

Melanie Carolina Mertz

Matrikelnummer: 9902134

Stkz: A 353 590 S

YO SOY EL TANGO

**Descripción de la figura tanguera
en su primera época (1900-1930) a través del yo-narrativo
en las letras de tango**

**Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades
der Philosophie aus der Studienrichtung LA Spanisch**
eingereicht an der Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien bei o. Univ.-Prof. Dr. Michael Metzeltin

Wien, 2005

Índice

Introducción	4
1. El tango.....	5
1.1. La historia del tango.....	5
1.2. El lunfardo.....	18
1.3. Textos primarios y literatura secundaria	21
1.3.1. Corpus	21
1.3.2. Enfoque teórico	22
2. El yo-narrativo: narrador y personaje tanguero	24
2.1. Introducción al yo en el tango.....	24
2.1.1. Tango y ritual	25
2.1.2. El gran tango universal	26
2.1.3. Ficcionalización en el tango.....	28
2.2. Yo en las constelaciones de narración.....	30
2.3. Yo como personaje tanguero	42
2.3.1. El porteño y la morocha argentina – Yo como único personaje	42
2.3.1.1. <i>Alegre pasa la vida</i> – Los tangos alegres.....	42
2.3.1.2. <i>Llevo escondido un dolor</i> – El tango del taita triste.....	50
2.3.2. Mi noche triste - Yo protagonista entre otros personajes	51
2.3.2.1. Una eterna noche triste – La noche del gran tango universal	53
2.3.2.2. <i>¿Qué me has dao que estoy tan cambiao?</i> – Modificaciones en los tangos sentimentales en cuanto a los rasgos comunes de los tangos alegres	57
2.4. <i>Pobre milonga</i> – Yo y tú/vos.....	66
2.4.1. ¡Qué bronca me da! - Enojo y venganza.....	72
2.4.2. Te perdonó mi corazón - Perdón	74
2.4.3. Seguí mis consejos – Yo como consejero	76

2.4.4. Yo como crítico social	80
2.4.5. Yo y el tú/vos en el triángulo narrativo	82
2.5. Yo y los lugares	84
2.5.1. <i>El bulín de la calle Ayacucho</i> - Bulín y cotorro.....	85
2.5.2. <i>Barrio reo</i> - Barrio y arrabal.....	89
2.5.3. <i>Corrientes y Esmeralda, esquina porteña</i> - Del barrio al centro de la ciudad.....	92
2.5.4. <i>La Reina del Plata</i> – Yo y la ciudad	100
2.6. <i>Tango, vos que estás en todas partes</i> - Yo y el tango.....	103
2.7. <i>El ronco fuelle lento rezonga</i> - Yo y el bandoneón	109
2.8. Yo y la distracción	114
2.8.1. <i>Llevo encurdelado mi corazón</i> - Yo y el alcohol	114
2.8.2. <i>Entre las nubes de humo azul</i> – Yo y el tabaco	119
2.8.3. <i>En la timba de mi vida</i> - Yo y el juego	119
2.8.3.1. <i>¡Vamos pingo!</i> – Yo y las carreras de caballos.....	120
2.8.3.2. <i>Me fui a baraja</i> – Yo y el juego de naipes	123
2.8.4. <i>Dejé el juego y la bebida</i> - Yo y la renuncia de la distracción.....	126
2.9. Yo y la madre.....	128
3. Conclusión	133
Bibliografía.....	135
Apéndice	139
I. Corpus.....	139
II. Vocabulario de lunfardismos, regionalismos y coloquialismos según Espíndola	239

Introducción

El yo-narrativo es el centro por el que rodea el universo del tango. En las letras de tango las historias se narran desde su perspectiva y desde su subjetividad. Otros elementos que introduce el yo-narrador son personas, el tú/vos o él/ella; los lugares, el mismo tango, el bandoneón, la distracción (el alcohol y las apuestas), y la madre. Acompañan al protagonista y complementan su acción.

Dado que no existen investigaciones concretas sobre este protagonista del tango desde su propio punto de vista, es decir desde lo que expresa el yo-narrativo en las letras, este trabajo se propone establecer una caracterización de la figura tanguera y una descripción de su relación con dichos elementos mediante nada más que sus mismas palabras.

La primera parte del trabajo abarca un breve resumen de la historia del tango, la descripción del lunfardo y la presentación del corpus y del enfoque teórico. A continuación la segunda parte revela el tema particular de la investigación. Tras la introducción del yo-narrativo (capítulo 2.1.) y de las constelaciones de narración que parten del yo-narrador (2.2.) se describe este personaje dentro del ambiente tanguero (2.3.). Los capítulos siguientes (2.4. - 2.9.) desarrollan susodicha relación entre el yo-narrativo y los elementos secundarios. El apéndice incluye el corpus de las letras completas de tango.

Para no interrumpir la fluidez de la lectura y como en la mayoría de las letras el narrador es varón, utilizamos la expresión masculina “yo-narrativo” para hablar en general sobre esa figura en los tangos. Si nos dedicamos a una letra en especial y el yo-lírico es femenino, lo indicamos explícitamente o ponemos “la yo-narradora”.

Quiero agradecer a los miembros de la Academia Porteña del Lunfardo su disponibilidad y su ayuda en la búsqueda bibliográfica. Agradezco a Walter Alegre del Departamento de Tango del Centro Cultural de la Cooperación las charlas que tuvimos. Gracias a Nora, mi compañera de Buenos Aires y de tango, por su “oído abierto”.

1. El tango

1.1. La historia del tango

El tango fue parte de la cultura popular rioplatense a finales del siglo XIX. Bajo cultura popular, en oposición a la cultura oficial, se puede entender la cultura de las clases bajas, en Buenos Aires formadas por los gauchos, que en muchos casos ya se habían asimilado a la vida en las cercanías de las ciudades, la gran masa de inmigrantes y pocos negros. Como la cultura y música popular son transmitidas oralmente e improvisadas los principios del tango son difíciles de concretizar. Se puede decir que el tango en su historia fue y todavía es un proceso desarrollado en la cultura popular, un movimiento contrahegemónico y de protesta (consciente o no) a la cultura oficial.

Fue a partir de 1870 que empezó a producirse la gran ola inmigratoria de Europa hacia los puertos del Río de la Plata. Buenos Aires tenía 180.000 habitantes en 1869, 210.000 en 1880 y 1.300.000 en 1910.¹ Los gobernantes de entonces, el Presidente Domingo Faustino Sarmiento y sus sucesores Nicolás Avellaneda y General Julio Argentino Roca fomentaron la inmigración europea para poblar y trabajar la tierra, pero la mayoría de los inmigrantes se quedó en la provincia de Buenos Aires y en la Capital Federal, que era una ciudad en expansión con un enorme crecimiento demográfico. Llegaron españoles, italianos, alemanes, húngaros, eslavos, árabes que huyeron de la pobreza y judíos ya perseguidos en Europa. Todos ellos componían una gran masa obrera, campesina, desarraigada y pobre. “Crecimiento sostenido, estabilidad política y puertas abiertas al inmigrante y la hibridación cultural, señalan, simplificando, los destinos del país

¹ Cf. Matamoro, 1996, pág. 11.

y, en especial, de su Macrópolis porteña, hasta 1929, con la Gran Depresión, 1930 y el primer golpe de Estado militar, y 1932 con la clausura de la inmigración.”²

Hay que hablar también de la población de negros o afrocriollos (ya nacidos en Sudamérica), que desempeñó un papel importante en los comienzos del tango. De la población porteña de 180.000 personas, 80.000 eran inmigrantes europeos y 8.000 negros, que constituían entonces sólo un pequeño porcentaje de los habitantes. La cifra de mulatos era, sin duda, mucho mayor. Tras el decreto de 1813, “la libertad de vientres”, que determinó que los hijos de esclavos nacidos a partir de esta fecha eran libres, e inició la abolición constitucional de la esclavitud en 1853, una parte de los afrocriollos se quedaron en la ciudad.³

Otros se hicieron gauchos mudándose a los terrenos llanos, poco poblados de la pampa. Entonces hay que decir, lo que muchos historiadores del tango no mencionan: los gauchos eran en parte negros o mulatos. No obstante la importancia de los negros de la ciudad para el desarrollo del tango, “lo afro” de ese género viene dado en gran parte por el gaucho.⁴

El gaucho era el habitante de los campos argentinos, que trabajaba temporalmente en la faena. Era forzado, si no podía presentar una comprobación de trabajo fijo, a luchar en el ejército en varias guerras y batallas.

“Fue relegado en la escala social del país que ayudó a cimentar. Se lo tuvo presente sólo para los trabajos de mayor exigencia, para guerrear o cuando hacía falta su voto en alguna elección. Fue explotado, despreciado y denigrado por muchos. Otros, en cambio, lo erigieron en víctima del desagrado, la injusticia y la soberbia de una clase

² Matamoro, 1996, pág. 12.

³ Cf. Gobello, 1999 (3), pág. 14; Gobello, 2004, pág. 250.

⁴ Entrevista con Mariano Niemand, 4/11/2004.

predominante que tenía sus ojos puestos en Europa, sus espaldas vueltas hacia lo nuestro y opinaban que el progreso exigía el sacrificio del paisano y del gaucho.”⁵

José Hernández en *Martín Fierro* describió la vida y el sufrimiento del gaucho. La epopeya de Hernández hoy en día es símbolo literario nacional, como el gaucho es “el argentino por antonomasia” aunque ya ha desaparecido, acaso sea ésa la razón de su status nacional glorioso.

Al ser los inmigrantes, principalmente, hombres en busca de fortuna, la composición natural de la población argentina quedó totalmente descompensada: entre 1857 y 1924, el 70% de los habitantes eran varones. Los hombres extranjeros superaron a los nativos por un 60%. Las cifras aproximadas de los años 1895 y 1914 dan un ejemplo de la población desequilibrada y no varían en este lapso de 19 años: el 43% eran varones extranjeros, el 16% varones nativos, el 23% mujeres extranjeras y el 18% mujeres nativas. La mitad de esa población se concentraba en Buenos Aires, donde el porcentaje de extranjeros llegó a ser el 50% y adonde acudían también gauchos e indígenas perseguidos procedentes del interior del país.⁶

La conquista de la Patagonia o “Campaña del desierto” (primera campaña en 1879, segunda campaña en 1883) tenía por meta exterminar a los indígenas, poblar las tierras de gente blanca “civilizada” e incluir el gran territorio de la Patagonia en la zona colonizada.

Los inmigrantes y gauchos se quedaron en los alrededores de la ciudad, los suburbios y arrabales, que iban creciendo y forman hoy en día los barrios de Buenos Aires. La relación entre gauchos e

⁵ Espíndola, 2002, pág. 244.

⁶ Cf. Carretero, 1999, pág. 56/57.

inmigrantes era de convivencia pero también de rivalidad. Los gauchos que vinieron a la ciudad perseguidos se sintieron argentinos, nacionales frente al extranjero. Los inmigrantes también vinieron perseguidos, pero con la mentalidad de la revolución industrial en búsqueda de trabajo y de una vida mejor (“hacerse la América”) que los gauchos no tenían y surgió una rivalidad por el trabajo. El gaucho cuando vino a la ciudad desapareció como actor social, fue cambiando, mutando y se fue haciendo cada vez más urbano.

Con la situación demográfica desequilibrada entre ambos sexos de la población en Buenos Aires a finales del siglo XIX era evidente el crecimiento de la prostitución. Los cálculos hablan de que en la ciudad hacia 1900 había entre 20.000 y 30.000 prostitutas.⁷ Aparecieron los primeros burdeles fuera del puerto (La Boca) en los arrabales, donde vivieron los gauchos e inmigrantes. El prostíbulo era el espacio social, un lugar en el cual los hombres encontraban un espacio de ocio y podían satisfacer sus necesidades sociales y de entretenimiento.

Los actores sociales de esa época, como aparecen también en las letras de tango, eran el guapo, el compadre y el compadrito. El guapo era el tipo gaucho, por lo general trabajaba en los mataderos o como carnicero. Era una persona muy respetada y aparecía como el caudillo del barrio. El compadre era como el segundo del guapo quien no alcanzaba a ser el guapo del barrio. El compadrito se hacía el malo, aspirando a ser compadre. Tenía muchas veces una o dos mujeres que explotaba y se convirtió en proxeneta llamado “cafishio”. Los mismos compadres les decían despectivamente a esos personajes “compadritos”. Imitaban la ropa de la clase alta y

⁷ Matamoro, 1996, pág. 12.

llevaban pantalones abombachados, las botas con taco militar (existe una letra que se llama *Taquito militar*) y el sombrero, el chambergo o el funyi redondo.

Las reuniones en los lupanares, que se iniciaban al anochecer y continuaban hasta la madrugada, eran amenizadas por músicos que tocaban de oído algunos temas populares. Los clientes fueron imponiéndose improvisando con sus propios instrumentos. En muchos casos no sabían leer partituras y cantaban letras que describían el ambiente de los prostíbulos, muy relacionadas con el sexo. Aparecieron las primeras letrillas de tango que eran letras de canciones ya conocidas, pero cambiadas de sentido e interpretadas libremente. Las primeras letrillas se transmitían oralmente, en consecuencia, se perdieron. Los primeros instrumentos que los concurrentes tocaban y los que se pueden llamar los primeros instrumentos del tango, eran la guitarra, el violín y la flauta. El bandoneón, traído por un alemán (Heinrich Band), el instrumento más propio e típico del tango hoy en día, se introdujo después, hacia el año 1915.

Los compadritos bailaban danzas de salón, o sea bailes de pareja enlazada, como lanceros, polcas, mazurcas, valsos, habaneras. Se introdujeron en las reuniones de baile de los negros – llamadas tangos – donde se bailaba el candombe, baile de pareja suelta. Incluyendo en sus bailes de salón los “cortes y quebradas”, los elementos más importantes del candombe, crearon la milonga, una coreografía propia. El “corte” consistía en interrumpir la marcha o el baile y la “quebrada” era el quiebre del cuerpo. Bailar en pareja, juntando los cuerpos y entrecruzando las piernas resultaba bastante obsceno. Por esa razón bailar con cortes fue prohibido. La confusión de los cortes con el verdadero baile del tango, provocó más tarde por un tiempo la prohibición total de ese baile. Alrededor

de 1880 existían y convivían en Buenos Aires tres tipos musicales con un ritmo común, pero con diferente dibujo melódico, que eran: la milonga, la habanera cubana - traída por marineros de Cuba - y el tango andaluz que también llegó de Cuba a Argentina. Durante algunas décadas estos tres bailes se confundieron recíprocamente y finalmente se le llamó milonga a todo lo que bailaban los compadritos. El tango andaluz como baile no era muy ejercitado, porque la milonga era más rica en cuanto a las formas de expresión. Entonces células, diseños y temas pasaban a formar combinaciones melódicas del baile que surgía conservando nada más que la denominación de su congénere importado: el tango.⁸

Como en la ciudad de Buenos Aires era tan grande la demanda de mujeres, surgieron las primeras mafias de proxenetas. Eran por la mayoría inmigrantes que empezaron a importar mujeres de Europa, como por ejemplo los rufianes franceses, llamados también apaches, o la mafia judío-polaca “la Migdal” y de esta manera se inició el trato de las “esclavas blancas”.

