



Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango.

Autor:

Fernández Ferrer, Antonio.

Revista

Filología.

1998, N°31 (1-2), pp. 119-143



Artículo



GARDEL CANTA A DARÍO. PARA UNA MICROTEORÍA POLISISTÉMICA SOBRE TRES LETRAS DE TANGO

“Percanta” es la palabra miliar que señala el mítico principio del tango literario en 1917 y quizá convenga, ante todo, tararear “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida...” para abordar propiciatoriamente el estudio de las relaciones entre esa “percanta” fundadora y la triste “princesa” rubendariana de la celeberrima “Sonatina”. Dos universos creativos: lo que llamamos “tango” y lo que bautizamos con la etiqueta de “Modernismo”; dos entramados de la cultura contemporánea se debaten y entrecruzan aportando materiales del mayor interés para el ámbito de las teorías literarias adjetivadas en las últimas décadas como polisistémicas. En este entretrejerse de “percanta” y “princesa” se desarrollarán nuestras reflexiones, centradas en tres letras de canciones que interpretó Gardel en distintos momentos de su carrera; tres composiciones vinculadas directamente, en múltiples sentidos, con la poesía de Rubén Darío: “La percanta está triste”, “Solo se quiere una vez” y “La novia ausente”.¹ De esta manera, Carlos Gardel y la “Sonatina” rubeniana, a partir de la energía poética consteladora de su mutua imantación, servirán para desgranar algunas consideraciones acerca de la relación entre los sistemas poéticos canónicos y los letristas del tango. Como preludeo necesario, nos referiremos también a la sonatina paródica y lunfardesca de Celedonio Esteban Flores.

La “Sonatina” es, como se sabe, un poema vinculado, por muchos motivos, a la ciudad de Buenos Aires, donde fue concebido en las noches de disipación bohemia de Darío y publicado por vez primera en *La Nación*, el 17 de junio de 1895, para formar parte finalmente de *Prosas Profanas y otros*

¹ Datos técnicos: “La percanta está triste”, tango (autor: Vicente Greco), grabación n° A571, de 1921, acompañantes: Ricardo y Barbieri, n° disco: 18039B. “Solo se quiere una vez” (autores: versos de F. Claudio Frollo, música de Carlos Vicente Geroni Flores), 2 tomas de grabación: 5197, 5197/1, acompañado por Aguilar y Barbieri, disco: 18806/B, grabación: 10, marzo, 1930; “La novia ausente” (autores: letra de Domingo Enrique Cadicamo, música de Guillermo Desiderio Barbieri), acompañan: Vivas Riverol, Barbieri, Pettorossi, grabación n°: 7366, fecha: 9, marzo, 1933, disco n° 18883, lado A. Agradezco estas referencias a D. Juan Carlos Bellini de *Emi Odeón Argentina*.

poemas (Buenos Aires, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, 1896).² La fama de “Sonatina” lo ha convertido en un poema representativo no solo de su autor, sino de toda una imagen del “Modernismo”, hasta el punto de que algunos lectores perezosos, aferrados a la corteza más superficial y distraída del texto, lo utilizan para ejemplificar, contradiciendo la hondura de la composición, un supuesto decorativismo gratuito. Por el contrario, los comentaristas atentos de “Sonatina” dejaron claro muy pronto su extraordinaria maestría y, en lo que respecta a su perfección rítmica y musical, Tomás Navarro Tomás analizó detalladamente tan singulares logros³ que parecen requerir, ya de entrada, las deliciosas variaciones propiciadas por sus contrafacciones tanguistas.

Pero antes de ceñirnos al análisis concreto de los derivados gardelianos del poema, nos referiremos al desinterés erudito que han venido sufriendo, entre otros géneros, tres continentes de la canción hispanoamericana contemporánea: el son, el bolero y el tango; tres gigantescos procesos de creatividad poética, hibridación y compleja articulación cultural en los procesos de macrourbanización latinoamericanos. Sabemos que no se trata, por fortuna, de una vindicación inédita, pero insistir en ella no es tarea inútil todavía hoy en nuestros ámbitos académicos. Entre los trabajos que, ya desde hace años, han venido contribuyendo a recuperar el tiempo perdido, recordemos la antología compilada por Gabriel Zaid, aportación que se apartaba radicalmente de la concepción tradicional de los florilegios poéticos usuales al incluir una décima sección dedicada a las “Canciones [populares] románticas y modernistas”. Desde las canciones anónimas como “El murciélago” (“En noche lóbrega, galán incógnito...”) o las de “letristas” y compositores tan populares como María de la Portilla de Grever, Álvaro Carrillo (“Sabor a mí”), Consuelo Velázquez (“Bésamé mucho”), hasta “letras de letrina”, letreros de camión, poemas para cantar los naipes de la lotería, adivinanzas dobles, etc... Especial interés tiene en la antología de Zaid la parte dedicada a Agustín Lara, selección que por sí sola nos indica la necesidad de tener en cuenta esa galaxia despreciada por los estudiosos tradicionales. Apro-

² Véase la edición de Ignacio M. Zuleta. *Prosas profanas y otros poemas* (Madrid, Castalia, 1983, 31, 32 y 98). Recordemos las conocidas observaciones del propio Darío (l. 208): “La ‘Sonatina’ es la más rítmica y musical de todas estas composiciones, y la que más boga ha logrado en España y América. Es que contiene el sueño cordial de toda adolescente, de toda mujer que aguarda el instante amoroso. Es el deseo íntimo, la melancolía ansiosa, y es, por fin, la esperanza”.

³ “Los versos de la *Sonatina*, tan conocidos en todas partes donde se habla español, se recuerdan en efecto como una canción. Acaso es la poesía de más extensa popularidad de la lírica artística moderna. Con fortuna semejante a la de la *Canción del pirata* de Espronceda y a la de *Las golondrinas* de Bécquer, permanece en la memoria de la gran mayoría de las gentes por virtud de su encanto musical, aunque no siempre se la incluya en las antologías...” (Navarro 207). De la pervivencia de la popularidad del poema nos habla elocuentemente el título del libro de cuentos de hadas de Rosario Ferré (*Sonatinas*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1989) o, más recientemente todavía, el del capítulo 4 (“La princesa está triste”) de la segunda parte de la novela de Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar*, Madrid, Alfaguara, 1998.

vechemos la ocasión para recordar cómo la estrecha vinculación entre el Modernismo y la prolija literatura bolerística de Agustín Lara ha sido expresivamente señalada por Rafael Castillo Zapata en su *Fenomenología del bolero* (42): “Ligado a una tradición galante que había encontrado en la poesía del modernismo su camino expresivo fundamental, Lara aporta a la lengua bolerística un considerable cargamento de metáforas exquisitas y rebuscadas: “como un abanicar de pavos reales / en el jardín azul de tu extravío, / con trémulas angustias musicales / se asoma en tus pupilas el hastío” fue capaz de escribir, con ritmo y léxico que recuerdan al mejor Darío”. En lo que respecta al reconocimiento de las letras del tango como *literatura*, debemos reconocer la significación de antologías como la de Raúl Gustavo Aguirre (1977); así mismo, toda una serie de estudios que aportaron esa necesaria consideración: entre ellos, los de Idea Vilarriño (1965), Noemí Ulla (1967), Eduardo Romano (1995), otros ensayos de literatos canónicos como Sábato y la reciente y decisiva contribución de Rosalba Campra (1996) sobre la retórica del tango.⁴ Por supuesto, el creciente interés, en todos los sentidos, hacia el tango, desde literatos, sociólogos y antropólogos hasta cineastas como Sally Potter o Carlos Saura —por citar los entusiasmos más recientes— ha terminado por situar el mundo del tango en el indiscutible reconocimiento de su relevancia. Así mismo, la posibilidad de reeditar grabaciones históricas en renovadas condiciones acústicas, la labor de incontables coleccionistas y, desde luego, la ya inagotable bibliografía sobre el tema, han contribuido a su canonización como ámbito cultural de inobjetable transcendencia.⁵

