, así como también les otorgan modelos, de los cuales tomar recurso para la generación de la propia identidad. Más allá de las soluciones que ofrece el tango en su horizonte simbólico, su difusión en los medios masivos de comunicación trae como resultado una integración, en el sentido de permitir, simultánea y masivamente, «estar todos soñando el mismo sueño»<sup>68</sup>.

---

68 Expresión empleada por Horacio Ferrer en una entrevista en el marco del proyecto de investigación «Construcción de identidades en sociedades pluralistas. Procesos de constitución de lo «extraño» y lo «propio» en Argentina», llevado a cabo por Hans-Georg Soeffner, Jochen Dreher y Silvana K. Figueroa, Universidad de Konstanz.

*Berretines*

Letra: Luis Rubinstein  
Música: Rodolfo Sciammarella

Por las cosas raras que decís a veces  
a mí me parece que vos andás mal...  
¿Será el modernismo que te cambia  
toda?  
¿O estará de moda ser tan anormal?  
Ni en tu propia casa ya pueden contigo  
y hasta tus amigos se extrañan por vos  
que eras una chica tan seria y tan buena  
y ahora causa pena verte como sos.

La vas de artista de cine,  
de poetisa y de escritora  
y tenes más berretines  
que sucursales La Superiora...  
Vos te crees más elegante  
que un figurín parisién  
y dan ganas de gritarte:  
¡Qué pejerrey... pa fritarte  
propiamente a la sartén!...

Tu cabello negro lo has oxigenado  
tu boca has cambiado con tanto  
carmín,  
usás cigarrera metida en la liga  
y te has hecho amiga del buen copetín.  
No sabés, pebeta, qué final te espera  
si de esa manera pensás continuar...  
¡Si a los veinte abrilés sos una  
osamenta,  
yo no sé a los treinta... qué te va a  
quedar!

*Cambalache (1935)*

Letra y Música:  
Enrique Santos Discépolo

Que el mundo fue y será una  
porquería,  
ya lo se...  
¡En el quinientos seis  
y en el dos mil también!  
Que siempre ha habido chorros,  
maquiavelos y estafaos,  
contentos y amargaos,  
varones 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 el mismo lodo  
todos manoseaos...  
¡Hoy resulta que es lo mismo  
ser derecho que traidor!...  
¡Ignorante, sabio, chorro,  
generoso o estafador!...  
¡Todo es igual! ¡Nada es mejor!  
¡Lo mismo un burro  
que un gran profesor!  
No hay aplazaos ni escalafón;  
los inmorales nos han igualao.  
Si uno vive en la impostura  
y otro roba en su ambición,  
da lo mismo que sea cura,  
colchonero, rey de bastos,  
caradura o polizón...  
¡Qué falta de respeto,  
qué atropello a la razón!  
¡Cualquiera es un señor!  
¡Cualquiera es un ladrón.  
Mezclao con Stavisky va Don Bosco  
y «La Mignon»,  
Don Chicho y Napoleón,  
Carnera y San Martín...  
Igual que en la vidriera irrespetuosa  
de los cambalaches  
se ha mezclao la vida,  
y herida por un sable sin remache  
ves llorar la Biblia contra un calefón.

¡Siglo veinte cambalache  
problemático y febril!...  
El que no llora no mama  
y el que no afana es un gil.  
¡Dale nomás! ¡Dale que va!  
¡Que allá en el horno  
nos vamo a encontrar!  
No pienses más,  
sentate a un lao.  
Que a nadie importa  
si naciste honrao.  
Es lo mismo el que labura  
noche y día, como un buey,  
que el que vive de los otros,  
que el que mata, que el que cura,  
o está fuera de la ley.

*Puente Alsina (1926)*

Letra y música: Benjamín Tagle Lara

¿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 los lodos 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,  
al 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!

*Ya no cantas, chingolo (1928)*

Letra: Edmundo Bianchi  
Música: Antonio Scatasso

Hubo en la pampa una vez  
un pajarito cantor  
que sobre un yuyo parao  
entonaba una canción,  
tan triste, que parecía  
el llorar de un corazón.

A ese pájaro bagual  
lo espantó el ferrocarril

y su canción sin igual  
no se podrá más oír...  
¡Pobre pajarito gauchó!  
¡Dónde habrá ido a morir!