El tango prostibulario, que sería como una primera etapa en la historia del tango, tenía letras obscenas con doble sentido, graciosas y groseras: *Va Celina en la punta*, *La concha de la lora* (“Lora” era el nombre de las mujeres extranjeras recién llegadas que aprendiendo el idioma repetían lo escuchado como loros) censurado a *La cara de la luna*, *Concha sucia* (que se transformaba en *Cara sucia*), *Dos sin sacar*, *El fierrazo*, *Dejalo morir adentro*, *Sacudíme la persiana*, *¡Qué polvo con tanto viento!* o *Soy tremendo*.⁹

Se escribían partituras que se publicaban y se vendían. El primer modelo narrativo del tango era el cuplé que consistía en pregunta y

⁸ Cf. Gobello, 1999 (3), pág. 15-17.

⁹ Salas, pág. 55-57.

respuesta, pero el tango cupletero no sobrevivió. (Dice la mujer: “señor comisario, deme otro marido, porque ese que tengo no coge conmigo”. Responde el marido: “señor comisario, esta mujer miente, cuando me la cojo, ella no me siente”).¹⁰

El tango salió poco a poco del prostíbulo, la gente fuera del prostíbulo empezó a escuchar tangos. La letra empezó a ser más decente, pero no se abandonó la temática prostibularia. Era una etapa en la que la letra desapareció un poco y fue más fuerte el tango en el ámbito musical; muchas veces eran tangos sin letra que jugaban más con los títulos: *Dame la lata* (La lata era la ficha metálica que en los prostíbulos equivalía al pago del servicio de una prostituta, quien tenía que entregar la lata a su cafishio que cobraba el cincuenta por ciento de su valor)¹¹ y *Tres al hilo* por ejemplo son tangos con letra moderada. Del prototango surgió la Guardia Vieja. Apareció Ángel Villoldo que iba a los prostíbulos y empezó a transcribir la música para que no se perdiera. Villoldo escribió, para sólo mencionar algunos, los famosos tangos como *El Choclo*, *La Morocha* y *El Taita*. Los personajes que aparecen en estos tangos son alegres, valientes y guapos: “*Soy la morocha argentina, la que no siente pesares*”, “*Soy el taita más ladino, fachinero y compadrito*”.

Las casas en San Telmo y Barracas abandonadas por los ricos en la época de la fiebre amarilla fueron tomadas por los inmigrantes y se formaron los conventillos (patio común con muchas habitaciones alrededor donde vivían muchas personas en poco espacio). El tango fue saliendo del prostíbulo para introducirse en el conventillo. De un baile que los hombres bailaban entre ellos o con las prostitutas pasó a ser una cosa más familiar que se ejercía

¹⁰ Cf. Carello pág. 32.

¹¹ Cf. Espíndola, 2002, pág. 282.

en el patio. Cada barrio tenía un estilo propio de baile (tango arrabalero: Riachuelo, Mataderos, Boedo, Barracas; tango orillero: en el puerto (La Boca); y el estilo del centro).

A partir de esa época, los tangos fueron cantados por cantantes profesionales bajo el género del tango-canción. Como reacción al tango prostibulario Pascual Contursi (1888-1932) escribió letras, sin salir del tema, pero al mismo tiempo sin ser vulgar rescatando las procedencias del tango, las historias y tristezas del inmigrante, la historia del hombre que la mujer abandonó y expresando los desengaños y penas poéticamente. Contursi creó el clima poético en el que pudo desarrollarse el tango-canción. Gobello escribe sobre este poeta y su importancia para la letra del tango:

“Contursi no es todavía la letra de tango. Tal vez la letra del tango no alcance su plenitud hasta *Sobre el pucho* [19??], hasta *Griseta* [J.G. Castillo, 1924], hasta *Cafetín de Buenos Aires* [E.S. Discépolo, 1948], hasta *Malena* [H. Manzi, 1942]. Pero en el origen de la letra del tango está Contursi. ¿Y Villoldo? Ah, no... Villoldo era el vocero de los compadritos, no de todos los porteños.”¹²

Las obras contursianas más célebres son *Champagne Tango* (1914), *Flor de fango* (1914), *Mi noche triste* (1915), *Si supieras* (1924), *Bandoneón arrabalero* (1928). Quedará para siempre a discusión de los expertos cuál es el primer tango-canción. El tango *Mi noche triste*, que el cantante Carlos Gardel grabó en 1917, es considerado por la mayoría de la gente y por muchos historiadores como el primer tango-canción, porque era el primero de los que tuvieron mucho éxito. Gobello en cambio afirma que ese género ya había existido anteriormente y que el primer tango-canción era *La Morocha* (1905) o uno de sus contemporáneos.¹³

¹² Gobello, 1999 (1), pág. 16.

¹³ Cf. Gobello, 1999 (3), pág. 30.

La importancia de Villoldo y Contursi se asoma en los escritos de Gobello:

“[...] hay un tango villoldeano o precontursiano, alegre y compadrón, que corresponde a la gran aldea; un tango sentimental o contursiano, que es el de la ciudad gringa, el de la cosmópolis, y un tango que surge cuando concluye la guardia del cuarenta y es llamado de vanguardia, aunque sería más razonable llamarlo postguardias. Ese tango expresa el estrés de la vida en la megalópolis y reconoce en Astor Piazzolla su figura más representativa. Creemos que en torno a Villoldo, Contursi y Piazzolla puede elaborarse una teoría del tango.”¹⁴

Hasta la época del '20 el tango fue rechazado por la oligarquía argentina que lo relacionaba todavía con el ambiente prostibulario. Pero en Europa, donde tras la primera guerra mundial surgió la necesidad de algo nuevo, exótico, de una renovación y diversión, el tango tuvo mucho éxito y Gardel triunfó.

La cultura argentina experimentó un afrancesamiento a partir del año 1880. Para los porteños de aquellos tiempos París era, sin discusión, el centro cultural del mundo que establecía normas culturales y dictaba modas. Por eso no debe resultar extraño que el tango fuera aceptado entre la "gente decente" de Buenos Aires una vez que regresó de Europa convertido en una moda avasallante. Poco a poco la exótica danza comenzó a escalar hasta alcanzar las más altas capas de la sociedad francesa. El tango provocaba la clásica excitación de lo prohibido. Sin embargo los profesores argentinos que enseñaban a bailarlo en París, trataban de reducir su temperatura sensual. Les parecía que esa danza, como ellos la conocían, era incompatible con la gente fina que la bailaba en los "té tango" de París. Nació así un tango de corte novísimo. Comparado con los cortes y quebradas de los tangueros porteños, los pasitos graciosos, las filigranas y los revoloteos de las parisinas lo convirtieron en un tango que muy poco tenía que ver

¹⁴ Gobello, 1999 (1), pág. 11/12.

con el del bajo fondo de Buenos Aires. En 1912, el baile de moda en París era el tango argentino que había llegado a bailarse tanto como el vals y esta difusión sorprende incluso a los propios argentinos.¹⁵

El triunfo del tango en el país de su origen fue en los años '20, la Belle Epoque, un período de desarrollo sostenido en lo económico, de democratización en lo político y de vanguardias en lo cultural. Era la época de la Guardia Nueva, de los grandes salones de baile y de las orquestas importantes. La radio fue la difusora del tango que en estos años generó una enorme cantidad de letras célebres hasta nuestros días.

Todas las clases sociales de Buenos Aires bailaban el tango. Por consecuencia se unificó el baile de tango y se impuso el estilo del centro.

Los músicos de la Guardia Nueva conocían la escritura y eran especialistas de excelente preparación musical y aumentaba cada vez más la importancia del cantante y de los solistas. Nació un tango de orquesta, no improvisado y no bailable, sino para ser escuchado, lo cual permitió mayor flexibilidad en las formas rítmicas. Hay que nombrar en ese contexto a los pianistas Francisco De Caro (1898-1975), Julio De Caro (1899-1980), Juan Carlos Cobián (1896-1953) y Enrique Delfino (1895-1967). Los músicos, además de tocar en orquestas y acompañar a los cantantes, se dedicaron a la música de escena y de cine.¹⁶

A finales de los años '20, con la Gran Depresión después del año 1929, con el primer golpe de Estado en 1932 y a continuación las primeras dictaduras, cambió la actitud en la expresión poética de los escritores de tangos que pasaron a producir letras más naturalistas y más descriptivas de la situación social con

¹⁵ Cf. Gobello, 1999 (3), pág. 35-37.

¹⁶ Matamoro, pág. 38-42.

características de inconformismo y protesta. Ese cambio fue provocado por la depresión desconcertante que se manifestó en la caída de las producciones y de la exportación, la aparición de una nueva pobreza de la otrora sólida clase media, escándalos financieros, aumento de delincuencia, enfrentamientos de mafias y matonismo. El panorama mundial de fascismos y de amenaza de una nueva guerra mundial se percibió en los textos del tango en los que aumentaron los lunfardismos y coloquialismos.¹⁷

A principios de la década de los años '40 en Argentina se habían superado las consecuencias de la Gran Depresión y el país estaba en camino de progresión económica que iba acompañado por la formación de una corriente nacionalista. A partir de entonces el tango es considerado uno de los elementos de la cultura nacional y se fomentó una resurrección del género. Los artistas de la llamada Guardia del '40 reafirmaron y renovaron el tango cuyas tres encarnaciones, la música, el baile y la poesía, se podían manifestar de manera rebotante, por lo cual es llamada por muchos historiadores "la época de oro del tango". Musicalmente se profundizaron y sutilizaron las características apuntadas de la Guardia Nueva, pero las orquestas tocaron un tango bienailable lo cual abrió nuevas posibilidades de danza para un gran público. La letra del tango se volvió más poética con un vocabulario más ecléctico y renunciado en cuanto a los lunfardismos, los cuales estaban sujetos a la censura de 1943 hasta 1946. Las letras de los antiguos tangos lunfardos fueron expulsadas de los estudios radiofónicos o modificadas para ser menos lunfardescas y menos lumpanarias. Los tangos escritos en la década del '40 describen un Buenos Aires pasado, memorias de malevaje, la añoranza de

¹⁷ Cf. Gobello, 2004, pág. 362-365, 372.

tiempos transcurridos y un ambiente de tango que había cambiado.¹⁸

Los numerosos artistas, desde los comienzos del tango hasta los años '40, produjeron una enorme cantidad de “clásicos” que hasta hoy en día se cantan sin cesar. En la vanguardia, que comenzó alrededor de los años '50 y en la que esa productividad se estancó, destaca como uno de los pocos personajes renovadores Astor Piazzolla (1921-1992). El músico rememoró los primeros conjuntos de tango pero con una sonoridad eléctrica utilizando bandoneones y guitarras eléctricos, salió del ritmo binario estricto y se dejó inspirar por el jazz y la improvisación. Escribió conciertos para bandoneón y orquesta de cuerdas, piano, arpa y percusión e hizo música para teatro y cine. Del trabajo conjunto con el letrista Horacio Ferrer surgieron la revista *Tangueando, María de Buenos Aires* (una suerte de ópera de cámara), y piezas sueltas como *Balada para mi muerte* (1968) y *Balada para un loco* (1969).¹⁹

Como conclusión, una cita de los escritos de Gobello resume en pocas frases lo dicho sobre las diferentes guardias:

“[...] diríamos que las guardias son cuatro: la Guardia Vieja, caracterizada por la improvisación, el empirismo y la búsqueda de una identidad; la Guardia Nueva, que logra la definición de los tres avatares o encarnaciones del tango –el baile, el canto y la música–; la Guardia del cuarenta, distinguida por erudición, el refinamiento y la estilización; y la Guardia del segundo medio siglo, en la que se busca para el tango una nueva identidad...”²⁰

En los últimos años otros estilos de música, como el rock nacional, los cantautores, la música cosmopolita de importación, han atraído las masas mucho más que el tango. Pero el tango permanece y se

¹⁸ Cf. Matamoro, pág. 79-84.

¹⁹ Cf. Matamoro, pág. 89-91.

²⁰ Gobello, 1999/2, pág. 122.

redescubre. Han surgido historiadores de ese género y del lunfardo, las academias de ambos, una emisora de radio dedicada al tango, se organizan festivales, congresos y simposios y se publican nuevos conocimientos y adelantos teóricos. Hablando de la música y la poesía el tango-electrónico con letras actuales atrae a un público joven, que está renovando también el estilo de baile, incorporando novedosas adquisiciones corporales y experimentando nuevos caminos.

1.2. El lunfardo

El lunfardo es “un repertorio de vocablos de diverso origen que el hablante de Buenos Aires emplea en oposición a los que propone la lengua común; así, donde la lengua común le propone *dormir* dice *apoliyar* y donde le propone *niño* dice *pibe*”.²¹ Ese vocabulario marginal de dialectismos y arcaísmos del habla porteña, el gauchesco, que inicialmente fue propio de la jerga del ambiente delincuencial y del bajo fondo porteño, empezó a aumentar su léxico bajo influencias de la inmigración europea de mediados del siglo XIX.²²

Una gran parte de las palabras lunfardas tienen origen dialectal italiano. Ejemplos en el presente trabajo son los términos: *acamalar* (tomar, agarrar) del genovés *camallâ* (ajobar, cargar una cosa)²³, *amurar* (empeñar; abandonar; encerrar) del genovés *amurrâ* (encallar; paralizar)²⁴, *bacán* (hombre) del genovés *bacan* o *baccan*, *espiantar* o *plantar* (irse, escapar; despedir, echar; robar) del italiano *spiantare* y *plantare*²⁵, *laburar* (trabajar) de *lavoro*²⁶, *manyar* (comer; también mirar; saber; adivinar) de *mangiare*.