⁴ Raúl Gustavo Aguirre, *Antología de la poesía argentina*, vol. I, Buenos Aires, Fausto, 1977: en esta selección se incluyen, por fin, como “poesía”, composiciones de los letristas del tango; entre otros, de Celedonio Flores (158-162), Enrique Cadícamo (243-244), Enrique Santos Discépolo (273-277) y Homero Manzi (337-341). Idea Vilarriño, *Las letras de tango*, Buenos Aires, Schapire, 1965; Noemí Ulla, *Tango. Rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez S. A., 1967, *id.*, CEAL, 1982; María Susana Azzi, “La inmigración y las letras de tango en la Argentina”. Eduardo Romano, “Origen de las letras del tango y sistema sociocultural”. en: Ercilia Moreno Chà (compiladora), *Tango tuyo, mío y nuestro*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995, 91-97; Ernesto Sábato, *Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, 1968, 2ª ed., *id.*, 1997; Rosalba Campra, *Como con bronca y junando... La retórica del tango*, Buenos Aires, EDICIAL S.A., 1996. Las antologías de letras de tango —aparte de los incontables cancioneros— constituyen, por supuesto, repertorios de interés para los estudios sobre el tema: entre ellas, citaré únicamente las de José Gobello, *Las letras del tango de Villoldo a Borges*, Buenos Aires, Stilman Editores, 1979 y (con Jorge A. Bossio) *Tangos. letras y letristas*, 4 vols., 5ª ed., Buenos Aires, Plus Ultra, 1994; Jorge Sereli (ed.), *Libro mayor del tango*, México, Diana, 1977; Idea Vilarriño, *Tangos. Antología*, 2 vols., Buenos Aires, CEAL, 1981; Javier Barreiro (ed.), *El tango*, Madrid, Júcar, 1985; Eduardo Romano (coordinación y prólogo), *Las letras del tango. Antología Cronológica 1900-1980*, 5ª ed. (ampliada y corregida), Rosario, Fundación Ross, 1991; Alfredo Gravina, *Antología del tango. Letras*, 2ª edición, Montevideo, Proyección, 1993.

⁵ Entre la copiosa bibliografía sobre el tango, atañen a nuestro tema los volúmenes dedicados a los llamados “poetas del tango” en *La historia del tango*, vols. 17, 18 y 19, Buenos Aires, Corregidor, 1980, 1993 y 1987. Citemos, también, una aportación española: *Granada*

No extrañaré, por tanto, que, al fin, podamos encontrar en la actualidad ejemplos como el volumen tercero, recientemente aparecido en Brasil, de la historia literaria titulada *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura* a cargo de la investigadora chilena Ana Pizarro, en cuyas páginas, al tratarse de una obra sin los asfixiantes corsés de costumbre, a nadie le escandalizará ya que Discépolo tenga 4 menciones (“impactos” dirían los científicos curriculares) o Contursi, 6; exactamente la misma cantidad que Sábato (6), y tres referencias más que Benedetti.⁶ Todo parece indicar, en suma, que la irónica profecía borgiana sobre el interés que en este fin de siglo iban a suscitar las letras de tango está cumpliéndose.⁷

Recordados tales testimonios y aportaciones, evocaremos a los llamados “Poetas del tango”, clásica rotulación que no deja de tener su tinte discriminatorio. Pero resulta útil advertir hasta qué punto, a la hora de analizar tan curioso fenómeno, la interpretación historicista lineal resulta manifiestamente insuficiente. Así, cuando Fernández Moreno (77) proponía la opinión habitual que establece una continuidad entre los payadores y los tanguistas, solo estaba enunciando una visión parcial de la interrelación de sistemas y niveles culturales:

Tango. Libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos. (Granada, La Tertulia, 1982). En esta entusiasta contribución se incluye el ensayo de Juan Carlos Rodríguez: “Del primero al último tango. Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana (45-107); asimismo, colaboraron decisivamente en el volumen Horacio Rébora, Luis García Montero y Álvaro Salvador.

⁶ En este mismo volumen al que nos referimos encontramos un interesante estudio sobre el tango desde la perspectiva de la denominada antropología social: Eduardo P. Archetti, “El tango argentino”, en Ana Pizarro (ed.), *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura*, vol. III 3 (“Vanguardia e Modernidad”). São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1995, 187-217.

⁷ “De valor desigual, ya que notoriamente proceden de centenares y de miles 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. Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios: 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 que se atesoran en *El alma que canta*. Esta suposición es melancólica. Una culpable negligencia me ha vedado la adquisición y el estudio de ese repertorio caótico, pero no desconozco su variedad y el creciente ámbito de sus temas” (Borges 163). Así mismo, en el “Prólogo” a una selección de textos de setenta poetas argentinos, desde Almafuerte a Juan Rodolfo Wilcock, Borges también augura con no menos ironía: “Es muy sabido que los literatos veneran lo popular: siempre que les permita un glosario y alguna pompa crítica, siempre que la indiferencia y los años lo hayan enriquecido de oscuridades o, al menos, de incertidumbre. Ahora celebran y comentan y a veces leen las payadas de los “gauchescos”: en un porvenir quizá no lejano deplorarán que las antologías argentinas de 1942 no incluyan el menor fragmento de la vasta epopeya colectiva que suman las letras de los tangos y que los discos de fonógrafo perpetúan. ¡Ahí está lo argentino —exclamarán— desdeñado por los fríos intelectuales!” (Borges, Ocampo y Bioy Casares 10-11).

De los payadores había nacido ya, por sublimación culta, nuestra máxima poesía: la gauchesca. Pero ellos continuaron improvisando, hasta llegar a José Betinotti: “aunque después de que calló la suya, otras voces famosas continuaron improvisando en ambas orillas —nos informan Gobello y Soler Cañas—, se lo ha llamado el último payador porque al ocurrir su muerte, el 21 de abril de 1915, los cantores populares cambiaban ya la improvisación por la interpretación. Al palidecer la estrella de Betinotti comenzaba a brillar, en efecto, la de Carlos Gardel”. En esta forma, los payadores reencarnan en los letristas de tango. Anotemos que en 1915, precisamente, es cuando la poesía culta, con la aparición de *Las iniciales del misal* y *El cencerro de cristal*, da su giro hacia la vanguardia.

La perspectiva lineal que simplemente atiende a la *evolución* del tango, desde una mudez primigenia a la progresiva complejidad literaria (en este sentido, la frase de Discépolo cuando definió a Contursi como aquel “que hizo subir el tango de los pies a los labios” resulta brillantemente engañosa), no parece bastante ilustrativa de los factores inherentes a una intrincada trama de tensiones polisistémicas. Por las mismas razones, tampoco conviene simplificar a partir de un esquema que sitúa en líneas totalmente independientes a poetas consagrados en el parnaso académico y a pragmáticos letristas reducidos, en el mejor de los casos, a comparsa anecdótica o marginal frente a la alta cultura. En este sentido, sobre los problemas de adscripción de los letristas profesionales del tango a los valores estéticos dominantes, resultan significativas dos anécdotas referidas a Homero Manzi. La primera, cuando el autor de *Sur* participa, a sus precoces catorce años, en un concurso de letras organizado por una revista de la época, certamen en el cual obtuvo el primer lugar, pero no le otorgaron el premio porque su letra pareció “demasiado buena para ser tango”.⁸ La otra curiosidad se refiere al retruécano de Manzi: “quiero hacer letras para los hombres y no ser un hombre de letras”.

Como decíamos al comienzo, tres letras de tangos interpretados por Carlos Gardel se relacionan con poemas rubenianos. Son los titulados, por orden cronológico de composición e interpretación, “La percanta está triste”, “Solo se quiere una vez” y “La novia ausente”. Para un conocimiento suficientemente

⁸ El tema se titulaba *El viejo del violín*, al que posteriormente Sebastián Plana le puso música y pasó a llamarse *Viejo ciego*. Véase: “Homero Manzi: Letras para los hombres” (selección de Ricardo Díaz Ramírez). *Aerea. Revista hispanoamericana de poesía*. (Santiago de Chile-Buenos Aires). año I, n.º 1, octubre, 1997, 121-128. También la “carrera” artística de Celedonio Flores comienza con un premio literario que obtiene con su poema “Por la pinta” (1914), que pasará a titularse *Margot* a instancias de Gardel: “Así se inició su fama, porque Carlitos Gardel se presenta a Camilo Villagra, propietario y director de *Última hora*, porque quiere conocer al autor de *Margot*. Flores es citado y Gardel, que esperó encontrarse con un taita de figura encrespada y pañuelo al cuello y cuchillo al cinto, estrechó la mano de un elegante jovencito que miraba asustado a esa figura del canto porteño que descendía hasta él, y le preguntaba: “Ché, pibe, ¿quién te hizo este verso? ¿Tu tío?”” (texto en la solapa del libro: Celedonio E. Flores [Cele]. *Chapaleando barro*, 2ª ed., Buenos Aires, El Maguntino, 1951).

completo del tema, y sobre todo para su disfrute, sería también necesario el análisis musical a partir de la audición de las grabaciones originales, pero, por evidentes limitaciones, solo podemos ofrecer aquí al lector los datos referidos a los textos (incluidos en el apéndice final de este trabajo).