¡Ya no cantas, chingolo!...  
¿Dónde fuiste a parar?  
En algún lao, muy solo,  
tu canción llorarás...  
Guitarrita del campo,  
pajarito payador,  
te llevaste contigo  
toda la tradición.

Como el ave, el payador,  
sentado junto al ombú  
también antes su canción  
elevaba hacia el azul,  
donde brillaba de noche  
la divina Cruz del Sur.

Ahora se calló el cantar  
y el ave y el payador  
fueron lejos a ocultar  
su voz llena de emoción,  
pues ya invadieron la pampa  
el jazz, el gringo y el Ford.

¡Ya no cantas chingolo!  
¿Dónde fuiste a parar?  
En algún lao, muy solo,  
despacito llorarás...  
¡Guitarrita del campo,  
voz de la soledad,  
desde que tú te fuiste  
no sabemos cantar!

*¡Chau... no va más! (1974)*

Letra: Homero Expósito  
Música: Virgilio Expósito

¡Chau, no va más!...  
Es la ley de la vida devenir,  
¡Chau, no va más!...  
Ya gastamos las balas y el fusil.  
Te enseñé cómo tiembla la piel  
cuando nace el amor,  
y otra vez lo aprendí;  
pero nadie vivió sin matar,  
sin cortar una flor,  
perfumarse y seguir...

Vivir es cambiar...  
 – ¡dale paso al progreso que es fatal! –  
 ¡Chau, no va más!...  
 Simplemente, la vida seguirá.  
 ¡Qué bronca sentir todavía el ayer  
 y dejarte partir sin llorar!  
 Si te pude comprar un bebé,  
 acuñar otra vida y cantar...  
 ¡qué bronca saber que me dejo robar  
 un futuro que yo no perdí!  
 Pero nada regresa al ayer,  
 ¡tenés que seguir!...

«Tomálo con calma... Esto es  
 dialéctica  
 pura, ¡te volverá a pasar tantas veces en  
 la vida!  
 Yo decía... ¿te acordás?»

«– Empezar a pintar todos los días  
 sobre el paisaje muerto del pasado  
 y lograr cada vez que necesite  
 nueva música, nueva, en nuevo  
 piano...»

«Vos no podés elegir el piano, crear la  
 música de una nueva vida y vivirla  
 intensamente  
 hasta equivocarte otra vez, y luego  
 volver a empezar  
 y volver a equivocarte, pero siempre  
 vivir... ¡vivir  
 intensamente!, porque ¿sabés qué es  
 vivir?... »

Vivir es cambiar,  
 en cualquier foto vieja lo verás.  
 ¡Chau, no va más!...  
 Dale un tiro al pasado y empezá,  
 si lo nuestro no fue ni ganar ni perder,  
 ¡fue tan solo la vida, no más!

Y el intento de un casi bebé  
 debe siempre volverse a intentar.  
 Sé que es duro matar  
 por la espalda el amor  
 sin tener otra piel donde ir...  
 Pero, ¡dale, la vida está en flor!  
 ¡Tenés que surgir!

### *A media luz (1925)*

Letra: Carlos César Lenzi  
 Música: Edgardo Donato

Corrientes tres – cuatro – ocho,  
 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 victrola que llora  
 viejos tangos de mi flor  
 y un gato de porcelana  
 pa' que no maúlle al amor.

¡Y todo a media luz,  
 qué un brujo es 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 doce – veinticuatro.  
 Telefoneá sin temor.  
 De tarde, té con masitas;  
 de noche, tango y champán  
 Los domingos, té danzante,  
 los lunes, desolación.  
 Hay de todo en la casita,  
 almohadones y divanes  
 come en botica cocó,  
 alfombras que no hacen ruido  
 y mesa puesta al amor.

### *Amarroto (1951)*

Letra: Miguel Buccino  
 Música: Juan Cao

Te pasaste treinta abril de una  
 esquina a otra esquina  
 sin saber qué era una mina, ni una  
 copa, ni un café.  
 La yugabas como un burro y amurabas  
 meneguina  
 practicando infantería de tu casa hasta  
 el taller.

Fútbol, timbas y carreras eran cosas  
 indecentes,

sólo el cine era tu vicio... si podías  
garronear.  
Y una vuelta que asomaste los mirones  
por Corrientes  
al marearte con las luces te tuvieron  
que auxiliar.