Procedente del francés son las palabras que veremos en el trabajo *chiqué*, *gigoló*, *frappé*; del inglés provienen *vampiresa* (*vamp*) y los términos de juego *handicap*, *round*, *sport*. Del portugués de Brasil es *descangayada* y *tamango* y del español popular *curda*.²⁷ Importante es mencionar que el vocativo del pronombre personal de la segunda persona singular y plural “*che*” viene de la expresión que significa hombre o gente en las lenguas araucanas.²⁸

²¹ Gobello, 1999 (3), pág. 71.

²² Cf. Espíndola, pág. 292-295, Gobello 1999 (3) pág. 71-73.

²³ Espíndola, pág. 15.

²⁴ Espíndola, pág. 30.

²⁵ Espíndola, pág. 202, 203.

²⁶ Espíndola, pág. 278.

²⁷ Gobello, 199 (3), pág. 71.

²⁸ Espíndola, pág. 494, 495.

El “vesre” (inversión silábica de *revés*) es un “modo de hablar por el cual se invierten las sílabas de los vocablos, sin afectar su significado”.²⁹ Ejemplos son *zabeca* por *cabeza*, *tovén* por *vento* (dinero) y *camba* por *bacán*.

Muchas expresiones lunfardas se formaron mediante metáforas (*azotea* por *cabeza*, *faroles* o *ventanas* por *ojos*), sinécdoques (*veinte abriles* por *veinte años*, *tano de napolitano* por *italiano*, *gallego* por *español*), apócope (de *papusa* o *papirusa* queda *papa* (mujer guapa), de *prepotente* queda *prepo*), aféresis (de *atorrante* queda *rante*), paragoges (*vago* a *vagoneta*), onomatopopeyas (*bufosa* por *pistola*).

Los autores de las primeras letras alegres o letrillas de tango, como Ángel Villoldo, emplearon los lunfardismos según el habla popular. Los primeros tangos compuestos por poetas profesionales, como Pascual Contursi, abundan en palabras lunfardas. El lunfardo que hasta entonces había expresado contenidos alegres en forma caricaturesca y provocadora entró en el territorio de la lírica y se transformó en expresión de mayor autenticidad. De los autores más conocidos que sabían muy bien utilizar el lunfardo produciendo letras de métrica clásica destacan Celedonio Esteban Flores, Enrique Santos Discépolo, Enrique Cadícamo y González Castillo. Demostraron la aptitud literaria del lunfardo. Otros poetas, como Alfredo Le Pera, rechazaron los lunfardismos. Por un lado tenían como objetivo conquistar el mercado hispanófono, aunque en muchos casos un mínimo toque de argentinidad era favorable para el éxito del tango en el extranjero. Por el otro lado querían aspirar a un lenguaje más culto sin el vocabulario marginal del lunfardo.³⁰

Esos dos puntos de vista son también la razón por la cual algunos poetas utilizan el voseo del Cono Sur y otros el tuteo universal. En

²⁹ Espíndola, pág. 495.

³⁰ Cf. Gobello, pág. 72-73.

algunas letras ambas formas se entremezclan. Escribimos por consiguiente en este trabajo “tú/vos” para referirnos a la segunda persona singular.

Los lunfardismos (lunf.) y términos regionales están explicados en las notas al pie y en orden alfabético en el apéndice, excepto los que aparecen en el diccionario *PONS Großwörterbuch für Experten und Universität*.

1.3. Textos primarios y literatura secundaria

1.3.1. Corpus

El corpus de este trabajo lo componen las letras de tango de los años 1900 hasta 1930 en las que existe un yo-narrativo, personaje que aparece en la mayor parte las letras. La fuente principal de los textos primarios citados aquí es de la colección de José Gobello, *Letras de Tango (Selección 1897-1981)*, en la que los tangos son ordenados por el año de producción. Esa antología incluye letras anteriores a 1910 que otros autores no recuperaron. Un ejemplo es la letra de *El flete* originalmente transmitida oralmente que un testigo de la época recordó para que Víctor Soliño la anotara en su libro sobre Pascual Contursi en 1981.³¹ Gobello es el experto que tiene el conocimiento más amplio de las letras y de la historia del tango. Es presidente de la Academia Porteña del Lunfardo que tiene una colección de 30.000 letras de tango. Por ésta razón se puede afirmar que sus colecciones contienen las letras más auténticas, además de que Gobello elige las más populares para sus antologías. Letras importantes para el trabajo que no incluye susodicha obra se han sacado de la selección *Todo Tango: Letras de tango que cuentan historias y Tangos, letras y letristas (Tomo 1-5)* del mismo autor. Textos primarios imprescindibles por su temática que no se encuentran en las colecciones de Gobello se extrajeron de Benedetti, *Las mejores letras de Tango*, que abarca letras ordenadas según su contenido temático, y de Tambasco y Chichelnitzky *La Antología de Letras de Tango*. En pocos casos las transcripciones en el apéndice son de otros autores que Gobello por su mejor puntuación o distribución de los versos. Una sola letra muy popular e importante para el trabajo es tomada de la

³¹ Gobello, 1999 (1), pág. 45.

página web www.todotango.com, que representa la antología electrónica más completa.

Analizamos las letras de la época de 1900 a 1930, porque a partir del año 1929 con el derrumbe de la Bolsa de Nueva York y la siguiente crisis económica mundial, que también afectó profundamente a Argentina, se provoca un cambio en la temática del tango así como en el desarrollo del yo-narrativo. Los treinta años de producción tanguera representan un lapso de tiempo adecuado dentro de las condiciones establecidas para este trabajo, en el que se puede establecer una hipótesis coherente, íntegra y redonda.

1.3.2. Enfoque teórico

La historiografía del tango es amplia, hay muchos escritores, historiadores, sabios de la música y del lunfardo, que trataron la historia del tango, variándola en pocos detalles. Al lado de José Gobello los expertos más renombrados son Horacio Salas, Andrés Carretero, Blas Matamoro y Ernesto Sábato, que son los más citados e indispensables en cualquier bibliografía tanguera.

En cambio existe una cantidad reducida de literatura secundaria que analizan las letras explícitamente. Jorge Göttling, Noemi Ulla, Gustavo F.J. Cirigliano y Pierina Lidia Moreau abordan los temas y los personajes del tango. *El compadrito y el tango* de Andrés Carretero que aparentemente representa una descripción o caracterización de la figura tanguera es nada más que otra vez la historia del tango. Idea Vilariño es una de los pocos expertos que se dedica a estudiar la métrica y las figuras retóricas de las letras. Oscar Conde editó un libro que trata la *Poética del tango* respecto a pocas letras claves en la historia del tango. No existe ningún estudio sobre el personaje que surge de las letras que se base únicamente en el análisis de las mismas y mucho menos una

investigación de la figura tanguera desde la perspectiva del yo-narrativo.

Los libros de la bibliografía se encontraron en las siguientes bibliotecas de Buenos Aires: la biblioteca de la Academia Porteña del Lunfardo, la biblioteca del Centro Cultural de la Cooperación, la Biblioteca del Congreso y la Biblioteca Nacional.

2. El yo-narrativo: narrador y personaje tanguero

2.1. Introducción al yo en el tango

La gran mayoría de las letras de tango desarrollan su temática desde el punto de vista de un yo-narrativo, es decir que el protagonista habla en primera persona. Damos por hecho que el eje temático de esos tangos, especialmente desde sus principios hasta el año de la Gran Depresión, 1929, es el ambiente prostibulario. El protagonista en las letras representa a un personaje en dicho ámbito: el compadre o compadrito como el proxeneta, el hombre cliente y la mujer prostituta. Mediante sus palabras en los tangos crea un marco de sentimientos y comportamientos de la figura tanguera y un marco ambiental, o sea un entorno en el que tienen lugar las historias tangueras. Contando su pasado y presente y exponiendo sus sentimientos el yo-narrativo puede transmitir al mismo tiempo la historia de otro personaje hablando de ese en tercera persona o dirigiéndose directamente a él en segunda persona del tú o vos. El yo-narrador describe el lugar donde se encuentra y de donde viene (Buenos Aires, el arrabal, el prostíbulo o cabaret, el bulín³², las calles de la ciudad, los conventillos, etc.); caracteriza el tango como baile y música y presenta sus instrumentos, sobre todo el bandoneón; da a conocer sus distracciones: el alcohol, el juego, la carrera de caballos; y aprecia a la madre. Las reflexiones del yo-narrativo acerca de esos elementos transmiten su visión de las cosas y del mundo tanguero de la que el oyente o lector puede sacar

³² *Bulín*. lunf. Cuarto, pieza donde se vive o se duerme.// Habitación para citas amorosas. (Espindola, pág. 79).

conclusiones sobre el carácter del mismo yo-narrador. La relación entre dichos elementos y el yo la mostrará el presente trabajo.

2.1.1. Tango y ritual

El tango que consta de los tres elementos baile, canto y poesía, llegó a ser ritual. El elemento ritual de la danza se refiere al baile en sí que tiene su estructura y sus pasos fijos (pese a su enorme posibilidad de interpretación libre), a su ritmo de movimiento y al comportamiento de los bailarines siempre igual y repetitivo en el que el hombre y la mujer tienen su rol fijo. Lo ritual de la letra corresponde a los cuentos pequeños con estructuras análogas cerradas, generalmente escritos en rimas. La música acompañante de los tangos cantados, con estructura típica del ritmo dos por cuatro y sus instrumentos típicos subraya ese efecto. El tango cantado en primer plano parece ser la expresión sentimental de un individuo hacia la colectividad. Importante resulta subrayar que el yo-narrativo pronuncia mediante el tango lo que en la realidad no ha podido comunicar al destinado al que se dirige en segunda o tercera persona, como si fuera una carta abierta. De la ritualización de esa expresión en la comunidad tanguera resulta que el tango llega a ser la manifestación sentimental de la colectividad. El tango une los tres elementos rituales que forman la base de la exteriorización común, que se puede definir como textualidad.

“Las historias rituales imaginadas constituyen la base de la textualidad. Para su realización se pueden distinguir tres posibilidades:

- la realización pantomímica (en forma de danza)
- la realización musical (en forma de cantos)
- la realización recitativa (en forma de poemas)”³³

³³ Metzeltin, 2002, pág. 36.

La textualidad, según Metzeltin, sirve esencialmente para:

- hacer comprensibles los ritos
- imponer estructuras sociales
- ofrecer modelos (figuras ejemplares por su fuerza, su prudencia, etc.) de imitación
- reconocer la naturaleza
- reconocer la psique del ser humano”³⁴

Aplicada esta enumeración al universo del tango, se trata de comprender a este género como fenómeno social, con sus tradiciones, que lleva a la formación de una identidad común. A lo largo de la historia del tango se constituye paulatinamente una cultura nacional identitaria, la que entre otros géneros transmite el tango. Surge una figura tanguera con ciertos comportamientos, con cierta personalidad y psique, y se da a conocer la naturaleza de la ciudad del tango, Buenos Aires. La meta del presente trabajo es caracterizar a este personaje.

La temática elemental del amor y del desengaño aparece repetitivamente en cada una de las letras. Hay variantes en esa temática, desde el perdón de la traición hasta el asesinato del rival, que son presentados alternativamente, pero también se van repitiendo continuamente. El contenido de las letras no siempre es el mismo, pero se puede decir que todas las historias narradas en los tangos se concentran en una sola historia la cual surge de una relación entre un hombre y una mujer, en general una prostituta y su cliente o su proxeneta, pero que también es la representación de una realidad social.

2.1.2. El gran tango universal

Pongamos que la historia es la siguiente: Una mujer que sale de su barrio, del hogar de sus padres, va al centro y se dirige al ambiente de los prostíbulos, donde espera llegar a vivir una vida lujosa. El

³⁴ Metzeltin, 2002, pág. 37.

hombre, su cliente, también se entrega a la vida de “farra”, de las distracciones y de los burdeles y cabarets. Tras gozar un corto período de la vida soñada, los dos personajes se ven enfrentados a la realidad. A la mujer le van quedando huellas de la vida prostibularia, sufre las consecuencias del alcohol, se encuentra con enfermedades y la vejez prematura. En primer lugar siente el dolor del engaño por su proxeneta que la sustituye por chicas más jóvenes. El hombre por su parte se enamora de la prostituta. El desengaño es consecuencia de una confusión de la realidad profesional de la mujer con amor verdadero. El rufián, por otro lado, experimenta una desilusión de parte de la mujer que muchas veces le deja por el trabajo que le ofrece otro. La trama se termina en una decepción de la vida por causa de la caída en la escala social y sobre todo una desesperación amorosa tremenda cuya única salida sería volver a la casa de la madre y al barrio, que ya no están, con lo cual no hay salida de la desolación.

Mediante este trabajo se comprueba que las distintas letras de tango entran todas en ese cuento arquetípico, el mito fundamental de todas las letras de tango, llamémoslo el gran tango universal. Idea Vilariño aborda una idea parecida:

“Se alimenta así una cerrada y poderosa tradición que a través de los años mantiene vivos y recurrentes sus asuntos, que reitera personajes, situaciones, frases, que hace posible que un autor moderno como Expósito se dirija treinta años después en *Percal* a la misma muchacha a quien se dirigía Pascual Contursi en *Flor de fango*, el segundo tango que grabó Gardel.”³⁵

Los oyentes del tango son muy conscientes de esa historia, esperan escucharla una y otra vez y entienden cada letra como parte pequeña que cabe en el “puzzle” que forma el gran tango universal.

³⁵ Vilariño, pág. 11.

En opinión extendida y según algunos historiadores³⁶, la historia del tango tiene como único protagonista al hombre que es traicionado por la mujer. El presente trabajo pretende rebatir esa teoría que olvida que existen letras que hablan de mujeres engañadas, incluso desde la perspectiva de un yo-lírico femenino. Tales tangos son pocos, y, además, por lo general están escritos por autores masculinos, pero no se puede negar la existencia de una protagonista femenina, que también sufre sus penas y engaños.

2.1.3. Ficcionalización en el tango

Estudiando las letras de tango surge la cuestión de la ficcionalización³⁷. En los comienzos el tango representaba un discurso no-ficcional, porque el mismo autor de la letra que la cantó, expresó su propia historia. Los hombres que esperaban su turno en los prostíbulos inventaron para divertirse y distraerse letras que describían su situación en aquel momento y cantaron improvisando inmediatamente su historia personal.