Vicente Greco, alias “Garrote” (Buenos Aires, 1888-1924), bandoneonista y director de orquesta tempranamente desaparecido, fue amigo íntimo de Evaristo Carriego (quien le proporcionó la letra de uno de sus tangos) y bohemio de vida pintoresca; entre sus composiciones mayores, cabe citar: “Corazoncito”, “La milonguera”, “Alma porteña”, “Racing Club”, “La viruta”, “El flete”, “Ojos negros” y “Rodríguez Peña” (homenaje al local de sus éxitos, el salón de baile “La Argentina”). Pero lo que nos interesa de Greco es su tango grabado por Gardel en 1921 junto con una zamba, “Rosarito la serrana” (ésta en dúo con Razzano), y aunque no forme parte, desde luego, de sus éxitos más populares, resulta, sin embargo, una creación de muy significativas resonancias en esa etapa de la historia del “tango literario” que tradicionalmente se considera inaugurada por *Mi noche triste* de Pascual Contursi (con importantes precedentes, como Ángel Villoldo). En este sentido, para comprender tanto el contexto como la significación de la canción de Vicente Greco, nada mejor que referirnos a Celedonio Esteban Flores, sin duda la figura más representativa entre los letristas del tango de la época de Greco.

Celedonio Esteban Flores (Buenos Aires, 1886-1947), que simultaneó el boxeo (como “Kid Cele”) con la versificación, seleccionó sus poemas en dos libros: *Chapaleando barro* (1929) y *Cuando pasa el organito* (1935). En la consideración de Enrique Cadícamo, entre otros, Flores siempre sería considerado “el Rubén Darío del tango”.⁹

En su poema *La musa mistonga* —con vocación de verdadera “Arte poética” rea—, y en otros muchos análogos, Celedonio Esteban Flores lleva a cabo toda una confesa apropiación de Darío como modelo (el Darío más previsible y tópico), aunque antes que dialogar, las letras de inspiración rubendariana de Greco y Flores, podemos decir que discuten, en literario compadreo, con los textos más difundidos del nicaragüense. El tema recurrentemente obsesivo en la producción de Celedonio Flores, la reivindicación de su voz como poeta del arrabal, le lleva con frecuencia a ejercer, como método de autoafirmación, la parodia voluntaria y provocadoramente grotesca de repertorios y modos consagrados por los modernistas y, en particular, por

⁹ El poema que Cadícamo (1994, 190) le dedica a Flores concluye: “Celedonio, poeta de *Chapaleando barro*, / Rubén Darío del tango, creador de esta historia, / tus versos son luciérnagas que lucen en la *ñarro* / del sórdido suburbio, tu poesía y tu gloria.” En “La musa popular”, insiste: “La Musa Popular tenía sus poetas / que con arte afinaban sus versos con la lima, / joyeros fundadores de impecables cuartetos / que se perdían la noche por pulir una rima. // Así fue Celedonio —Rubén Darío del tango— / cuando escribió “Margot” entre un rumor de fueyes, / así fue De la Púa cuando buscó en el fango / aquel genial poema que tituló “Los bueyes”.” (Cadícamo 1994, 259) “Rubén Darío del suburbio” le llama Cadícamo a Flores en *Mis memorias* (194).

Dario. Buen exponente de ello, es, por ejemplo, el poema "Pierrot" y podemos recordar también algunos versos del titulado significativamente "Punto Alto":

Yo te tengo relojiado los mil en cincuenta y nueve.
sé que vas a la distancia sin sentir el handicap.
el que diga que tu musa por canera no conmueve
confunde Pepe el Herrero con Cyrano Bergerac.

Vos dejá que otro le cante a la dama presumida,
a la albura de los cisnes, al encanto del Trianón;
cada cual hace su juego en el monte de la vida
y se apunta a la baraja que le canta el corazón.

¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y litera
si las pocas que hemos visto han sido de carnaval!
¡Qué nos pidan un cuadrito de la vida arrabalera
y acusamos las cuarenta y las diez para el final! (Flores 1996, 53-54)

También el titulado "Señora" supone toda una exhibición programática de principios retóricos:

Pero no sabés, señora,
que aunque escribo en escrucante
soy por la pinta elegante
y la pinta es salidora.[...]

Leo al viejo Tolstoi,
Amado Nervo, Almafuerte
y todo lo que la suerte
me coloca donde voy.

Y si el hablar no me sale
o no las voy de erudito.
yo sé pagar por el pito
justo lo que el pito vale.[...]

Y no vas a creer que escribo
en este lenguaje rante
por irlas de interesante
ni por pasarme de vivo.

Si no. porque no halló bien.
ni apropiado. ni certero.
el pretender que un carreto
se deleite con Rubén.

O que la hija del vecino.
una chica del arrabal.
tararee a Leo Fall
y no a Enrique Delfino.

Por eso es que pongo tienda
al verbo altivo y sonante
y escribo en lenguaje rante
"para que el vulgo me entienda".

Por eso cacho la viola
por mi bien o por tu mal
y le canto al arrabal
en una tirada sola... (Flores 1975, 83-84)

En suma, Flores siempre fue un celoso defensor de su registro populista, y así lo deja meridianamente claro en el prólogo a su segundo poemario:

Rompiendo líneas académicas, tirándome de alma contra lo que han dicho los sres. de las peñas y cenáculos literarios, salgo con este nuevo libro de versos bajo el brazo a darles cara y ofrecerles tema para que arremetan en mi contra. Esto no es para ellos; no es tampoco para los sabios, los académicos, los críticos (que no es lo mismo), los snobs, los atildados, los puros, los sin mancha (??), las novias platinadas y flácidas, los novios lánguidos y atiplados, las ruborosas normalistas, los angelicales colegiales... no, señores, no es para ellos. Este libro es para los hombres modestos, para los que no saben nada, para los que leen deletreando dificultosamente, los que tienen las manos fuertes, rugosas y encallecidas, los que llevan las mangas del saco lustrosas por las carpetas de las timbas, las maderas de los escritorios y los estaños de los boliches. Para la pobre modistilla que en el rigor del invierno cubre con un tapado de transparente algodón el vestido del pasado verano, para la pobre faltriquerita de mi suburbio, para el vigilante de facción en la más apartada calleja arrabalera, para el carrero, el canillita y el malandrín... Ya ven ustedes qué pocas pretensiones! Yo escribo para ellos, para ellos son estos pobres versos míos... (Flores 1965, 7-8)

Fiel a sus principios teóricos, la poética de Flores construyó detalladamente en sus textos —cantados o no— todo un sistema mítico (en el sentido barthesiano de "mito") a partir de la cuidadosa codificación de un sistema binario de oposiciones que no solo atañe a lo específicamente literario, por decirlo así, sino a toda la simbología cultural, desde el vestido, el peinado o la comida a la consideración del paisaje urbano. Lo cual nos muestra una vez más la imposibilidad de aislar excluyentemente lo literario que, como siempre, puede y debe considerarse cifra sintomática global y conformadora del entramado del intercambio simbólico de una situación cultural determinada.¹⁰

¹⁰ "Literature is thus conceived of not as an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral —often central and very powerful— factor among the latter." (Even-Zohar 2).

Para entrever esa configuración de toda una preceptiva lograda por el atareado versificar de autores como Celedonio Flores y cuyo ejemplo modélico sigue, por supuesto, la letra de Vicente Greco, podemos inventariar, sin ánimo exhaustivo, el expresivo sistema de contraposiciones diferenciadoras que construye con insistente regularidad el mundo poético del autor de *Mano a mano* hasta llegar a configurar dicha mitología canónica en su género. Flores reitera la intención irrenunciable de no “dragonear de bardo culto” y, en este sentido, marca muy claramente la divergencia entre los temas —y también las valoraciones morales— que corresponden respectivamente a la poesía “rea” del barrio y del pueblo (la suya) frente a la propia de los despreciados literatos exquisitos. Un juego fonético que emplea nuestro autor puede servir de lema: los que *baten* el justo (“dicen la verdad”), frente a los que “van o se las dan de *vates*”. Todos son “puntos del verso”, pero su paradigma construye las diferencias irreconciliables que podríamos tratar de compendiar como sigue (sitúo, obviamente, a la izquierda de la barra separadora lo que en la poética de Flores corresponde al positivo cantor del arrabal, y a la derecha aquello que define la negatividad del universo del poeta culto y elitista):