Hijo de «Quedate quieto» y la zaina  
«No te muevas»,  
nunca, nunca te rascaste ni teniendo  
sarampión...  
Flor de chaucha que en la esquina no  
ligaste ni una breva  
porque andabas como un longhi  
chamuyándolo al botón.

No tenías ni un amigo, «que el buey  
solo bien se lame»,  
segun tu filosofía de amarroto sin  
control.  
Y amasabas los billetes como quien  
hace un salame  
laburando de esclavacho, como un gil,  
de sol a sol.

Hoy te veo engayolado... Te chapó  
una solterona  
que podría ser tu nona y que es toda tu  
pasión...  
Y seguís amarrocando para que ella, tu  
monona,  
se las dé de gran princesa a costillas del  
chabón.

En el banco de la vida al final siempre  
se pierde,  
no hay mortaja con bolsillos a la hora  
de partir.  
Vos que no sabes siquiera de un final  
«bandera verde»,  
aclárame, che amarroto... para qué  
querés vivir?

### *Afiches (1956)*

Letra: Homero Expósito  
Musica: Atilio Stampone

Cruel en el cartel,  
la propaganda manda cruel en el cartel  
y en el fetiche de un afiche de papel  
se vende una ilusión,  
se rifa el corazón...

Y apareces tú  
vendiendo el último jirón de juventud  
– cargándome otra vez la cruz –  
Cruel en el cartel, te ríes, corazón,  
– ¡Dan ganas de balearse en un  
rincón! –

Yo te di un hogar...  
Siempre fui pobre pero yo te di un  
hogar.  
Se me gastaron las sonrisas de luchar,  
luchando para ti  
sangrando para ti.  
Luego la verdad  
que es resfregarse con arena el paladar,  
y ahogarse sin poder gritar.  
Yo te di un hogar... ¡fue culpa del  
amor!  
– ¡Dan ganas de balearse en un  
rincón! –

Ya da la noche a la cancel  
su piel de ojera...  
Ya moja el aire su pincel  
¡y hace con el la primavera!  
¿Pero qué?  
si estan tus cosas pero tú no estás  
porque eres algo para todos ya  
como un desnudo de vidriera.  
Luche a tu lado... para ti,  
– ¡por Dios! – ¡y te perdí!

### *Remembranza (1940)*

Letra: Mario Battistella  
Música: Mario Melfi

Cómo son largas las semanas  
cuando no estás cerca de mí.  
No sé qué fuerza sobrehumana  
me da valor lejos de ti.  
Muerta la luz de mi esperanza  
soy como un náufrago en el mar,  
sé que me pierdo en lontananza  
mas no me puedo resignar.

¡Ay!... ¡qué triste es recordar,  
después de tanto amar,  
esa dicha que pasó,  
flor de una ilusión,  
nuestra pasión  
se marchitó.  
¡Ay!... ¡olvida mi desdén,

retorna, dulce bien,  
a nuestro amor,  
y volverá a florecer  
nuestro querer  
como aquella flor.

En nuestro cuarto tibio y rosa  
todo está igual, como otra vez  
en cada adorno, en cada cosa  
te sigo viendo como ayer.  
Tu foto sobre la mesita  
es credencial de nuestro amor,  
y aquella hortensia, ya marchita,  
que fue el canto de mi dolor.

*Tu pálido final (c. 1941)*

Letra: Alfredo Faustino Roldán  
Música: Vicente Demarco

Tu cabellera rubia  
caía entre las flores  
pintadas del percal,  
y había en tus ojeras  
la inconfundible huella  
que hablaba de tu mal...  
Fatal,  
el otoño con su trágico  
murmullo de hojarasca  
te envolvió y castigó el dolor.

Después todo fue en vano,  
tus ojos se cerraron y se apagó tu  
voz...

Llueve...  
la noche es más oscura...  
Frío...  
Dolor y soledad...  
El campanario marca  
la danza de las horas,  
un vendedor de diarios  
se va con su pregón...  
¡Qué triste está la calle!...  
¡Qué triste está mi cuarto!...  
¡Qué solo sobre el piano  
el retrato de los dos!...

El pañuelito blanco  
que esconde en sus encajes  
tu pálido final  
y aquella crucecita,  
regalo de mi madre,  
aumentan mi pesar.  
No ves que hasta llora el viejo  
patio de mi amor  
al oír el canto amargo y mi  
desolación...  
¡Porque las madre selvas,  
sin florecer te esperan  
como te espero yo!