Al aparecer los primeros escritores más o menos profesionales, cuyas letras ya no presentaron únicamente su propia historia y cuya producción letrista salió del burdel, el tango-canción se transformó en un discurso ficcional. La voz que habla en el tango ya no es la de quien escribe o canta ese tango. Aunque veremos más adelante que existen tangos con elementos autobiográficos y letras que mencionan personajes, hechos, ambientes sociales y lugares reales, las historias ya no son tomadas de la vida del autor, y mucho menos son los poetas que actúan como locutores o cantores de su poesía.

³⁶ Cirigliano, Carretero: *El compadrito y el tango*.

³⁷ Reisz de Rivarola, pág. 42.

No hace falta explicar que un narrador, sea él de una narración autodiegética o una narración heterodiegética, nunca puede ser objetivo. El yo-narrativo siempre habla desde su punto de vista subjetivo. En las letras de tango es el yo-narrativo quien construye el mundo tanguero y las historias de ese mundo. A pesar de estar consciente de ese hecho, el oyente o lector de hoy recoge las historias y las caracterizaciones de los personajes como verdaderas, idénticas a la realidad de entonces. Encontrándose en medio de ese conflicto de ficción y realidad, deja al protagonista tanguero convertirse en figura mitológica y misteriosa.

2.2. Yo en las constelaciones de narración

Desde los principios del tango-canción ha existido un yo-narrador que se fue desarrollando en el transcurso de los años, lo que confirma Cirigliano y lo que podemos considerar un planteamiento en una primera fase válido para el gran tango universal:

“En el comienzo YO era feliz y tenía madre. Luego apareció TÚ –la mujer [o el hombre]³⁸- con sus promesas. Por ella [o él] YO abandonó casa y madre y buscó otra patria [u otro barrio]. Pero TÚ lo engañó no cumpliendo sus promesas y finalmente lo abandonó a su suerte. Desde entonces YO se siente desgraciado [desgraciada] a la vez que descubre que esa infelicidad es objetiva y se aplica a todos los ÉL [ELLA].”³⁹

Cirigliano habla de tres momentos en el desarrollo de los personajes. El primero es la existencia del YO como único personaje (1903-1918); el segundo es el momento de la aparición de un TÚ/VOS a quien se dirige el YO (1914-1923). El tercer momento es el enfoque impersonal que habla del protagonista en tercera persona de Él/ELLA (a partir de 1920), o sea una narración heterodiegética, creando una historia paradigmática o descripción, supuestamente objetivada. Importante es añadir que el último momento de la aparición de un Él/ELLA también implica el modo de narración del YO-lírico que se dirige al TÚ/VOS contándole de Él/ELLA en tercera persona (por ejemplo un hombre se dirige al mozo o al amigo hablándole de su amante). Esta forma de triángulo narrativo se impone, a partir de los años '20, como típica del tango-canción en su futuro desarrollo. Como el desarrollo del personaje del tango-canción era un proceso que se iba manifestando paulatinamente, las fechas de los diferentes momentos se solapan. Este trabajo que analiza el yo-narrativo trata los tres momentos,

³⁸ Como Cirigliano es seguidor de la teoría del protagonista y yo-narrador masculino, hubo que añadir entre paréntesis el sexo oponente.

³⁹ Cirigliano, 2001, pág. 61.

pero deja aparte el tango cantado y escrito en tercera persona de forma heterodiegética, que no tiene relevancia para el tema de análisis.

Por lo general a lo largo de toda la historia del tango el yo-narrativo es masculino. A principios del tango-canción hay muy pocos ejemplos de letras con un yo-lírico femenino. Avanzando en el desarrollo de ese género, surgen más mujeres exteriorizando sus sentimientos. Hay que subrayar que los letristas eran hombres, existe nada más que un puñado de mujeres que escribieron tangos en los últimos cien años del tango-canción. El lector o oyente tiene que estar consciente del punto de vista masculino, incluso cuando habla un yo-narrativo femenino.

Tras la época de los primeros tangos alegres de un yo-narrador como actante único, van agregándose a las letras de tango más personajes y elementos. Al mismo tiempo va cambiando la temática del tango, se introduce el tema fundamental de su futura historia: la desesperación en sus diversas facetas.

El desarrollo del yo-narrativo lleva a una multitud de posibilidades de la narración, o sea de las relaciones que tiene el yo con otros personajes u otros elementos. Este trabajo profundiza y amplifica entonces el esquema de los tres momentos que presenta Cirigliano. Para el análisis de las letras hay que separar la macroestructura, en la que existen posibilidades diferentes, del contenido, que muestra los personajes y elementos pertenecientes a la historia del tango universal. En primer lugar este capítulo explica el esquema macroestructural. Los capítulos siguientes tratan el contenido de las letras, el capítulo 3.2. caracteriza al yo-narrativo como personaje tanguero y los capítulos 3.3. al 3.7. analizan la relación entre el yo-lírico y los elementos secundarios.

Los tangos contados en primera persona tienen diferentes ángulos de narración. En las primeras letras del tango-canción existe un protagonista único, el mismo yo-narrativo, que puede ser hombre o mujer. Cuando se introducen los personajes secundarios, el esquema narrativo se ramifica en ciertas constelaciones de personajes. El yo-narrador, sea hombre o mujer, puede dirigirse a otro personaje o elemento en segunda persona o hablar de ello en tercera persona. Transmite su propia historia y/o la historia del segundo personaje o elemento. La combinación de esas perspectivas de narración lleva a otra constelación en la que el yo-lírico habla a un tú/vos en segunda persona y le habla en tercera persona de otro personaje ausente en el momento de la narración. Es importante el hecho de que no necesariamente es un ser humano al que se dirige el yo-lírico, puede igualmente tratarse de uno de los elementos secundarios, es decir un lugar, el propio tango, un instrumento, etc. los que el trabajo analiza en los capítulos siguientes. Algunos tangos empiezan a describir una situación desde la perspectiva de un narrador omnisciente en tercera persona que deja hablar al yo-lírico en estilo directo en el cual el mismo yo cuenta su historia. En otras pocas letras el lector u oyente percibe la existencia de un yo-narrativo porque el tango habla a un personaje o elemento en segunda persona de tú o vos.

El esquema formal de los modelos de narración es el siguiente (♂ = hombre, ♀ = mujer, p. = persona, → = narrar):

1. Yo protagonista único: ♂ ó ♀, primeros tangos alegres antes de 1914/18, y antes de Contursi.
2. Yo ♂/♀ habla a alguien/algo en 2ª p. tú/vos
→ historia de él mismo y/o de la persona/cosa.
3. Yo ♂/♀ habla de alguien/algo en 3ª p.
→ historia de él mismo y/o de la persona/cosa.
4. Yo ♂/♀ habla a alguien/algo en 2ª p. tú/vos
→ historia de otra persona en 3ª p.
5. Yo ♂ ó ♀ aparece en estilo directo.
6. Yo ♂ ó ♀ reconocido por la existencia de un tú/vos.

Ad 1.

El yo-narrativo de los primeros tangos cantados es el único personaje que aparece en aquellas letras. El yo-lírico habla de sí mismo, se autocaracteriza haciendo resaltar sus mejores actitudes y habilidades, es alegre y orgulloso. Es la razón por la cual estas letras se llaman “los tangos alegres”. El yo-lírico nombra a otros personajes, mayormente del género opuesto, para poder lucirse él mismo, el hombre como bailarín, guapo y fuerte o la yo-narradora como cantante y seductora. Las letras de estas obras son descripciones, todavía no narran historias. Es importante el tiempo de descripción, todo se describe desde el presente; para el yo-narrativo de la primera época no existe ni el pasado ni el futuro.

El hecho de que los autores de tangos eran hombres explica que en la mayoría de las letras el yo-narrativo era masculino:

El porteñito, 1903, Ángel Villoldo
El Torito, 1910, Ángel Villoldo
Soy tremendo, 1910, Ángel Villoldo
Los disfrazados, 1906, Ángel Villoldo
Don Juan, 1914, Ricardo J. Podestá
Dale perejil al loro, 1918, E. Manfredi
El Chimango, 1918, Florencio Iriarte.

El corpus de este trabajo contiene dos letras alegres de un yo-lírico femenino como personaje único:

La morocha, 1905, Ángel Villoldo
La milonguera, 1915, Vicente Greco.

Como paso al tango triste, que abarca cada vez más personajes y elementos y se complica en su forma narrativa exterior, existe un solo tango de un yo-lírico como único personaje que ya no es alegre:

Matasano, 1914, Pascual Contursi.

A partir de la letra de *Matasano* aparece el sentimentalismo, elemento que al principio únicamente utiliza Contursi pero que se transforma en elemento fundamental del tango en su historia posterior.

Ad 2.

Mientras otros autores siguen escribiendo tangos alegres con el yo-narrativo como personaje único hasta 1918, Contursi, a partir del año 1914, introduce nuevos personajes y elementos.

Las primeras letras de un yo-lírico masculino que habla a una mujer en segunda persona son:

De vuelta al bulín, 1914, Pascual Contursi
Flor de fango, 1914, Pascual Contursi.

La constelación de narración de un yo-narrador masculino hablando a una mujer, que es sin duda la más frecuente de los tangos escritos hasta 1930, aparece en las siguientes letras (El yo-lírico puede revelar su propia historia, pero en la mayoría de los casos da a conocer la historia de la mujer y la relación entre los dos):

Mi noche triste, 1915, Pascual Contursi
¡Qué querés con esa cara!, 1915, Pascual Contursi
Milonguita, 1920, Samuel Linning

La mariposa, 1922, Celedonio Esteban Flores
Margot, 1921, Celedonio Esteban Flores
Melenita de oro, 1922, Samuel Linning
Madre, 1922, Verminio Servetto
Mano a mano, 1922, Celedonio Esteban Flores
Si supieras, 1924, Pascual Contursi
Galleguita, 1924, Alfredo Navarrine
Griseta, 1924, José González Castillo
Audacia, 1925, Celedonio Esteban Flores
Pobre Milonga, 1925, Manuel Romero
Anoche a las dos, 1926, Roberto L. Cayol
Caferata, 1926, Pascual Contursi
Garabita, 1926, Pascual Contursi
Tengo miedo, 1926, Celedonio Esteban Flores
La gayola, 1926, Amado José Tagini
¡Qué va cha ché!, 1926, Enrique Santos Discépolo
¡Che, papusa, oí!, 1927, Enrique Cadícamo
Marionetas, 1927, Amado José Tagini
¿Por dónde andará?, 1927, Atilio Supparo
Aquel tapado de armiño, 1928, Manuel Romero
Malevaje, 1928, Enrique Santos Discépolo
Mano cruel, 1928, Amado J. Tagini
Muñeca brava, 1928, Enrique Cadícamo
Te aconsejo que me olvides, 1928, Jorge Curi
Se va la vida, 1929, Luis Mario (María Luisa Carnelli)
Tras cartón, 1929, Benito Bianquet
¿Te fuiste? Ja...! Ja...!, 1929, Gerardo H. Matos Rodríguez.

El segundo gran grupo de tangos abarca las letras en las que el yo-narrativo masculino habla a otro hombre en segunda persona, muchas veces describiendo y narrando las actitudes e historias del tú o vos:

Mandria, 1926, Francisco Brancatti y Juan M. Velich
No te engañes, corazón, 1926, José María Caffaro Rossi
Pan comido, 1926, Enrique Dizeo
Viejo ciego, 1926, Homero Manzi
Tiempos viejos, 1926, Manuel Romero
Adiós, muchachos, 1927, César Felipe Vedani
El malevo, 1928, Mario Castro (María Luisa Carnelli)
Seguí mis consejos, 1928, Eduardo Tongé.

Los tangos relatados desde la perspectiva de un yo-masculino hablando a una cosa también son numerosos. Predominan los

lugares (barrios, calles, puentes, el rincón, la casa) a los que se dirige el yo-lírico, lamentando los cambios a los que han sido expuestos estos lugares. En otras ocasiones habla al bandoneón, a un caballo (*Polvorín*), o al mismo tango pidiendo consuelo.

Polvorín, 1922, Manuel Romero
Viejo rincón, 1925, Roberto L. Cayol
Bajo Belgrano, 1926, Francisco García Jiménez
Caminito, 1926, Gabino Coria Peñaloza
Pobre corazón mío, 1926, Pascual Contursi
Puente Alsina, 1926, Benjamín Tagle Lara
Calle Corrientes, 1927, Alberto Vacarezza
Barrio reo, 1927, Alfredo Navarrine
Bandoneón Arrabalero, 1928, Pascual Contursi
Boedo, 1928, Dante A. Linyera
Palermo, 1929, Juan Villalba y Hermido Braga
Maldonado, 1929, Alberto Vacarezza
La casita de mis viejos, 1929, Enrique Cadícamo.

El número de tangos donde aparece un yo-narrativo femenino que habla a un personaje masculino es pequeño:

¡Qué va cha ché!, 1926, Enrique Santos Discépolo
¡Qué querés con ese loro!, 1928, Manuel Romero
¡Chorra!, 1928, Enrique Santos Discépolo.

En todos los tangos anteriores a 1930 recolectados para este trabajo se encuentra sólo uno en el cual un yo-lírico femenino se dirige a otra mujer en segunda persona:

No salgas de tu barrio, 1927, A. J. Rodríguez Bustamante.

En ninguno aparece un yo-femenino que se dirija a una cosa.

En algunos tangos el oyente o lector no se entera del género del yo-narrativo porque no existe ninguna señal que lo indique. Si un tango de ese tipo es cantado por un hombre o una mujer, el oyente automáticamente identifica el yo-narrativo con el o la cantante. Como eran casi exclusivamente hombres quienes escribieron tangos y por el hecho de que la gran mayoría de las letras

presentan un yo-narrativo masculino, entre la sociedad tanguera se establece la imagen estereotípica de un personaje tanguero de género masculino. Tal imagen deja ver la igualación de un yo-neutro con un yo-narrativo masculino, lo cual aparece en las letras siguientes donde habla a otro hombre:

Pato, 1928, Ramón Collazo
Pero yo sé..., 1928, Azucena Josefa Maizani
Bailarín compadrito, 1929, Miguel Eusebio Bucino
Uno y uno, 1929, Lorenzo Juan Traveso.

Un yo-narrativo neutro se destaca en el siguiente tango:

La maleva, 1922, Mario Pardo.

En dos tangos encontrados, el yo-lírico neutro se dirige a una cosa, concretamente a la ciudad de Buenos Aires y al propio tango:

Buenos Aires, 1923, Manuel Romero
Viejo tango, 1926, Francisco Alfredo Marino.

Ad 3.