humildad / gloria, fama;
 musa mistonga / bardo (trabajo de albarde);
 jerga atravesada, arrabalera / ir de erudito;
 solo un ciudadano / chamuyador de spamento o aspamento;
 cantor milonguero / vate trovero;
 chamuyar en reo / chamuyador letrao;
 verso lunfardo, rante y canero / dulces endechas de amores;
 batir en criollo / batir en francés;
 cantar al perro flaco / cantar la albura de los cisnes;
 caribe en ilustración / encumbrada filosofía;
 arrabal, suburbio / el centro, calle Florida;
 media voz sentimental / llorar la partida de la “amada inmortal”;
 cantar / escribir;
 percanta, milonguita / marquesita, princesa;
 mozo rana / magnate cajetilla, bacán;
 Margarita / Margot;
 olla pobre. mate / champagne de Armenonvil[le];
 triste conventillo / lujoso reservado del Petit o del Julien;
 pena. tristeza. amargura. pobreza / risa. festín. lujo;
 percal / peleche;
 pollera por donde nace el tobillo / guantes patito. polainas;
 corsé de fierro con remaches y tornillos / sobretodo de catorce ojales;
 ropita dominguera. bien planchada / bigotitos de catorce líneas;
 gorra. zapatillas. chancletas / smoking;
 pelo largo. rodete / pelo corto. rubia. platinada. pintada. rouge;
 leche con vainillas, chocolate con churros / vermut;
 alumbrado a querosén. oscuridad / luces. iluminación. fulgores. brillos:

amor, amistad / morlacos, vento, soledad, fracaso;
 fango, barro / empedrado, asfalto;
 organito / Ford Sedán;
 tango / pavana;
 malevo, matones: nuevos mosqueteros o Quijotes / rubio paje;
 Contursi, Carlos de la Púa, Evaristo Carriego / Rubén Darío;
 candombe de un tango de Cobián / opereta de Lehar;
 destinatario: vulgo / receptor: clásico fifi que se bronca al oír lunfardo;
 malevos a prueba de hachazos / caballeros de acción;
 alma del pueblo / blasones y gules;
 guitarra / viola;
 bandoneón / “pitzicar” la vieja mandolina;
 cantar “La Morocha” / bailar el charlestón;
 el aplauso macho del malevo / lectora neurótica de los cien kilogramos;
 cantar al cardo (pa cantarle a una flor) / cantar al perfumado nardo...

De todas formas, el sistema “mítico” del tango acaba construyendo zonas comunes para los que están situados en ámbitos distintos de la logística cultural y, de este modo, el propio concepto etéreo e inconcreto de “poesía” relacionará a todos los miembros heterogéneos del polisistema cultural a partir de su abstracción identificatoria. En una fase posterior a la de Flores y Greco, la parodia toma otros derroteros muy distintos y, por otra parte, se consagra una vaga sentimentalidad en la que la “tristeza” o el “lamento” por la pérdida afectiva quedan definitivamente amonedados en un repertorio retórico unificador. Así, por ejemplo, Fernández Moreno (78) postulará la nostalgia como uno de los conceptos abstractos comunes entre “poesía culta” canonizada y “letristas” de tango: “Por mi parte, encuentro un común denominador entre el tango y la gran literatura argentina: la nostalgia (*Nostalgias* se llama precisamente uno de los más famosos tangos de Enrique Cadícamo), Martín Fierro dio voz a la nostalgia de la vida campesina; la poesía de la generación intermedia se centra en la nostalgia inmigratoria; la poesía ciudadana de Borges es nostalgia del viejo Buenos Aires. Los tangos expresan también esa nostalgia: la de la vida libre del gaucho o la azarosa del malevo, la del hombre abandonado por su mujer”. Pero mientras tanto, antes de esa frágil idealización del “consenso poético”, en el estadio y estrato representado por los textos de Flores y Greco, el recurso paródico y la reescritura a la lunfardesca de los textos clásicos canonizados es una constante. Véanse, como ejemplo, las numerosas veces que se reescriben, en clave lunfardica, el soneto de Lope a Violante, los versos y sentencias más famosos de Calderón de la Barca (como el soneto “Apoliyo” de Álvaro Yunque sobre “La vida es sueño”) o las variaciones bíblicas que llevan a cabo autores como Enrique Otero Pizarro (1915-1974), alias “Lope de Boedo”:

DOS LADRONES

Hay tres cruces y tres crucificados.
 En la más alta, a diome, el Nazareno.
 En la de un güin lloraba el grata bueno
 mangándole el perdón de sus pecados.

Escracho torvo, dientes apretados,
 mascaba el otro lunfa el duro freno
 del odio y gargajeaba su veneno
 con el estrilo de los rejugados.

¿No sos hijo de Dios? ¡Dale salvate!
 ¿Sos el rey de los moishes? ¡Descolgate!
 ¿Por qué no te bajás? ¡Andá, che, guiso!...

Jesús ni se mosqueó. Minga de bola...
 Y le dijo al buen chorro: estate piola,
 que hoy zarparás conmigo al Paraíso. (Alposta 201)¹¹

En “La percanta está triste” de Vicente Greco la terminología lunfardesca está cuidadosamente dosificada y sintetizada en ocho palabras de las más populares (percanta, pianta, mina, papa, bacán, amurada, esgunfia y escurrir) para no anonadar al oyente, alejándose de esa apariencia provocativa de jeroglíficos arrabaleros que adoptan otras letras de tango, mientras que, por el contrario, en la “Sonatina” de Flores hay toda una exhibición abrumadora de procedimientos lunfardescos. Pero, de cualquier modo, los dos textos comparten un mismo momento y, sobre todo, intención y nivel sociocultural, aunque la música y, desde luego, la interpretación gardeliana hacen que la canción de Greco se estilice ya como premonición de la línea sentimental y expresiva en la que se ordenarán las otras dos contrafacciones rubendarianas, “Solo se quiere una vez” y “La novia ausente”.

Si seguimos la clasificación que puede servirnos de útil marco histórico referencial propuesta por Blas Matamoro, en su estudio titulado *La ciudad del tango (Tango histórico y sociedad)*, los años de las letras citadas son considera-

¹¹ Es significativo cómo se repite el tópico del homenaje a François Villon (véase, por ejemplo, el soneto de Nicolás Olivari titulado “Saludo a François Villon”, 38), autor que siempre constituye la referencia de elogio comparativa para los poetas del tango. Por otra parte, señala Rosalba Campa (68) el curioso contraste que supone la negación de la palabra culta y la reivindicación del discurso popular (el soneto “Musa Rea” de Flores es un perfecto exponente de esto) a partir de la declarada y orgullosamente asumida marginalidad que, sin embargo, se expresa a través de uno de los moldes más prestigiosos del repertorio poético culto como es el soneto. En el prólogo a la citada antología del soneto lunfardo, el propio recopilador atestigua su perplejidad al respecto: “Cuando me preguntaba por qué nuestros poetas lunfas cultivan curiosamente con tanta naturalidad el soneto, con frecuencia me quedaba sin respuesta...” (Alposta 7).

dos como la época de plena canonización del tango: periodo del auge gardeliano de Buenos Aires (1917-1925) que puede considerarse emblemáticamente clausurado en septiembre de 1930, cuando se estrena el “Yira... yira” de Discépolo. El tango entra en su etapa manierista, metamorfoseado por el ídolo Gardel en espectáculo cinematográfico e internacional. En este sentido, Gardel personifica la propia evolución del género: “La muerte de *El Mago* —señala Noemí Ulla (79)— cierra un largo período del tango-canción (1917-1935) cuya génesis conventillesca se había mimetizado a través del frac y la imagen filmica. Su más acabado intérprete concede su protesta arrabalera —es el único medio asequible para consagrarse— usufructuando un frac que lo aristocratiza y desdibuja al mismo tiempo la fuerza de su rebeldía cancionera. Esta extraña mixtificación de nuestro arte popular no volverá a reiterarse en la expresión de otro ídolo, ya que Gardel cumple y sufre el proceso de afirmación del tango”.¹²