Los siguientes tangos cuentan desde la perspectiva de un yo-narrativo que habla de otra persona o cosa en tercera persona, y no se dirige directamente a ella. Este grupo de letras es mucho más reducido que los anteriores. Existen tres tangos entre los trabajados en los cuales el yo-lírico masculino tiene como objeto de narración en tercera persona a una mujer:

La he visto con otro, 1926, Pascual Contursi
Noches de Colón, 1926, Roberto L. Cayol
Esta noche me emborracho, 1928, Enrique Santos Discépolo.

Los ejemplos de los tangos donde el yo-narrativo masculino habla de una cosa son:

El bulín de la calle Ayacucho, 1923, Celedonio Esteban Flores
Cicatrices, 1925, Enrique P. Maroni
Taconeando, 1931, José Horacio Staffolani.

Una yo-narradora hablando de un hombre aparece en:

Muñequita, 1918, Adolfo Herschell
Sonsa, 1926, Emilio Fresendo
Arrabalero, 1927, Eduardo Calvo.

El siguiente tango parte desde la perspectiva de una mujer que habla de sus amigos en tercera persona plural:

Loca, 1922, Martínez Viérgol.

No se ha descubierto ninguna letra donde el yo-narrativo femenino cuente de otra mujer en tercera persona, y existe una sola letra en la que una mujer habla de una cosa, otra vez el propio tango:

Maldito tango, 1916, Luis Roldán.

Ad 4.

El grupo de las letras que se basan en la narración triangular, la combinación de la primera, segunda y tercera persona, se impone paulatinamente a partir de los años '20, y va formando el esquema de narración arquetípico del tango en su historia posterior. La primera persona, el yo-narrativo masculino, se dirige al tú o vos, otro hombre, para hablar de otro personaje en tercera persona, la mujer amante. Esa forma narrativa la respetan las letras de:

La copa del olvido, 1921, Pascual Contursi
Nubes de humo, 1923, Manuel Romero
La última copa, 1925, Juan Andrés Caruso
El poncho del amor, 1927, Alberto Vacarezza
Un tropezón, 1927, Luis Bayón Herrera
Portero, suba y diga..., 1928, Luis César Amadori.

Otras constelaciones de personajes, como sería un yo-lírico masculino hablando a una cosa sobre una mujer, se encuentran muy escasamente:

Amurado, 1926, José de Grandis.

En un tango un hombre narrador se dirige a una mujer hablando de una cosa:

Aquel tapado de armiño, 1928, Manuel Romero.

Ad 5.

En algunas letras el yo-narrativo aparece en estilo directo tras una introducción en tercera persona:

Ivette, 1914, Pascual Contursi

Sobre el pucho, 1922, José González Castillo

Yo te bendigo, 1925, Juan A. Bruno

Mocosita, 1926, Víctor Soliño

Sentimiento gaucho, 1924, Juan Andrés Caruso

El carrerito, 1928, Alberto Vacarezza

Patotero sentimental, 1922, Manuel Romero.

La introducción, escrita en tercera persona, a la historia que a continuación el yo-lírico cuenta describe a ese personaje y las circunstancias en las que se encuentra.

El primer párrafo del tango *Ivette* dice: “En la puerta de un boliche/ un bacán encurdelado/ recordando su pasado/ que la china le dejó,/ entre los humos de caña/ retornan a su memoria/ esas páginas de historia/ que su corazón grabó”. La exclamación del yo-lírico que sigue se dirige a objetos (bulín, catre) en segunda persona, habla de la mujer en tercera persona: “Bulín que ya no te veo/ catre que ya no apolillo,/ mina⁴⁰ que de puro esquivo/ con otro bacán se fue” antes de caracterizarla y hacer las preguntas a la mujer en segunda persona para saber por qué está afligido: “prenda⁴¹ que fuiste el encanto/ de toda la muchachada/ y que por una pavada/ te acoplaste a un no sé qué.../ [...] ¿No te acordás que he robado/ pa’ que no falte el buyón⁴²?/ ¿No te acordás

⁴⁰ *Mina*. Mujer.// Querida. La mujer así llamada era una mina de oro para su cafisho. Puede derivar también del italiano *minna*, mujer, o *miniera*, con la acepción de prostituta. (Espíndola, pág. 325).

⁴¹ *Prenda*. Esposa.// Compañera del hombre. Es afectivo. (Espíndola, pág. 403).

⁴² *Buyón* o *bullón*. lunf. Comida.// Estómago. (Espíndola, pág.80).

cuando en cana/ te mandaba en cuadernitos/ aquellos lindos versitos/ nacidos del corazón?/ ¿No te acordás que conmigo/ usaste el primer sombrero/ y aquel cinturón de cuero/ que a otra mina le saqué?”.

En muchas letras de esta categoría, la introducción en tercera persona describe los lugares y el ambiente donde se encuentra el protagonista: “Un callejón de Pompeya/ y un farolito plateando el fango/ y allí un malevo que fuma,/ y un organito moliendo un tango; (*Sobre el pucho*)”, “Daba la diana el gallo,/ ladrando un perro desde lejos contestó/ y el arrabal al despertar/ al nuevo día saludó.../ Lejos pasaba un coche.../ Cual centinela que la guardia terminó,/ la luz temblona de un farol/ como un lamento se apagó. (*Yo te bendigo*)”. Tras los versos “meditando, aquel malevo/ recordó la canción de su dolor. (*Sobre el pucho*)” el yo-narrativo empieza a expresarse. Otras introducciones del mismo tipo son: “Vencido, con el alma amargada,/ sin esperanzas, saciado de la vida,/ solloza en su bulín/ el pobre payador/ sin hallar un consuelo a su dolor./ Colgada de un clavo, la guitarra.../ en un rincón la tiene abandonada.../ de sus amigos/ ya no le importa nada... (*Mocosita*)” o “Rompió el silencio el bordonear de la guitarra/ y por sus cuerdas el dolor pasó llorando/ y una voz, que la pena desgarrar,/ cantó de este modo su cruel dolor: (*Yo te bendigo*)” o “Tirado en la catrera no hace más que llorar./ En alguna ocasión/ sólo se escucha esta canción: (*Mocosita*)”.

En las cuatro estrofas del tango *El carrerito*, la primera y la tercera estrofa están en estilo directo.

El Patotero sentimental es una letra que combina el estilo directo con la segunda persona. Un yo masculino se dirige a otro hombre, al patotero, describiéndole la relación de los dos, en la primera, la cuarta y la última, la sexta estrofa. En las demás estrofas el propio patotero representa el yo-narrativo.

Ad 6.

En el último grupo de las letras donde se reconoce el yo-lírico por la existencia de un tú o vos, el yo-narrador nunca se menciona a sí mismo. Es la razón por la cual su género no es reconocible. Igualmente como en los casos de narradores neutros, el lector u oyente tiende a identificar la ausencia de yo con un narrador masculino. En los siguientes tangos el narrador se dirige a un hombre:

Aquel muchacho triste, 1929, José De Grandis
Yira... Yira..., 1929, Enrique Santos Discépolo.

A mujeres se dirigen las letras de:

Milonguita, 1920, Samuel Linning
Zorro gris, 1920, Pascual Contursi
Pobre milonga, 1923, Manuel Romero
Galleguita, 1924, Pascual Contursi
Marcheta, 1926, Pascual Contursi
De tardecita, 1927, Carlos Álvarez Pintos
Quemá esas cartas, 1928, Manuel Romero.

El objeto de dirección del yo-neutro es una cosa en las letras de:

Corrientes y Esmeralda, 1922, Celedonio Esteban Flores
Farolito viejo, 1927, José Eneas Riú.

2.3. Yo como personaje tanguero

En este capítulo se analizará el yo-narrador como personaje, observando cómo se presenta en las letras, y se deducirá una caracterización de la figura tanguera.

2.3.1. *El porteño y la morocha argentina – Yo como único personaje*

El porteño, como habitante de Buenos Aires, y la morocha, con el sobrenombre que indica su aspecto, son los prototipos del hombre y la mujer tangueros a principios de la historia del tango.

2.3.1.1. *Alegre pasa la vida – Los tangos alegres*

Las primeras letras del tango-canción son alegres. El yo-narrativo se presenta y se autocaracteriza como fuerte, valiente, guapo, maravilloso, divertido y habilidoso para bailar. El protagonista es el criollo argentino y todavía no el inmigrante, el que muy pronto se irá introduciendo como personaje principal del tango. En los primeros tangos habla el guapo o el compadre:

“[...]personaje con dotes de mando, coraje insuperable y orgullo de ser lo que es. Libre, independiente, no acepta tener patrón, tiene el culto de la palabra empeñada, y por lo general no necesita levantar la voz para hacerse respetar, pues para ello le basta su fama, su mirada y su silencio. Vestido de negro, con un pañuelo blanco al cuello, poncho de vicuña, y facón en la cintura: tal lo escribe y lo ensalza Jorge Luis Borges en sus prosas.”⁴³

En las letras, los hombres también obtienen la denominación de “compadrito” o “compadrón”. Espíndola define estos términos así:

“*Compadrito*. Hombre porteño de las orillas, joven, que eligió tomar al compadre como ejemplo para su vida y se dio a imitarlo en sus actos y hasta en sus movimientos. Afectado,

⁴³ Moreau, 2003, pág. 53.

engreído, pendenciero, tomó el camino que lo llevaría a los cafetines, la bebida, el juego, a tirar la daga y, quizá a cafishio.// Bravucón, pendenciero.// Valentón.// Envanecido. Jactancioso.

Compadrón. Hombre de los ambientes bajos que la oficia de taura, bravo y guapo. Que lo es, si la ocasión se le presenta propicia, nada más. Alardeador, fabulador, taimado, falso; mas verba que realidad. [...] Habitué de los prostíbulos – aunque no fuera a ellos para satisfacer sus instintos–, gustaba alardear en ese medio y, a veces, armar alguna bronca. [...]// Elegante, [...]”⁴⁴

Como ejemplo de este capítulo sirven las letras de *El porteño* (1903) y *La morocha* (1905) de Ángel Gregorio Villoldo (1861 ó 1868-1919) para una comparación del yo-narrativo masculino y femenino. Villoldo era hijo de inmigrantes italianos, periodista, hombre de cabaret, músico, poeta, un multifacético con formación musical. Empezó a transcribir la música y las letras escuchadas y escribió letras para melodías populares folclóricas. A principios creó tangos según el modelo del cuplé y a continuación sus propias creaciones.⁴⁵

Como lo indican los títulos de los dos tangos, *El porteño* habla desde la perspectiva de un hombre y *La morocha* cuenta desde un yo-lírico femenino. Al comparar ambas letras, se nota que son muy similares en cuanto a los elementos de la descripción. Subrayamos otra vez que todavía no se trata de narraciones, las tempranas letras no transmiten historias sino que se autodescriben los personajes. Es importante el tiempo de la descripción, todo se describe desde el presente; para el yo-narrativo de la primera época no existe el pasado ni el futuro.

⁴⁴ Espíndola, 2002, pág. 146/147.

⁴⁵ Cf. Gobello, 2002, pág. 245/246.

El título *El porteño* ya indica el origen del protagonista que inicia su descripción: “Soy hijo de Buenos Aires/ por apodo «El Porteño»,/ el criollo más compadrito/ que en esta tierra nació.” La ciudad Buenos Aires como parte de la patria está mencionada inmediatamente y la importancia de ser “criollo” es subrayada. Sigue la autodescripción sobrestimada de ser valiente, el “más compadrito”. La morocha empieza a exponer dichos elementos de la patria y del prestigio: “Yo soy la morocha,/ la más agradecida,/ la más renombrada/ de esta población.” A partir del verso 15 se confirma su origen: “Soy la morocha argentina,/ la que no siente pesares/ y alegre pasa la vida/ con sus cantares”. Los dos protagonistas exteriorizan su satisfacción consigo mismos y la alegría por la vida. La morocha se siente muy coqueta: “Soy la que al paisano/ muy de madrugada/ brinda un cimarrón⁴⁶./ Yo, con dulce acento,/ junto a mi ranchito,/ canto un estilito/ con tierna pasión, [...]” y más adelante repite anunciando su aspecto encantador: “Yo soy la morocha/ de mirar ardiente,/ la que en su alma siente/ el fuego de amor”. Mientras la mujer canta y es encantadora, el hombre baila mejor que ningún otro y muestra su fuerza: “Cuando un tango en la vigüela⁴⁷/ rasguea algún compañero/ no hay nadie en el mundo entero/ que baile mejor que yo”. En su sobrestimación supera a los demás sobre todo en lo que se refiere al respeto que le brinda: “No hay ninguno que me iguale/ para enamorar a las mujeres,/ puro hablar de pareceres/ puro pico y nada más”. La atrevida arrogancia de coraje se exhibe en un lenguaje bastante coloquial y alcanza su colmo en la firmeza brutal con la que piensa eliminar cualquier adversario: “Soy terror de los franelas⁴⁸/ cuando en un baile me meto,/ porque a ninguno

⁴⁶ *Cimarrón*. Mate amargo. (Espíndola, pág.137).

⁴⁷ *Vigüela*. *Vihuela*. Guitarra. (Espíndola. pág. 498).

⁴⁸ *Franela*. Roce de cuerpos.// *Hacer franela*. Rozarse. Acariciarse.// No hacer nada. Haraganear.// *Ser un franela*. Ser adulador.// Haragán. (Espíndola, pág. 229/230).

respeto/ de los que hay en la reunión./ Y si alguno se retoba⁴⁹/ queriendo meterse a guapo/ yo le encajo un castañazo/ y a buscar quién lo engendró”.

Los dos protagonistas se encuentran en el ambiente prostibulario, están al principio de la historia del gran tango. Supuestamente acaban de salir de su barrio y de la casa de los padres, hecho que no está confirmado en esas letras. Lo que sí es cierto es que se encuentran en el inicio de su vida prostibularia que todavía les satisface y gozan de su esplendor. El hombre se llama a sí mismo compadrito, del que es sabido que poseía una o, a lo sumo, dos prostitutas que trabajaban para él, pero no era dueño de un prostíbulo, y se presenta como rufián: “Y al hacerle la encarada/ la filo de cuerpo entero,/ asegurando el puchero/ con el viento que dará”. Los oponentes del otro género son únicamente mencionados por el yo-narrativo para describir al propio personaje. Así que el hombre menciona a la mujer cuando se refiere a su oficio de proxeneta. Da a conocer su actitud de examinarla y confirma que vive del trabajo de ella. Al final del tango expone otra vez su relación con la mujer, su facilidad y su despreocupación en la vida, porque su chica le resuelve todos los problemas económicos: “Cuando el viento⁵⁰ ya escasea/ le formo un cuento a mi china/ que es la paica más ladina/ que pisó el barrio sur”. Otra vez menciona el lugar donde se encuentra, subraya la fineza de la mujer y sigue: “Y como caído del cielo/ entra el níquel al bolsillo/ y al compás de un organillo/ bailo el tango a su salú”. Ya se introduce la temática de hablar sobre el propio tango y sus instrumentos.

Igual que el hombre, la mujer es parte del mundo prostibulario: “Soy la gentil compañera/ del noble gaucho porteño,/ la que conserva el cariño/ para su dueño”. Con la palabra “dueño” ya

⁴⁹ *Retobarse*. Enojarse.// Rebelarse.// Resistirse a la autoridad. (Espíndola, pág. 433).

⁵⁰ *Vento*. Dinero. Del bajo genovés. (Espíndola, pág. 492).

queda claro que la mujer es prostituta que trabaja para un hombre, que es “noble gaucho porteño”. Subrayada la caracterización de gaucho de la ciudad, la de “noble” cae dentro de la sobrestimación. Muy noble no era el gaucho de entonces, pero lo que es cierto es que por lo menos se quería hacer “el noble”. Una vez más se menciona el elemento de la patria querida y un personaje masculino argentino a quien la mujer alegra con su canto: “En mi amado rancho,/ bajo la enramada,/ en noche plateada,/ con dulce emoción,/ le canto al pampero,/ a mi patria amada/ y mi fiel amor”. El dueño de la mujer se convierte en su único amor. Como los autores de tango eran masculinos, se puede suponer que es una forma de machismo esta evidencia de que la mujer le ama y le aprecia a su hombre.

La macroestructura de los dos tangos se diferencia. *El porteño* consta de cuatro estrofas sin refrán. El tango del yo-femenino está dividido en seis partes, dos estrofas, un refrán seguido de otras dos estrofas y termina con el refrán. Los rasgos y elementos comunes de las letras son entonces:

- origen del protagonista
- mención de la patria, la ciudad de Buenos Aires, el barrio o del hombre argentino
- mención del tango, y del propio baile o canto del yo-narrativo
- superioridad a los demás
- oficio de rufián o de prostituta
- coraje, encanto, pasión y alegría del protagonista
- mención de un personaje del otro género, para autodescribirse a sí mismo

Para mostrar que los elementos presentados por el yo-narrativo en estos dos tangos son tendencia general en los contenidos de las demás letras de la temprana época, compararemos los dos tangos

de ejemplo con las otras piezas contemporáneas (alistados en el capítulo 2.2. Ad 1).

Se conoce un solo ejemplo escrito más de un yo-lírico femenino alegre, que es la letra de *La milonguera* (1915) que trata únicamente el tema de la danza del tango, por lo cual se analizará en el capítulo 2.6. Los tangos ejemplares que siguen en el presente capítulo representan por lo tanto letras de un yo-narrativo masculino.

El origen argentino y criollo del protagonista masculino que inmediatamente demuestra su superioridad (o por lo menos el lugar donde se encuentra en el momento de la exposición o del canto y su nombre o su autodescripción física), está mencionado en cada una de las letras contemporáneas. En los comienzos el yo-narrativo exclama: “Aquí tienen *El Torito*. / El criollo más compadrito / que ha pisao la población. (*El Torito*)”, “Soy el rubio más compadre, / más tremendo y calavera, (*Soy tremendo*)”, “Yo soy el mozo más tanguista / que pulula en la ciudad. (*Dale perejil al loro*)” y “Aquí me tienen. Soy el Chimango, / aficionado al piringundín, (*El Chimango*)”. En *Don Juan*, tango que igualmente empieza con una presunción por parte del protagonista, ese mismo expone su lugar de residencia, supuestamente el lugar de su nacimiento, al final de la canción: “Yo vivo en San Cristóbal; / me llaman Don Juan Cabello. (*Don Juan*)”. *Los disfrazados* es el único tango transcrito donde aparecen tres protagonistas hablando en primera persona, lo que se puede ver como derivado del tango-cuplé. Un compadre tras otro se presenta y se autoelogia. Un gaucho negro dice: “Soy el mulato Padilla, / bailarín debute y

soda⁵¹.” El segundo compadre exclama “con acento muy criollo” como anotó el autor explícitamente: “A mí me llaman Pie Chico/ y soy de Montevideo./ [...] Soy del barrio del Cordón”. El tercer hombre no nombra su origen, habla más bien de los lugares de los bailes de tango “lo de la Vasca” y “lo de la negra Rosa”. El primer compadre menciona el lugar del “baile del Victoria”.⁵²

La reflexión sobre el tango mismo y el propio baile del yo-narrativo ya se tematiza en las primeras letras del tango-canción, lo que quedará analizado en el capítulo 2.6.

La superioridad a los demás en cuanto al coraje, a la habilidad para el baile, a la fama, al éxito en cuestiones amorosas, al orgullo, a su pasión, a su alegría, y muchas connotaciones más, es elemento típico de los tangos de principios del siglo XX. El yo-narrativo expresa repetitivamente en diferentes letras que es el “más compadrito”, el “más ladino”, “más tremendo” y “más pierna” (hábil en el baile) exteriorizando: “[...] en todas las partes el premio/ a la fija sé ganar (*El Torito*)”, “Como luz soy para el fierro/ y sin mentirle, señores,/ en las cuestiones de amor/ afilo que da calor./ [...] Y no hay moza que me resista/ si dos palabras le digo yo;/ se me viene como gato al bofe/ pero regalos jamás le doy. (*Soy tremendo*)”, “[...] si es que me visto de moda,/ la gente me dice toda:/ «Dios le dé, Dios le dé vida y salud»./ [...] No hay teatro que no conozca/ pues hasta soy medio artista/ y luego tengo la vista/ que hasta dicen que soy luz,/ y la forma de mi cuerpo,/ arreglada a mi vestido,/ me hace mozo muy querido,/ lo juro, lo juro por esta cruz. (*Don Juan*)” y “Caigan los taitas del sur y del norte/ que ni aun en curda me han de tapiar;/ yo soy pa’l tango como resorte... (*El Chimango*)”.

⁵¹ *Soda*. *Tomar con soda*. Tomar algo con serenidad, por más grave que fuera. (Espindola, pág. 453).

⁵² Cf. Carretero 199 (1), pág. 51, 73/74.

En los tangos producidos alrededor del año 1910, el hecho de que el protagonista se encuentre en el ambiente prostibulario no es tan explícitamente transmitido como en los primeros de 1903/05. Los indicios de que el yo-narrativo presenta un personaje proxeneta o un cliente son expresiones de posesión de una mujer: “Tengo una morochita (*El Torito*)” o “mi china⁵³”. En *Soy tremendo* el protagonista declara: “Tengo una morocha/ en la calle Suipacha/ que es una muchacha/ así *com’íl fó*/ y en la calle Esmeralda/ afilo a una chica/ ¡qué cosa más rica!/, como ella no hay dos”. En la calle Suipacha, como en la mayoría de las calles del centro de Buenos Aires, había un prostíbulo al lado de otro.⁵⁴

Se repite en estas letras el hecho de que la apariencia de un personaje del otro género sirve al yo-narrativo para describirse a sí mismo. La mujer es objeto de adorno para el hombre, compañera que necesita para lucirse en el baile: “Cuando me enrosco a la mina/ la hago girar y me estiro./ Bailando en sus ojos miro/ todo mi orgullo y mi amor.// [...] si bailando con mi china/ da un tropezón, la sostengo/ y antes que el paso me pierda/ (aijuana) pego el tirón. (*Los disfrazados*)”. En *El Torito* el protagonista tras presentarse en las primeras dos estrofas, habla en las otras dos estrofas de sí mismo y de la mujer como pareja insuperable en cuanto a la habilidad en el baile. Es el único ejemplo encontrado de la primera época que expresa la fama surgiendo por partes de la unión del hombre y la mujer: “Todo el mundo nos alaba/ y somos la yunta brava/ conocida por aquí,/ y nadie se presentó/ que nos pueda competir”.

La insistencia en el origen criollo del yo-narrativo masculino, igual que de la mujer nombrada, aparece en la mayoría de las letras de los primeros tiempos. Los protagonistas no solamente bailan bien

⁵³ *China*. Mujer, en general. Tiene sentido afectivo. Del quechua y aimará *china*: sierva o criada. (Espindola, pág. 128/129).

⁵⁴ Cf. Orella, pág. 20-23.

el tango sino que también son hábiles en cualquiera de los bailes argentinos que en *El Torito* se nombran: la zamacueca, el cielito, la huella y el pericón.

2.3.1.2. Llevo escondido un dolor – El tango del taita triste

Con Pascual Contursi se introduce, como enseñaremos más detenidamente en el capítulo siguiente, la tristeza en el tango. Mientras que otros autores hasta el año 1918 escriben tangos de protagonistas alegres, Contursi ya en 1914 crea la letra de *Matasano* que representa la letra clave en el paso del tango alegre al tango sentimental. El taita (“Hombre corajudo, valiente, audaz, guapo.// Prepotente, provocador, pesado.// Matón.”⁵⁵) aparentemente contento esconde un dolor profundo. Este tango de un yo-narrativo como único personaje contiene los mismos elementos que los tangos analizados anteriormente: el origen del protagonista, la mención de la patria: “Soy el taita porteño/ [...] Yo he nacido en Buenos Aires”, la mención del tango como baile ejercitado por el yo-narrativo, el coraje del protagonista y la superioridad a los demás: “Abro cancha donde quiera/ si se trata de tanguear,/ el que maneja el cuchillo/ con audacia y coraje/ y en medio del malevaje/ me he hecho siempre respetar./ [...] Cuando en algún bailongo/ caigo con mi querida, la muchachada corrida/ deja toda de bailar,/ porque sabe que este taita/ tiene fama de ladino,/ y en el suelo argentino/ no hay quien lo pueda igualar”. Se nota que la mención de un personaje del otro género sirve todavía para autodescribirse y para lucirse. Estos elementos son descritos en la primera y las últimas dos de cinco estrofas. Los elementos adjuntos, nuevos en esta época, pero luego entre los más característicos de toda la historia del tango-canción, son

⁵⁵ Espíndola, 2002, pág. 460.

introducidos en la letra de *Matasano* como un corte, en la segunda y tercera estrofa. Dichos elementos son los siguientes: la tristeza y el dolor escondidos, sentimientos a los que únicamente la muerte pone fin: “Y por eso es que en la cara/ llevo eterna la alegría,/ pero dentro de mi pecho/ llevo escondido un dolor./ Cesará ese tormento/ tan sólo cuando me muera”, la madre: “Fue mi único consuelo/ la madre que me dio el ser./ Desde entonces mi destino/ me arrastra en el padecer”, y el mito de la “escuela de la calle” donde la figura tanguera aprende su saber: “y mi techo ha sido el cielo”.

Rafael Flores escribe sobre dicho mito:

“En la poesía del tango, desde sus comienzos, hay una especie de sacralización de la calle donde se encuentra la sabiduría. «Yo me hice en la calle», se ha repetido hasta el cansancio; en la escuela de la calle que es igual a la escuela de la vida, la única que enseña cosas que interesan al tanguero.”⁵⁶

2.3.2. *Mi noche triste* - Yo protagonista entre otros personajes

“Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrazador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
Pa’ olvidarme de tu amor.”

Con estos versos comienza el tango *Mi noche triste* cuya letra creó Contursi en el año 1915. El autor ya había escrito *Ivette*, *Flor de fango* y *Pobre paica* en el año 1914, los primeros tangos en los cuales habla un yo-narrativo transmitiendo historias de otro

⁵⁶ Flores, Rafael, 1987, pág. 100.

personaje hablando de él en tercera persona o dirigiéndose a él en segunda persona.

Es imprescindible dedicar el presente capítulo a las letras de Pascual Contursi (1888-1932) que fue el impulso precursor que abrió camino al tango-canción como género que hoy en día representa.

Contursi empezó a escribir letras para los tangos instrumentales y para los que tocaban hasta entonces únicamente para bailar. Fue el primer autor que transformó el yo-narrativo como único personaje en un yo-lírico que se encontraba entre varios elementos secundarios. Además introdujo el elemento sentimental del tango.

“Muchas páginas encantadoras de rústica belleza, de candorosa ternura, llevaron entonces decididamente el tango de los pies a los labios: *Flor de fango*, *Ivette*, *Pobre paica* (*El motivo*), *De vuelta al bulín*, *Te doy lo que tengo*, *Qué calamidad*, *Pobre corazón mío*, *Ventanita de arrabal*, *Qué lindo es estar metido*, *Bandoneón arrabalero* complicaron al tango con la pena de amor (que no conocía), con la nostalgia (que desdeñaba), con la misericordia (que no entraba en sus cálculos), y consumaron en sus entrañas todavía púberes una formidable revolución ética y estética.”⁵⁷

Contursi cambió el yo-narrativo taita y compadre por el inmigrante. La tristeza de los inmigrantes que cantaban sus penas: “la nostalgia de la ausencia, la crisis de su identidad, el drama de su desarraigo”⁵⁸ y desengaños por las mujeres prostitutas, la puso por escrito y la expresó en forma sistematizada y continua:

“La importancia de Contursi estriba en que fue él quien expresó al nuevo porteño, que no era ya el compadrito con aire de chulo, sino el hijo de inmigrantes, con tristezas de gringo desarraigado. Pascual Contursi es un hito clavado en la frontera en que separan sus jurisdicciones el tango fachendoso y el tango sentimental.

No decimos que sea el único hito, ni decimos tampoco que él haya criado la tristeza del tango. Lo que decimos es que fue

⁵⁷ Gobello, 2002, pág. 252.

⁵⁸ Moreau, pág. 118.

él que la expresó por primera vez, con gran belleza, y quien continuó expresándola en forma sistemática.”⁵⁹

Desarrollemos la historia del gran tango universal y veamos la modificación en cuanto a los elementos de contenido de los primeros tangos que el cambio al sentimentalismo lleva consigo.

2.3.2.1. Una eterna noche triste – La noche del gran tango universal

La primera estrofa de *Mi noche triste*, que ya reproducimos en el capítulo anterior, contiene, en sólo diez versos, el argumento casi completo del gran tango universal. Los acontecimientos de esa trama transcurren por la noche, la cual con sus tentaciones y goces por un lado y sus engaños y tristezas por el otro, representa el ambiente del hombre tanguero. Si todos los tangos caben en uno solo, todas las noches tangueras caben en una sola, una eterna noche triste.