Por su parte, las reescrituras rubendarianas a la lunfardesca de Greco y Flores, pertenecen evidentemente al período de contraste en el sistema cultural entre poesía culta, por una parte, y lírica mistonga, alimenticia y popular, por otra. Hemos visto las etapas iniciales del encuentro que tanguificó la “Sonatina” de Rubén, pero vamos a pasar, finalmente, a la época postrera de comercialización y masificación fosilizada tanto del tango como de la estética y sentimentalidad modernistas. “Solo se quiere una vez” es ya el testimonio de otro momento, de otra época del tango, pero también constituye un claro ejemplo que anticipa lo que, tres años más tarde, será “La novia ausente” de Cadícamo, signo evidente de un nivel distinto de relación con la literatura canonizada y, desde luego, con el lenguaje poético de las letras de tango. Fue grabado en marzo de 1930, cuando el tango se encuentra ya en su etapa canónica y, por decirlo así, industrial y masificada. La letra “deslunfardizada” nos lo muestra muy a las claras. Su autor fue Alejandro Carlos Vicente Geroni Flores (Buenos Aires, 1895-Madrid, 1953), dedicado también a la pintura, y que escribió, además de ésta, otras letras de tangos como “Melenita de oro”, “La cautiva”, “Maniquí”, “Campana de plata” o “La traición”. De la música de “Solo se quiere una vez” se encargó Claudio Frollo (seudónimo de Carlos Atwell Ocantos), fallecido en 1942, compositor de la que se considera como la “primera hornada” (la de antes del 20) y autor de la música de otros tangos como “La cautiva”. En realidad, “Solo se quiere una vez” es, como señalábamos, un exponente que equivale por completo

¹² Por su parte, Cortázar (89) siempre prefirió el Gardel anterior al mito cinematográfico: “En seguida se comprende que a Gardel hay que escucharlo en la victrola, con toda la distorsión y la pérdida imaginables: su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no podía escucharlo en persona, como salía de zaguanes y de salas en el año veinticuatro o veinticinco. [...] El Gardel de los *pickups* eléctricos coincide con su gloria, con el cine, con una fama que le exigió renunciamentos y traiciones. Es más atrás, en los patios a la hora del mate, en las noches de verano, en las radios a galena o con las primeras lamparitas, que él está en su verdad, cantando los tangos que lo resumen y lo fijan en las memorias”.

a lo que luego será un tango análogo en todos los sentidos (“La novia ausente”): no aparece ni un solo término lunfardesco (tan solo un adjetivo coloquial: “zapatos *aburridos*”) que se aparte del uso cultista que predomina totalmente en el léxico (“cobijaste”, “incomparable”, “precioso”, “mi novia más querida”, “incrédula”, “resuelto”, “lección”) paralelo a las estructuras sintácticas más cuidadas. En consecuencia, resulta lógico que el “voseo” esté, como la novia de Cadícamo, completamente ausente.¹³ Con certera habilidad, una oportuna lluvia (recordemos que “la lluvia es una cosa / que sin duda sucede en el pasado”) tiñe el poema, desde el primer verso, con románticas nostalgias evocadoras. Han desaparecido los elementos arrabalescos y, por el contrario, el escenario del encuentro es ya “el hall de un gran cinema”, lugar en el que el tango como música masiva tenía por esas fechas su acogida (tras su periplo desde el prostíbulo de barrio, el cabaret y el teatro del centro urbano). No es extraño, por otra parte, que la terminología amorosa (“quería besar tus manos / reconquistar tu querer”) se desarrolle en la más ceremoniosa delicadeza. Así mismo, como variación evolutiva de la costurerita de Carriego, nos encontramos con una dependienta de tienda de moda afrancesada y, por otra parte, la “caída” y deterioro de la novia de juventud solo está mencionada alusivamente. Con significativa destreza, el personaje enuncia la historia a una amada tan perdida como ausente y, al igual que después veremos en el caso de la letra de Cadícamo, la palabra *estudiante* justifica plenamente la cita culturalista que sigue a continuación con la primera estrofa de la rubeniana “Canción de otoño en primavera”. Todo el ambiente poemático se desarrolla en un tono de suave, contenida y patética cortesía, lejos de las ironías y estridencias voluntariamente provocadoras del tango lunfardesco y canyengue de “La percanta está triste”.

* * *

Enrique Cadícamo, nacido con el siglo en Luján, provincia de Buenos Aires, es literalmente un clásico vivo y viviente de la historia del tango. Su longevidad corre pareja con una versátil capacidad de adaptación a los más diversos avatares metamórficos de la historia del género. La adscripción a ese territorio movedizo y limítrofe entre el letrista profesional y el autor que brega por situarse en la nómina de los literatos consagrados (el problemático paso de la “letra” a la

¹³ Sobre la significación de la alternancia voseo/tuteo en las letras de tango, véase el estudio citado de Rosalba Campra (73): “El ‘tú’, por su parte, provoca la inevitable adscripción de un texto a la categoría de lo literario. [...] A veces esa colocación en el campo de la poesía culta es tan marcada que nace la sospecha de que se trate de un uso irónico del ‘tú’, como en ‘La novia ausente’ de Cadícamo, con su referencia explícita a Rubén Darío y su alusión a *La amada inmóvil* de Amado Nervo. La tonalidad general del texto —poetización nostálgica del papel de enamorado del hablante— remite a un lenguaje ajeno, el de la poesía modernista, trasfondo más o menos consciente de numerosos tangos”.

“*literatura*” más o menos canonizada) caracteriza elocuentemente la amplia y dilatada producción de Cadícamo. Conoció a Lugones, Olivari y Marechal, entre otros escritores reconocidos, y su trato nos indica, frente a la adscripción sociocultural de letristas tangueros anteriores (Pascual Contursi o Celedonio Esteban Flores sirven, en este sentido, de expresivo contraste), la capacidad de aproximación al canon poético oficial de la que fue capaz nuestro autor, quien, por lo demás, goza de la destreza polifacética que caracterizó también a Discépolo.

El bautismo público de Cadícamo como letrista no pudo ser más afortunado, pues su primer tango, *Pompas* (después pasa a llamarse “Pompas de jabón”), que data de 1925, fue y lleva música de Alberto Goyeneche, tío del popular cantor, y lo grabó Gardel en su primer viaje a Barcelona. Cadícamo pasó largas temporadas en Europa, especialmente en la capital catalana, en cuyo hotel *Oriente* de las Ramblas escribió *Anclao en París*, en 1931, con música del guitarrista inseparable de la troupe gardeliana, Guillermo Desiderio Barbieri. Por su parte, Barbieri, autor precisamente de la música de “La novia ausente”, había nacido en 1894 y fue fiel a Gardel hasta la muerte literalmente hablando: desde 1921, cuando se sumó al dúo Gardel-Razzano y al primer guitarrista, José Ricardo, hasta el accidente de Medellín en 1935.

Cadícamo firmó una cantidad considerable de letras (veintitrés de ellas cantadas por Gardel), algunas con el expresivo y lugoniano seudónimo de “Rosendo Luna”, y no en balde es considerado, por tanto, como el último gran protagonista del tango histórico y uno de los más prolíficos y proteicos poetas tangueros que supo adaptar su musa a los diversos avatares de la historia cultural.

La composición que más nos interesa comentar, *La novia ausente*, resulta, en todos los sentidos, pieza representativa tanto de la etapa histórica del tango en que nació—un estadio ya de máxima literaturización y difusión masiva del género—, como de su autor, hábil compendiador ecléctico de los más diversos registros de la retórica ya canonizada de las letras de tango. De la misma época, podemos fijarnos en otro buen ejemplo de esta capacidad enciclopédica y divulgadora de Cadícamo. En 1933 escribe también *Madame Ivonne*, especie de prolongación ultracanáica, como ha señalado Horacio Salas (137), de los temas clásicos de las grisetas y milonguitas: recordemos el tango *Milonguita* (de Samuel Linning y Enrique Delfino, estrenado en 1920); *Francesita* (de Vacarezza y Delfino, grabado por Gardel en 1923); *Griseta*, (1924, de José González Castillo y Delfino), seguidos de un largo etcétera.

Nuestro autor publicó en 1926 su primer libro de poemas, titulado *Canciones grises*, obra que mereció una mención del patriarca Lugones en *La Nación* y a la que pertenecen los versos siguientes que citamos como muestra del tono de este poemario juvenil, destinado, sin duda, a representar un primer paso en el parnaso canónico si Cadícamo no se hubiese “especializado” como letrista en el planeta del tango: “El Pigall ha quedado desierto y bostezando, / enmudeció

la orquesta sus salmos compadrones, / las ramerás cansadas se retiran pensando / en sus lechos helados como sus corazones". En 1940 Cadícamo publicó su segundo libro de poemas, *La luna del bajo fondo*, en cuyos versos queda patente la influencia más que tardía del lunario lugoniano. Después aparecerán *Viento que lleva y trae* y *Abierto toda la noche...* hasta completar una decena de poemarios. En su vejez, el letrista, en evocadora tarde de lluvia, reivindica orgulloso sus poemas:

Y allá, sobre el estante de cedro —entronizados
por glorias callejeras— como un presente reo,
verás sin vanidad en un fugaz arqueo
tus tangos populares que el pueblo ha consagrado. (Cadícamo 1994, 200)

Son muy significativos los recuerdos narrados en las memorias de nuestro letrista referidos a las recomendaciones de Pablo Suero (1898-1943), compañero suyo en la oficina del Archivo del Consejo Nacional de Educación, donde trabajaba Cadícamo antes de vivir del tango:

Había terminado de escribir mi primer pecado literario: un libro de poesías al que titulé *Canciones grises*. ¿Quién es el que a esa edad no sueña con publicar un libro de poesías? Sin embargo, al enterarse, Suero puso el grito en el cielo, "bochándome" esa nefasta idea.