Como hemos analizado en el capítulo 2.3.1.1., el yo-narrativo todavía feliz de los tangos alegres se encuentra en su barrio de nacimiento viviendo una alegría juvenil o recién se ha mudado al centro de la ciudad y goza de su reputación y de la vida alegre. Es el punto de partida de la trama del gran tango universal. Las letras de tangos sentimentales en las que el yo-narrativo rememora como en *Mi noche triste* “vos eras mi alegría y mi sueño abrazador”, recuerdan esos primeros tiempos felices con añoranza. Con la aparición del sentimentalismo en el tango, el tiempo del pasado se vuelve cada vez más fundamental en las letras; el pasado como tiempo de narración, pero también como elemento imprescindible de contenido, el pasado que toda figura tanguera añora.

⁵⁹ Gobello, 1999/1, pág. 11.

El protagonista masculino de *Mi noche triste*, dirigiéndose directamente a la mujer en segunda persona, ya ha salido de su barrio, ha gozado de la felicidad con su amante, que le dejó en el colmo de su vida de diversión del centro de la ciudad y confirma: “Percanta⁶⁰ que me amuraste⁶¹/ en lo mejor de mi vida,”. A continuación expone su estado de ánimo deprimido y sus sentimientos: “dejándome el alma herida/ y espinas en el corazón,/ [...] para mi no hay consuelo,” y sigue en la tercera estrofa: “Cuando estoy en mi cotorro⁶²/ lo veo desarreglado,/ todo triste, abandonado,/ me dan ganas de llorar”.

Un yo-narrativo femenino expresa en el tango *Loca* (Antonio Martínez Viérgol, 1922), ya confesando su huida del barrio al centro de la ciudad: “Allá, muy lejos, muy lejos,/ donde el sol cae cada día,/ un tranquilo hogar tenía/ y en el hogar unos viejos. La vida y su encanto era/ una muchacha que huyó/ sin decirle dónde fuera.../ y esa muchacha era yo”.

Tras ese traslado del o de la protagonista, tiene lugar el cambio del carácter del personaje tanguero: Sucumbe a las tentaciones del entorno de diversión y del prostíbulo donde hombre y mujer tangueros se conocen y empieza la tragedia, la ruptura de su vida feliz que se produce con el engaño de la pareja.

Se puede considerar el único tango contursiano no narrado por un yo-narrativo *El flete* del año 1916 como manifestación de aquel cambio. La letra describe la transformación del yo en cuanto a su coraje y su actitud frente a la mujer o al hombre como objeto para lucirse:

⁶⁰ *Percanta*. Amante. Concubina. Es afectivo.// Mujer, en general. (Espindola, pág. 379).

⁶¹ *Amurar*. Aquí abandonar.// Empeñar.// Encarcelar. Del genovés *amurrâ* (encallar; paralizar). (Espindola, pág. 30).

⁶² *Cotorro*. *Bulín*. Habitación. (Espindola, pág. 158). (Cf. capítulo 2.5.1).

“Se acabaron los pesaos,
patoteros⁶³ y mentaos
de coraje y decisión.
Se acabaron los malos
de taleros y de palos,
fariñeras⁶⁴ y facón.
Se acabaron los de faca
y todos la van de araca⁶⁵
cuando llega la ocasión.
Porque al de más copete
lo catan y le dan flete⁶⁶
pa’ la otra población.

Esos taitas que tenían
la mujer de prepotencia,
la van de pura decencia
y no ganan pa’l bullón.
Nadie se hace el pata ancha⁶⁷
ni su pecho ensancha
de puro compadrón,
porque al de más copete
lo catan y le dan flete
pa’ la otra población.”

El hombre es traicionado por una mujer que le dejó por otro hombre, cliente o proxeneta, mientras que la mujer es abandonada por el cliente o cafishio por tener otras minas, en su mayoría más jóvenes.

El yo-lírico en *Mi noche triste* todavía tiene la esperanza de que su amada mujer regrese: “De noche cuando me acuesto/ no puedo cerrar la puerta,/ porque dejándola abierta/ me haga ilusión que volvés”. Analizando en los siguientes capítulos las letras de tango de los años posteriores, veremos que esta esperanza va

⁶³ *Patotero*. Integrante de una patota. (Espindola, pág. 370).

⁶⁴ *Fariñera*. *Faca*. Cuchillo grande. (Espindola, pág. 216).

⁶⁵ *Araca*. lunf. Voz de alerta, de alarma.// de sorpresa.// de advertencia. (Espindola, pág. 34/35).

⁶⁶ *Fletar*. Echar, expulsar. (Espindola, pág. 224).

⁶⁷ *Hacer pata ancha*. Define la acción de un duelista a cuchillo para afirmarse en el suelo y no dar ventajas; tal como si procurara ensanchar sus pies (patas) para plantarse mejor. Esta frase asumió el significado de mostrar coraje, valentía y arrojo. (Espindola, pág. 366).

disminuyendo. Queriendo encontrar salida a su situación desgraciada, el yo-narrativo expresa su pena en las letras de tango. En esa etapa de su vida representa un personaje dolorido y débil. Siente que ha entregado todo su cariño y su dinero a la pareja que no supo apreciar el amor, lo que confirma recordando a la mujer todo lo que hizo por ella. Ejemplos se encuentran en la letra de otros tangos contursianos: “¿No te acordás que he robado/ pa’ que no falte el buyón?/ ¿No te acordás cuando en cana/ te mandaba en cuadernitos/ aquellos lindos versitos/ nacidos del corazón?/ ¿No te acordás que conmigo/ usaste el primer sombrero/ y aquel cinturón de cuero/ que a otra mina le saqué? (*Ivette*, 1914)”, “Luego te alquilé un bulín/ que adornaste con postales,/ cortina pa los cristales/ de la puerta te compré./ Por vos dejé mis amigos,/ dejé el juego y la bebida/ y empecé una nueva vida/ y al laburo me entregué. (*¡Qué querés con esa cara!*, 1915)”.

En la cuarta y última estrofa de *Mi noche triste* Contursi deja al yo-narrativo describir el cuarto donde los amantes solían encontrarse y, mediante el recurso estilístico de la personificación, le hace proyectar sus sentimientos en los objetos del bulín, los cuales muestran señales de dolor: “Y el espejo está empañado/ y parece que ha llorado/ por la ausencia de tu amor./ La guitarra en el ropero/ todavía está colgada:/ nadie en ella toca nada/ ni hace sus cuerdas vibrar./ Y la lámpara del cuarto/ también tu ausencia ha sentido/ porque su luz no ha querido/ mi noche triste alumbrar”. Utiliza tal recurso estilístico en el tango *La cumparsita* del año 1917, proyectando los sentimientos del yo-lírico en el sol y en un animal: “Al cotorro abandonado/ ya ni el sol de la mañana/ asoma por la ventana/ como cuando estabas vos./ Y aquel perrito compañero/ que por tu ausencia no comía,/ al verme solo, el otro día,/ también me dejó”.

Estas diferentes etapas y elementos del gran tango universal se analizarán en los siguientes capítulos del trabajo con un corpus amplio de letras ejemplares.

El yo-narrativo reconoce su error de haberse entregado a las tentaciones de la vida del centro, y quiere regresar al barrio y al hogar de la madre. La imposibilidad de cumplir ese deseo por causa de que el barrio y el hogar de los padres ya no existen: “Hoy no existe ya la casa,/ hoy no existen ya los viejos,/ hoy la muchacha, muy lejos,/ sufriendo la vida pasa. (*Loca*)”, agranda su dolor. En el capítulo correspondiente 2.9. trataremos el tema de la madre.

En la última etapa del gran tango universal lo único que le queda al protagonista es tratar de ahogar su dolor con alcohol: “para mí ya no hay consuelo/ para eso me encurdelo⁶⁸/ pa’ olvidarme de tu amor. (*Mi noche triste*)”, asunto que veremos en el capítulo 2.8. En la mayoría de las letras es este el momento en el que el yo-narrativo pronuncia su declaración, o sea el instante de exteriorización de la letra.

2.3.2.2. ¿Qué me has dao que estoy tan cambiao? – Modificaciones en los tangos sentimentales en cuanto a los rasgos comunes de los tangos alegres

Los elementos comunes que contienen las primeras letras de tangos alegres se modifican en los tangos escritos a partir de las letras de Contursi, lo que analizamos en este capítulo. Los elementos descriptivos pasan a ser menos significativos y la narración es más importante.

⁶⁸ *Encurdelar*. De curda. Emborrachar.

El origen del protagonista ya no se refiere a la patria del criollo argentino. Son los inmigrantes, o hijos de inmigrantes, los que desde el momento de la aparición del TÚ/VOS de la teoría de Cirigliano, representan los personajes tangueros: “Yo soy del barrio de la ribera,/ patria del tango y del bandoneón./ Hijo sin grupo⁶⁹ de un gringo viejo,/ igual que el tango rezongón. (*El poncho de amor*, Alberto Vacarezza, 1927)”. La pertenencia del protagonista, o de la mujer a la que se dirige el yo-narrativo, a un barrio es más significativa que el país de origen: “Yo soy aquel que, en Corrales,/ -los carnavales/ de mis amores-/ hizo brillar tus bellezas/ con las lindezas/ de sus primores; (*Sobre el pucho*, José González Castillo, 1922)”, “¿Te acordás, Milonguita? Vos eras/ la pebeta⁷⁰ más linda ’e Chiclana; (*Milonguita*, Samuel Linning, 1920)”. El yo-narrativo habla en varios tangos de la mujer, hija de inmigrantes: “Galleguita,/ la divina,/ la que a la playa argentina/ llegó una tarde de abril, (*Galleguita*, 1924, Alfredo Navarrine)” y menciona el conventillo, la morada de los mismos: “Tu cuna fue un conventillo/ alumbrao a querosén. (*Flor de fango*, Pascual Contursi, 1914)”.

Buenos Aires es la ciudad que une a las personas de diferentes orígenes y es considerada por ellas como patria, la segunda patria entonces de los inmigrantes y tierra natal de sus descendientes: “Buenos Aires, la Reina del Plata,/ Buenos Aires, mi tierra querida,/ [...] yo pienso en ti, patria mía/ para calmar mi amargura. (*Buenos Aires*, Manuel Romero, 1923)”. Cada vez más notable es la mención de lugares más variados, como calles y cabarets y otros lugares cerrados. El tema de los lugares es tratado explícitamente en el capítulo 2.5.

⁶⁹ *Grupo*. Mentira./ / Falsedad. *Sin grupo*. En serio, sin engaños. (Espíndola, pág. 252).

⁷⁰ *Pebete/ta*. Pibe, niño, chico. ((Espíndola, pág. 372).

La palabra tango en las letras ya no se refiere al propio baile o canto del yo-narrativo, sino a la canción, la queja, el sollozo de pena que exterioriza el protagonista en su desesperación. El cantante ha perdido su habilidad para cantar: “Bandoneón,/ porque ves que estoy triste/ y cantar ya no puedo,/ vos sabés/ que yo llevo en el alma/ marcao un dolor. (*Bandoneón arrabalero*, Pascual Contursi, 1928)” o enmudece en su canto: “El bulín de la calle Ayacucho/ ha quedado mistongo⁷¹ y fulero:/ ya no se oye el cantor milonguero,/ engrupido⁷², su musa entonar”. La relación entre el yo-narrador con el tango y con el bandoneón elaboran los capítulos 2.6. y 2.7.

En cuanto a la superioridad frente a los demás sale en las letras de *Don Brocoli* (Ambrosio Río, 1918) el yo-narrativo como taita del tango alegre en la segunda estrofa: “Yo soy un cambia⁷³/ que donde quiera/ cualquier taquera/ me ha de seguir/ y si me gusta le hago chamuyo⁷⁴./ Así es mi orgullo./ Yo sé vivir.” y en la cuarta y última estrofa: “Me dice toda/ la barra fuerte/ que tengo suerte/ para el amor,/ porque las paicas/ que yo he tenido/ todas han sido/ pimpollo en flor.” Mientras que en la segunda y cuarta estrofa se alaba su superioridad, el compadre valiente confiesa en la primera y tercera estrofa la vulnerabilidad de su orgullo causada por la mujer y el enfado que tiene con ella: “¿Qué querés con tu elegancia?/ [...] ¡Qué bronca me da!/ Agarrá pronto el olivo⁷⁵/

⁷¹ *Mistongo/a.* lunf. Humilde, pobretón.

⁷² *Engrupido/a.* lunf. Engreído.// Engañado.

Engrupimiento. lunf. Engreimiento, envanecimiento.// Engaño.

Engrupir. lunf. Engañar. Mentir. (Espíndola, pág. 192/193).

⁷³ *Camba.* Revés de *bacán*. (Espíndola, pág. 98).

Bacán. lunf. Hombre, antonomásticamente.// Concubino, respecto a su mujer.// Dueño de una mujer, a la que explota.// Persona rica, pudiente.// Elegante. (Espíndola, pág.45).

⁷⁴ *Chamuyo.* lunf. De *chamuyar* (chamullar). Conversación. Charla coloquial.// Charla íntima.// Conversación intencionada o engañosa. (Espíndola, pág. 118).

⁷⁵ *Agarrar el olivo. Tomarse el olivo. Rajar.* Irse, escapar, fugar, desaparecer. (Espíndola, pág. 345/420).

porque ya ni quiero verte/ o si no andá a esconderte./ Rajá, por favor, rajá”.

El yo-narrativo está recordando su pasado de gloria al mismo tiempo que describe la caída social y emocional y su estado actual desolado: “También los goces que da el dinero/ en otros tiempos los tuve yo/ y en las veladas del crudo invierno/ en auto propio llegué al Colón./ Por los gemelos acribillado/ supe a las damas interesar,/ mientras lucía desde mi palco/ el blanco peto del rico frac./ [...] ¡Qué de amigos en mi mesa/ de mantel de puro hilo/ que se fueron como el vino/ que mi mano les brindó! (*Noches de Colón*, 1926, Roberto L. Cayol)”, “Se te dió vuelta la taba⁷⁶;/ hoy andás hecho un andrajo./ Has descendido tan bajo/ que ni bola te dan⁷⁷ (*Uno y uno*, Lorenzo Juan Traverso, 1929)”.