En alguna oportunidad que yo le había leído algunos versos míos que pretendían ser poesía de arrabal, me los había ponderado diciéndome que *eso* era lo mío, que no me moviera, que la otra poesía abundaba y que no me acercara demasiado a ella porque corría riesgo de convertirme en uno más de nuestros titiriteros intelectuales aspirantes a algún premio municipal... "Tu fuerte —repetía— es la poesía de arrabal que en nada te desmerece. Pío Baroja con su *Mala Hierba* y Valle Inclán con sus *Esperpentos* y "Martes de carnaval" fueron genios y acaso, "¿eso no era también lunfardo?... Nada de andar cambiando de querencia."

—Según Oscar Wilde, no hay nada más interesante que un autor de un mal volumen de versos... —le respondí (Cadícamo 1995, 69 y 92)

Pero, de cualquier modo, aun habiendo seguido tan alimenticios consejos, siempre podemos advertir en las valoraciones literarias de Cadícamo (1994, 223) un poso de escepticismo enconado y añorante contra los "poetas" profesionales y cultos: véase, como ejemplo, el poema titulado precisamente "El poeta":

Tiene siempre la gris melancolía
del bandoneón, en su alma de poeta
y siente como un beso de pebeta
este arte inútil de escribir poesía.

Qué bien estuvo aquel rapista tano
 cuando leyendo al Dante. dijo riente:
 “*Cuesto signore non aveva niente
 de fare...*” —y se mandó un toscano.

Sin embargo, nuestro letrista no deja de evidenciar en tan constante y radical defensa del antiacademicismo el planteamiento *pro domo sua*, tal y como nos muestra también la reivindicación de Baroja como figura antiacadémica, contrapuesto a Azorín, cuando Cadícamo (1995, 97) evoca sus lecturas en la mencionada oficina durante los años veinte:

Las horas de la oficina las repartía entre la función oficial y mis lecturas. Había comenzado a leer *Zalacáin el aventurero*, de Baroja. ¡Qué hombre éste! Decía cosas con una sencillez y crudeza que me encantaban, haciéndome pensar risueñamente que cualquier profesor de semántica de mi ya lejano colegio Mariano Moreno le hubiera hallado infinidad de errores de sintaxis y un léxico pobre. En lo que “decía” yo encontraba presente esa viva emoción que falta muchas veces en la retórica, que es la que suele oscurecer las ideas.

El escritor aldeano desaliñado en su escritura y en su vestimenta era la contrafigura de Azorín, que era un perfecto dandy; Baroja verborrágico; aquél, hermético y silencioso. Este luchando con la sintaxis; aquél, retórico y falto de imaginación. Este antiacadémico pero creador; aquél, admirado purista pero que no dejó, como Baroja, una leyenda.

Cadícamo, en la autodefensiva estela de Celedonio Flores, reivindica su lenguaje y brega siempre por su “autorización” como poeta,¹⁴ a despecho de las valoraciones dominantes del criterio académico. Su constante vindicación de la fácil legibilidad en la escritura poemática es, desde luego, paralela a su enemiga contra la literatura canonizada.¹⁵ En cualquier caso, debemos leer los poemas citados (incluida, por supuesto, la propia “Sonatina”) como textos de significa-

¹⁴ En las páginas prologales de *La luna del bajo fondo*, para la primera edición de 1940, tituladas “Leyendo este libro”. Juan José de Soiza Reilly señala desafiante (151-152): “Este libro [...] es un momento argentino. Enrique Cadícamo canta en el lenguaje de nuestras ciudades. Su libro señala una época, como la marcara *Misas herejes*, de Carriego. Es fácil admitir que el autor de este libro pudo escribir una obra pedante, merecedora de algún premio oficial. Su cultura, su destreza en el verso, su magia evocadora, se ven al trasluz de sus versos. Pero, criollo auténtico —escritor sincero—, prefirió hablar en el idioma de sus compañeros, que así le entenderán mejor. Prefirió hablar con el alma, en el lenguaje verídico que corre por las calles, por los hogares tristes de los arrabales...”

¹⁵ “Es interesante lo que opina Enrique Cadícamo de la Poesía. Dice este hombre de Buenos Aires que la poesía no es para ser meditada. Y dice, con una justeza que cruza el tiempo, “La poesía que hay que descifrar como un jeroglífico pierde su encanto”. Lejos de un arte menor, considera que una melodía de Tango inspirada, sencilla, es superior a cualquier frío esteticismo. Tomá mate” (Ruiz de los Llanos 127).

ción metapoética, como escenografías, más o menos pintorescas e indirectas, para el deseo de representar, no sin patetismos varios, el propio arte de poetizar.

Frisando los cuarenta, en marzo de 1930, Gardel había grabado "Solo se quiere una vez" canción en la que se citan los cuatro archifamosos primeros versos de "Canción de otoño en primavera", de Rubén, precisamente escritos a una edad similar a la que tenía Gardel al cantarlos. Comprobamos anteriormente cómo en esta composición la distancia y el manierismo son ya estilos amonedados tanto en el tango como en lo que acostumbramos a llamar poesía modernista; esa retórica que produce incansablemente la bisutería que tanto desesperaba al transcendentalista Cernuda. No es extraño, por tanto, que Cadícamo escoja la "Sonatina" como cita y Gardel decida cantarla.¹⁶ Como acabamos de ver en "Solo se quiere una vez", y anteriormente en canciones minuciosamente cursis, como "Pobre Colombina" (1927, de Fatero y Carmona), el gardelismo más facilón echó mano del modernismo más adocenado: la percanta ha sido sustituida por la dependienta (eso sí, culta y de los almacenes "La parisién") y, paralelamente, el bacán rufianesco y lacrimógeno es ahora un ex-estudiante con todos sus atributos culturalistas. El personaje del Estudiante, como figura de élite capaz de estar al nivel deslunfardizado por la cita directa de los poemas del nicaragüense, aparece sistemáticamente en estos tangos de intertextualismos rubendarísticos. No ya el peringundín, sino incluso el cabaret de más o menos prosapia, están excluidos de la escenografía de estas canciones, pues el contexto del encuentro es "el hall de un gran cinema". El lunfardo ha desaparecido y tanto la adjetivación ("incomparable perfil", "precioso traje", "incrédula", "resuelto...") como el afán de refinamiento cultista llega al extremo del penúltimo verso que sentencia, impostando pintoresco y voluntarioso afán didáctico: "fue tu lección más profunda". Advirtamos también que, en su interpretación de este tango, Gardel se permite una variante en la cita rubendariana: "te fuiste", dice en vez de "ya te vas", sutilísimo desliz de sabios efectos levemente popularizantes

¹⁶ "Los nuevos letristas no se reclutan ya. un poco improvisadamente, entre escritores de teatro o periodistas atraídos por la posibilidad de expresarse a través del tango cantado. ni son bohemios vivenciales que habitan la dorada marginalidad de los cotorros intelectuales. los cafés de teatro o los bulines solitarios del suburbio provisorio. Son intelectuales de formación escolástica. algunos de ellos incorporados a la burocracia de la enseñanza —Manzi. Expósito— o tienen su tradición arraigada entre gente que ha profesionalizado su tarea de escritores de tango —Cátulo González Castillo. también intelectual de formación. José María Contursi. Estos nombres protagónicos. unidos a cierta parte de la obra discepoliana y a otros que siguen la línea —Marcó. Bahr. Julián Centeya— prolongan la inicial dirección de un posible tango literario escrito en lenguaje cuidado y pulcro. diríamos que especialmente y cosmopolitamente pulcro. dada en la década anterior por ciertas creaciones de Battistella —"Sueño querido". "Cuartito azul". "Al pie de la santa cruz"—. Cadícamo —"La casita de mis viejos". "Nostalgias". "La novia ausente"—. García Jiménez —"Alma en pena". "Ya estamos iguales". "Carnaval". "Barrio pobre"— y Le Pera autor de los más conspicuos tangos canción cantados por Gardel en sus películas" (Matamoros 190-191).

que ya no se concebirá en la lapidaria cita de “La novia ausente”.¹⁷ Resulta emocionante comprobar ese valor insustituible de la interpretación, el “grano de la voz” barthesiano, que podemos gozar cuando escuchamos la voz fantasmagórica de Gardel recitando la archiestrofa rubeniana. Hasta el más apresurado de los oyentes de esta canción de Cadícamo y Barbieri puede advertir que el manierismo modernístico conforma y alcanza su cliché máximo. Por supuesto, aquí también está ausente cualquier término lunfardo, y el cantante —que recuerda, así mismo, su época de estudiante— se expresa como el más literatoso de los lechuginos: “repartir estrellas”, “abril felices”, “la luna se enreda en los pinos y su luz de plata te besa en la sien”; no faltan los escenarios ni la jardinería favorita del Modernismo más tópico: parques, noche, reseda... El colmo y copete del refinamiento es el verso “triste como el eco de las catedrales”. Por supuesto, estamos en los antípodas de los otros registros poéticos modernistas que podríamos ejemplificar con el genialmente distanciador y antipatético “cerdo triste” rubeniano-valleinclanesco. El Modernismo ya ha amonedado una sentimentalidad de masas, una conceptualización perfectamente estandarizada; complementariamente, el tango ha pasado a ser, en nuestra canción, una mercancía maquinalmente aderezada. Lo cual, desde luego, no impide que oír estas canciones constituya un verdadero placer. Confluencia, por tanto, de la fosilización imaginaria, retórica y sentimental de cierto tango y la de cierto Modernismo. Interpretaciones que, en el ocurrente cambalache sentimental y retórico de Darío, Greco, Flores o Cadícamo; de percantas y princesas, peringundines y jardines, constituyen una afortunada aportación del encuentro entre dominios dispares del universo literario. En definitiva, desde el punto de vista de los intereses de quien escucha una crepitante grabación original de estos tangos gardelianos, la afirmación más oportuna puede que sea la de Alberto Manzano (21), cuando señala, en la introducción a su antología poética del rock: “En realidad, nunca he sido capaz de diferenciar un poema de una “letra de canción” —soy demasiado sordo para los conceptos— y, simplemente, pienso que hay buenos y malos poemas como hay buenas y malas letras de canciones —entiendo que los malos poemas no son poesía y que una buena letra de canción es un poema— aunque estoy convencido de que el veredicto —¿es o no es poesía?— debe ser absolutamente entrañable”. Consecuentemente con su postulado, Manzano cita los casos más destacados de los poetas de la música pop,

¹⁷ La versión en cancionero de “La novia ausente” tiene una leve pero significativa variante textual: en el cuarto verso se dice que en los tiempos perdidos de la juventud la amada repartía, con sus sonrisas, estrellas “a todos los mozos de aquella barriada”. mientras que en la versión que canta Gardel aparece el registro lunfardesco: “a los puntos altos de aquella barriada”. Véase “La novia ausente (tango)” en Cadícamo 1977, 18. Esta versión coincide con la interpretada por Julio Martel con la orquesta de Alfredo De Angelis. Sin embargo, otras versiones, como la de Luis Cardei — que dice exactamente “a todos los puntos” — con el Luis Borda Cuarteto mantienen a los “puntos” gardelianos.

encabezados por Leonard Cohen (quien simultanea los dos “niveles” del sistema cultural: la literatura canonizada —en la que Cohen ya estaba “acreditado” cuando decidió, en 1966, pasar a la “otra dimensión”—, y la canción pop), a quien secunda una amplia nómina constituida por Jim Morrison, Patti Smith, Nick Cave, Jim Carroll, Pete Sinfield, Marc Bolan, John Lennon, Peter Hammill, Elliot Murphy, Lydia Lunch, Laurie Anderson y Bob Dylan... De cualquier manera, las observaciones de Alberto Manzano nos vienen como anillo al dedo para el caso de las letras de tango y sus relaciones con la poesía modernista institucionalizada, y, en este sentido, las conclusiones de nuestro estudio no tienen por qué alejarse de las que se deducen a partir de ese otro gran exponente de la poética musical masiva de este siglo que concluye, la canción del llamado pop-rock:

Efectivamente, comparada con los textos totalmente libres de la poesía contemporánea, la poesía del rock —hija natural del pop—art: corriente fundamental en la evolución del espectro artístico durante esta segunda mitad del siglo veinte, donde la fusión de diversas expresiones creativas pretende el “arte total”— parece incluso retroceder hacia formas más estrictas y clásicas: la regulación métrica y la rima vuelven a hacer acto de presencia—convocadas por las exigencias melódicas— y el propio ritmo de la canción obliga a mantener unos versos dotados de una musicalidad poética casi tiránica. Con ello, resulta atónito observar cómo todavía demasiados “cultos críticos feroces” ponen en duda el valor poético de muchas letras de canciones —vocabulario exquisito, simbolismo insólito, fascinantes metáforas—, aunque hay que reconocer la saturación de versos de mala calidad en la música pop —para concluir afirmando la imposibilidad de cantar palabras con profunda trascendencia y satisfacción filosófica —a veces la rigidez purista resulta espasmódica—, cuando deberían admitir no solo la fundamental aportación del rock a importantes estamentos poéticos, sino que gran parte de la mejor producción poética de nuestros días se expresa a través de la música.

Por lo demás, para un estudio pormenorizado de la intrincada trama de vinculaciones entre los “poetas del tango” y los consagrados “poetas” y “literatos” sin más especificativos, sería de suma utilidad profundizar en las consideraciones de modelos conceptuales de análisis como los de la llamada teoría de los polisistemas o escuelas afines.¹⁸ Y, en última instancia, no habría

¹⁸ “Para Even-Zohar la manera de conciliar la heterogeneidad de los objetos literarios y el carácter sistemático y funcional de la teoría ha sido concebir que los sistemas no son iguales sino jerarquizados, estratificados en el interior de un polisistema. Tales estratos están en conflicto pero se autorreclaman: sería absurdo intentar definir el lenguaje estandar sin traer a concurso las variedades idiolectales, o la literatura de adultos sin tener en cuenta la infantil; por lo mismo es poco sólido condenar a la consideración de “no-literarios” toda la inmensa producción de la llamada

que dejar de lado la especificidad funcional y diastrática de cada modalidad literaria. Por ejemplo, las diferencias de “sensibilidad” y registros entre la poesía canónico-academizada y las letras de canción en el uso del patetismo. Basta comprobar que una obra maestra de las letras de tango podría ser simplemente una insoportable cursilería presentada como “poema culto”. De ahí, que la distinción entre “poetas malos” y “buenos” no puede ser utilizada con ligereza. Desde luego, Celedonio Esteban Flores, como él mismo se cansó de reiterar provocativamente, era un *poeta malo*, considerado desde la óptica del canon culto literario dominante; lo cual no obsta, como sabemos, para que sea el autor de inmejorables textos (“Mano a mano”, el tango preferido de Cortázar), a la altura cualitativa, desde el punto de vista de la funcionalidad receptora, de los exponentes más conseguidos en la mejor poesía contemporánea. Tengamos en cuenta, además, que para juzgar sus virtualidades, “Mano a mano” es inseparable no solo de su música, sino de la propia historicidad de sus interpretaciones, especialmente en el caso de Gardel. A partir de aquí, tal vez podrían entenderse, en el movedizo terreno de la literatura canonizada, afirmaciones como las de Huidobro (67), quien, al referirse, con su desparpajo habitual, a la famosa veintena y pico de poemas amorosos nerudianos, sentenció: “Para tangos, prefiero a Gardel”, criticando una sentimentalidad que en la canción popular consideraba estimable, pero que en la poesía “consagrada” veía como “calugosa, gelatinosa” y, en suma, propia de “alma de sobrina de jefe de estación”. Tan inclemente y provocadora contundencia no deja de encerrar, pese a todo, aleccionadoras enseñanzas. Una sensibilidad se ha entretejido entre el tango, elevado progresiva y decididamente desde el submundo de las orillas prostibularias a la gran literatura musical de masas, y el Modernismo, convertido paralelamente en poética sentimentalidad de consumo. Citas, relaciones intertextuales, contrafacciones paródicas que pueden ejemplificarse en canciones y poemas como los evocados constituyen signos de la complejidad de las relaciones en el seno de los polisistemas culturales. *Nismomóder* y *Gotán*, de percanta a princesa, de Darío a Gardel... y viceversa.

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER

Universidad de Alcalá de Henares

“literatura de masas”. Pero aun por encima de estas obviedades que suponen principios de interrelación entre sistemas diversos, hay todavía un principio metodológico básico de naturaleza científica: la hipótesis polisistémica rechaza que la selección a priori de los objetos de estudio esté quiciada sobre juicios de valor, confundiendo crítica e investigación” (Pozuelo Yvancos 24).

OBRAS CITADAS

- ALPOSTA, LUIS. 1995. *Antología del soneto Lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor.
- BORGES, JORGE LUIS. 1974. *Envarisfo Carriego: en horas completas*. Buenos Aires. Eméce Editores.
- BORGES, JORGE LUIS, SILVIA OCAMPO Y ADOLFO BLOY CASARES. 1941. *Antología poética argentina*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana.
- CADICAMO, ENRIQUE. 1977. *Cancionero*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor.
- _____ . 1994. *Los poemas bajos*. Buenos Aires, Corregidor.
- _____ . 1995. *Mis memorias*. Buenos Aires, Corregidor. 4ª ed. aumentada y actualizada.
- CAMPRA, ROSALBA. 1996. *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires, EDICIAL.
- CASTILLO ZAPATA, RAFAEL. 1990. *Fenomenología del bolero*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- CORTÁZAR, JULIO. 1967. "Gardel", en *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI.
- DARÍO, RUBÉN. 1950. *Obras completas*. Madrid, Afrodísio Aguado.
- DE LA FUENTE, ALBERTO (COMP.). 1993. *Vicente Huidobro. Textos inéditos y dispersos*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1990. "Introduction" *Polysystem Studies*, en *Poetics today* 11, 1, Spring.
- FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR. 1967. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar.
- FLORES, CELEDONIO. 1965. "Ni prólogo ni nada. Solamente unas palabras", en *Cuando pasa el organito*. Buenos Aires, Editorial Freeland.
- _____ . 1975. *Antología poética*. Buenos Aires, Ediciones del Sol. Introducción, selección y notas de Osvaldo Pelletieri.
- _____ . 1996. "Punto Alto. A Enrique Dizeo, agradeciendo", *Antología poética*. Buenos Aires, Editorial J. A. Roca.
- MANZANO, ALBERTO. 1989. "La Poesía del Rock", *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento* 183 a 185. Torremolinos (Málaga). Textos recopilados y traducidos por Miguel Ángel Fernández y Alberto Manzano.
- MATAMORO, BLAS. 1982. *La ciudad del tango (Tango histórico y sociedad)*. Buenos Aires. Galema. Primera edición: 1969.
- NAVARRO, TOMÁS. 1973. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona. Ediciones Ariel.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. 1995. *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia. Ediciones Episteme.
- RUIZ DE LOS LLANOS, GABRIEL. 1994. *Enrique Cadícamo*. Buenos Aires. Editorial del Nuevo Amanecer.
- SALAS, HORACIO. 1986. *El tango*. Buenos Aires. Planeta.
- ULLA, NOEMÍ. 1967. *Tango. rebelión y nostalgia*. Buenos Aires. Jorge Álvarez.
- ZAID, GABRIEL (COMP.). 1971. *Omnibus de poesía mexicana*. México. Siglo XXI.

APÉNDICE

SONATINA (Celedonio Esteban Flores)

La bacana está triste, ¿qué tendrá la bacana?
 ha perdido la risa su carita de rana
 y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
 la bacana está sola en su silla sentada,
 el fonógrafo calla y la viola colgada
 aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora

tienen bronca dos viejas y charruca a los viejos y charruya una sola
 mientras canta "I Pagliacci" un vecino manghin,
 la bacana no atiende, pobrecita, no siente
 la bacana parece que estuviera inconciente
 con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
 ¿En aquél que le dijo que era muy bailarina
 con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
 ¿En aquél que una noche le propuso el espiente?
 ¿En aquel cajetilla, entellado de elegante?
 ¿En aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Ah! La pobre percanta de la bata rosa,
 quiere tener menega, quiere ser poderosa
 tener "apartment" con mishé y ghigoló,
 muchas joyas debute, un peleche a la moda.
 Porque en esta gran vida el que no se acomoda
 y la vive del grupo, al final se embromó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada
 el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
 se aburrió de esa vida de continuo ragú:
 quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
 les dé contramoquillo a los reos del Norte.
 los fifi del Oeste. los cafishios del Sú.

—Vamos. vamos. pelandra —dice el coso que llega—
 esa cara de otaria que tenés no te pega
 levantate ligero y unos mangos pasá.
 (Está el patio en silencio. un rayito de luna
 se ha colado en la pieza) mientras la pelandrúna
 saca viento de un mueble y le dice: —¡Tomá!

LA PERCANTA ESTÁ TRISTE (Vicente Greco)

La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
 En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.
 La percanta está triste, no hace más que gemir,
 ya no ríe, no baila, ni canta y la pobre percanta no puede dormir.

De su cara rosada se ha piantado el color
 y ha quedado marchita como pálida flor,
 Sus ojazos no brillan, han perdido el fulgor,
 y sus labios de fuego ya no tienen calor.
 Otra mina más papa al bacán le quitó,
 y la pobre percanta amurada quedó.
 La percanta está triste y no puede vivir,
 su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
 se quiere escurrir.
 La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
 En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.

La percanta está triste, y no puede vivir,
 Su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
 se quiere escurrir.

SOLO SE QUIERE UNA VEZ¹⁹

La lluvia de aquella tarde
 nos acercó unos momentos,
 pasaste, me saludaste,
 y no te reconocí;
 en el hall de un gran cinema
 te cobijaste del agua
 y entonces vi con sorpresa
 tu incomparable perfil.

¹⁹ La interpretación de Aldo Campoamor, con Astor Piazzolla y su orquesta, tiene, entre otros detalles, las siguientes variantes con respecto a la versión que grabó Gardel: "tu envejecido perfil" (v.8): "Parados, frente a frente, sin distinguimos / surgía tu silueta del chaparrón / apenas el embozo de un sombrero / y el gesto de una grave preocupación. / No quise creer que fueras la misma de antes. / la rubia de la tienda *La Parisièn...*" (versos 8 y ss.); "y nuestro idilio rehacer" (v. 24). Por otra parte, como se sabe, el verso original de Darío es "¡ya te vas para no volver!" ("Canción de otoño en primavera", sección "Otros poemas", VI, de *Cantos de vida y esperanza. los cisnes y otros poemas*).

Al verte los zapatos tan aburridos,
 aquel precioso traje que fue marrón,
 las flores del sombrero envejecidas
 y el zorro avergonzado de su color,
 no quise creer que fueras la misma de antes,
 la chica de la tienda "La Parisiën"
 mi novia más querida cuando estudiante,
 que incrédula decía los versos de Rubén:

*Juventud divino tesoro
 te fuiste para no volver,
 cuando quiero llorar no lloro
 y a veces lloro sin querer.*

Resuelto corrí a tu lado,
 dándome cuenta de todo,
 quería besar tus manos,
 reconquistar tu querer.
 Comprendiste mi tortura y te alejaste sonriendo.
 Fue tu lección más profunda: Solo se quiere una vez.

Al verte los zapatos, etc.

LA NOVIA AUSENTE (Enrique Cadícamo/Guillermo Barbieri)

A veces repaso mis horas aquéllas
 cuando era estudiante y tú eras la amada
 que, con tu sonrisa, repartías estrellas
 a los puntos altos de aquella barriada,
 a las noches tibias, a las fantasías
 de nuestra veintena de abriles felices
 cuando solamente tu risa se oía
 y yo no tenía mis cabellos grises.
 Íbamos del brazo y tú suspirabas
 porque muy cerquita te decía: "Mi bien,
 ves cómo la luna se enreda en los pinos
 y su luz de plata te besa en la sien".
 Al raro conjuro de noche y reseda
 temblaban las hojas del parque también.
 y tú me pedías que te recitara
 esta *Sonatina* que soñó Rubén:

*La princesa está triste... ¿que tendrá la princesa?
 Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
 que ha perdido la risa, que ha perdido el color.*

*La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso olvidada se desmaya una flor.*

¿Qué duendes lograron lo que ya no existe?,
¿qué mano huesuda fue hilando mis males?,
¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste,
triste como el eco de las catedrales?
¡Ah, ya sé, ya sé!: fue la novia ausente
aquella que cuando estudiante me amaba,
que al morir un beso le dejé en la frente
porque estaba fría, porque me dejaba.
Al raro conjuro de noche y reseda
temblaban las hojas del parque también,
y tú me pedías que te recitara
esta *Sonatina* que soñó Rubén.