La mujer en la letra de *Muñequita* (Adolfo Herschell, 1918) anuncia en el tiempo del imperfecto, subrayando el lujo y la belleza de otros tiempos: “Me acuerdo, que por Florida/ paseaba en su voiturette,/ y siempre andaba vestida/ por Paquín o por Georgette./ Hasta me tenía carruaje,/ lancha en Tigre y un Ford,/ garçonnière en el Pasaje/ con todo lujo y confort./ Me tenían muy mimada/ por lo elegante y bonita;/ por eso la muchachada/ me llamaba «muñequita»./ Daba gusto ver mi mesa,/ con flores, marrón glacé;/ todo era alegría y riqueza,/ y correr champagne frappé”, y admite al final el carácter transitorio de la riqueza: “Todo acabó.../ Para mí cuando él se fue./ [...] Que ya no quiero carruaje/ ni lujo, lancha ni Ford, / ni pasear, ni cambiar trajes, / que sólo quiero su amor”. La caída del protagonista es consecuencia inevitable de la vida de lujo, porque es una riqueza de mentira y un amor conectado a esa riqueza, que termina con la pérdida del o de la amante que es responsable del lujo. Armado J. Tagini expone en *Mano cruel* (1928) las observaciones del yo-narrador: “Hoy ya no sos la linda piba que

⁷⁶ *Darse vuelta la taba*. Véase capítulo 2.8.3.1.

⁷⁷ *Dar bola/ bolilla*. Prestar atención a alguien, obedecerlo. (Espíndola, pág. 67).

mimó/ la muchachada de la calle Pepirí,/ aquella calle donde yo te conocí/ y donde un mozo soñador tanto te amó.../ Mintió aquel hombre que riquezas te ofreció;/ con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud...”.

Los autores del tango *¿Porqué soy reo?* (1929) Manuel A. Meaños y Juan Velich dejan al protagonista nombrar todas las causas típicas de la caída del personaje tanguero, burlándose de él. Al mismo tiempo el yo-narrativo en esta obra no entiende su situación fatal, como, según él, no ha caído en ninguna de las trampas que pone el mundo del tango. Como ese texto nombra todos los elementos necesarios para escribir un tango, llega a ser metaficcional: “Yo soy reo⁷⁸ sin ambiente,/ no caí por una mina,/ ni me sepultó en la ruina/ el ser taura o gigoló./ No fui guapo prepotente/ de una fama comentada/ que, en una noche, en la cortada,/ un rival me destronó./ [...] En mi bulín mistongo/ no hay cintas, ni moñitos,/ ni aquellos retratitos,/ que cita la canción;/ no escucho ni el rezongo/ de un fuelle que se queja;/ no tengo pena vieja,/ ni preocupación./ Observando que la gente/ rinde culto a la mentira,/ y el amor, con que se mira/ al que goza de poder;/ descreído, indiferente;/ insensible, todo niego”.

La fuerza, el coraje y la alegría del protagonista de los primeros tangos se convierten en debilidad y tristeza. El mismo personaje, al igual que lo hacen sus compañeros, el “malevaje”, se asombra de tal cambio provocado por la mujer, lo que Enrique Santos Discépolo expresa en el año 1928 con su letra del tango *Malevaje*:

“Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambiao,
no sé más quién soy?
El malevaje extrañado,
me mira sin comprender...
Me ve perdiendo el cartel
de guapo, que ayer
brillaba en acción...”

⁷⁸ *Reo*. Véase capítulo 2.5.2.

¿No ves que estoy embretao⁷⁹,
 vencido y maniao⁸⁰
 en tu corazón?
 [...]
 Ayer, de miedo a matar,
 en vez de pelear
 me puse a correr...
 Me vi a la sombra o finao;
 pensé no verte y temblé...
 ¡Si yo –que nunca aflojé–
 de noche angustiao
 me encierro a llorar!...
 Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
 que estoy tan cambiao,
 no sé más quién soy?”

El coraje, encanto, la pasión y alegría del protagonista, que éste recuerda nostálgicamente: “¿Te acordás, Hermano? ¡Qué tiempos aquellos!/ Eran otros hombres más hombres los nuestros./ No se conocía cocó ni morfina./ Los muchachos de antes no usaban gomina”, se convierte en debilidad y tristeza: “¡Si cuando me acuerdo me pongo a llorar!... (*Tiempos viejos*, Manuel Romero, 1926)”. Se descubre como llorón él mismo, lo que también confiesa en *La he visto con otro* (Pascual Contursi, 1926): “en vez de matarla/ me pongo a llorar”. Antes del suicidio del protagonista, como última salida de la desesperación, el lector u oyente se entera de la pérdida completa de todo coraje: “Tirado en la catrera⁸¹ no hace más que llorar. (*Mocosita*, 1926, Víctor Soliño)”.

El único yo-femenino orgulloso aparece en la letra de *Arrabalero* (Eduardo Calvo, 1927), pero confiesa enseguida su caída por el abandono del hombre: “Soy la pebeta más rechiflada/ que en el suburbio pasó la vida; / soy la percanta que fue querida/ de aquel malevo que la amuró./ Soy el orgullo del barrio entero”.

⁷⁹ *Embretado/da*. Inmovilizado./ Sin saber cómo actuar en una situación./ Acuciado por problemas. (Espíndola, pág. 185).

⁸⁰ *Maniar*. Aquí detenido. (Espíndola, pág. 310/311).

⁸¹ *Catrera*. Del español catre. Cama. (Espíndola, pág. 114).

En la minoría de letras, como en *Mandria* (Francisco Brancatti y Juan M. Velich, 1926), mientras expresa su enojo hacia la mujer y el adversario, que le engañaron, el hombre rescata su orgullo: “Nunca he sido un maula, ¡se lo juro!/ y en ningún apuro/ me sabré achicar./ [...] Pa’ matar/ o pa’ morir/ vine a pelear/ y el hombre ha de cumplir”. Ese comportamiento se puede observar también en la letra de *Portero, suba y diga...* (Luis César Amadori, 1928): “Portero, suba y dígle a esa ingrata/ que aquí la espero, que no me voy/ sin antes reprocharle cara a cara/ el mal que ha hecho en mi vida su traición./ [...] Y diga a esos maulas,/ sotretas sin nombre,/ que aquí hay un hombre,/ si tienen valor./ [...] Portero, suba y dígle a esa ingrata/ que yo he venido a cobrarle su traición”. Pero cuatro versos revelan su debilidad: “Y dígle, amigo,/ que aquí yo la espero,/ que aquí yo me muero/ por ella de amor”.

En la mayoría de las letras el yo-narrativo reconoce su debilidad: “y así llorar hondo pesar hoy me ves,/ pues para luchar no tengo ya valor. (*Príncipe*, Francisco García Jiménez, 1924)” y confiesa sus temores: “Te suplico que me dejes, tengo miedo de encontrarte,/ porque hay algo en mi existencia que no puede olvidar.../ Tengo miedo de tus ojos, tengo miedo de besarte,/ tengo miedo de quererte y de volver a empezar. (*Tengo miedo*, Celedonio Esteban Flores, 1926)”.

Queda al descubierto que para el personaje tanguero no hay olvido, no sólo porque lo afirma repetitivamente en los tangos, sino también por el hecho de cantar, sin cansarse, la misma historia de traición y del amor perdido, lo cual implica que no ha olvidado. Pocos ejemplos de tantos que existen son las siguientes citas: “Voy, sin poderla olvidar,/ atormentado por la pena./ [...] Y ahora, compadre,/ arrepentido,/ quiero olvidarla y no la olvido. (*Nubes de humo*, Manuel Romero, 1923)”, “Yo la quise, muchachos, y la

quiero/ y jamás yo la podré olvidar. (*La última copa*, 1925)”, “Hay noches que solo/ me quedo en el cuarto/ rogando a la virgen/ me la haga olvidar (*La he visto con otro*, Pascual Contursi, 1926)”.

La repetición del motivo de sentimentalismo, y la falta de cualquier intento de salir de la situación deprimente, deja entrever que el personaje tanguero simplemente no quiere escapar al recuerdo ni a la pena. Se podría deducir esa actitud de la suma de las letras de tango, pero existe una confesión auténtica de un yo-narrativo, que exterioriza que al protagonista le gusta el sufrimiento: “Cicatrices de mi vida/ que, aunque no tienen encanto,/ yo las quiero tanto y tanto/ que jamás, jamás ya nunca olvidaré. (*Cicatrices*, Enrique P. Maroni, 1925)”.

Sin embargo una letra cantada por una yo-narradora transmite que a las mujeres todavía les gustan los hombres fuertes de antes: “Yo me meto cuando encuentro a un hombre fuerte;/ si me casca/ me enloquece,/ pero en cambio no les doy beligerancia/ a esos tipos que hablan de amor. (*Mi papito*, Roberto Fontaina y Víctor Soliño, 1928)”.

El yo-narrativo al contar de sí mismo no transmite muy a menudo su oficio de rufián o de prostituta. Revela más bien ese elemento hablando al tú/vos o narrando de él/ella, tratado en el capítulo de la relación del yo con el tú/vos (2.4).

El hombre tanguero deja vislumbrar su profesión de proxeneta, jactándose de las numerosas mujeres que tiene. En la letra de *Loca* (Antonio Martínez Viérgol, 1922) la mujer exhibe su oficio: “Yo, si a un hombre lo desprecio,/ tengo que fingirle amores,/ y admiración, cuando es necio/ y si es cobarde, temores.../ Yo, que no he pertenecido/ al ambiente en el que ahora estoy/ he de olvidar lo que he sido/ y he de olvidar lo que soy./ Loca me llaman mis amigos/ que sólo son testigos/ de mi liviano amor./ Loca.../ ¿Qué

saben lo que siento/ ni qué remordimiento/ se oculta en mi interior?”.

Por último, el elemento de la mención de un personaje del otro género, para autodescribirse a sí mismo, se borra por completo con la aparición del tú/vos. A partir de aquel momento esa persona es parte de la narración y no un elemento de la descripción. Además el tú/vos es la causa del estado de ánimo del yo-narrativo y el destinatario de la queja (ejemplo: hombre deprimido se dirige a la mujer que le ha engañado). En los casos donde se produce el triángulo narrativo, el destinatario es un aliado del yo-narrador, y el tú/vos se convierte en 3ª persona: él/ella (ejemplo de triángulo narrativo más típico del tango-canción: un hombre se dirige a otro personaje masculino para hablar de una mujer).

2.4. *Pobre milonga – Yo y tú/vos*

¡Milonguera! Lo quiso tu suerte
y siempre pa todos milonga serás...
Hasta que te sorprenda la muerte,
ni amor, ni consuelo, ni nada tendrás...

Milonga,
nadie cree que sos buena;
tu martirio se prolonga
y se ríen de tu pena.
Milonga,
tenés que seguir cantando
aunque tu dolor se oponga,
pues si ven que estás llorando,
Milonga,
todos dicen que es chiqué...

¡Pobre Milonga!
Es inútil que pretendas escaparte...
¡Pobre muchacha!
No hallarás quien se interese por salvarte.
¡Siempre Milonga
has de morir!
Condenada a ser capricho,
a no ser jamás mujer...
Pisoteada por el mundo
¡que mal fin vas a tener!

[...]
¡Pobre Milonga!
Tu tristeza y tu dolor nadie comprende...
¡Pobre Milonga!
Para todos sos un cuerpo que se vende,
frágil muñeca sin corazón...
Sin embargo, por las noches,
en las casas de pensión,
interrumpen el silencio
tus sollozos de dolor..."

La letra del tango *Pobre Milonga* (1923), obra de Manuel Romero, encarna la imagen que tiene el yo-narrativo del tú/vos femenino, caracterizándolo y contando su historia. En el caso de esa letra no

se reconoce el sexo del narrador, pero, como ya hemos mencionado, el yo-narrativo neutro es considerado masculino.

Las letras cuyo contenido se centra en la observación de la mujer y que indican explícitamente que el yo-narrativo es masculino, el amante, son mucho menos frecuentes: *Melenita de oro* (Samuel Linning, 1922), *Mano cruel* (Armado José Tagini, 1928), *Muñeca brava* (Enrique Cadícamo, 1928). El yo-narrativo se presenta directamente como observador de la vida del tú/vos: “Mina, que te manyo⁸² de hace rato,/ perdóname si te bato⁸³/ de que yo te vi nacer... (*Flor de fango*, Pascual Contursi, 1914)”.

La imagen de la mujer que percibe el lector u oyente es siempre la interpretación de un hombre (el autor, igual que el yo-narrativo de esos tangos, es hombre). No solamente narra la historia, sino que también se atreve analizar los sentimientos del tú/vos femenino, convencido de saberlos. Esa idea que tiene el yo-narrativo de la mujer, en los tangos hasta el año 1930, es, como ya indican algunos de los títulos, la de “milonga”, “milonguita”, o de una muñeca o marioneta. Igual que en la letra de *Pobre Milonga*, aparecen esas denominaciones en otros tangos: ¿Te acordás, Milonguita? Vos eras/ la pebeta más linda’e Chiclana;/ [...] Estercita,/ hoy te llaman Milonguita,/ flor de noche y de placer,/ flor de lujo y cabaret. (*Milonguita*, Samuel Linning, 1920)”, “te llaman todos muñeca brava/ porque tus besos son dulces grupos... (*Muñeca brava*)”, “Y vos, en el proscenio de un frívolo destino,/ sos frágil marioneta que baila sin cesar. (*Marionetas*, Armado José Tagini, 1927)”.

⁸² Aquí en el sentido de mirar.

⁸³ *Batir*. lunf. Decir, contar, referir algo. (Espíndola, pág. 58).

“Milonga”, además de sus acepciones de lugar donde se baila tango y de nombre del baile, es una denominación de la mujer, cuya definición, según Espíndola, es:

“*Milonga* o *milonguera*. Bailarina que trabaja en un cabaret.
Milonguita. Diminutivo de *milonga*, pasó a ser, poéticamente, el nombre que se le daba a la mujer que, iniciada como bailarina en los salones de baile, terminaba siendo nada más que un objeto de entretenimiento y placer.”⁸⁴

Como ya hemos mencionado, el yo-narrativo revela mucho más patentemente el oficio de rufián o de prostituta del tú/vos, que de sí mismo. El significado de las designaciones se comprueba en las letras, las cuales demuestran que la mujer trabaja de prostituta: “Para todos sos un cuerpo que se vende, (*Pobre Milonga*)”, “Cuando sales por la madrugada,/ Milonguita, de aquel cabaret,/ toda tu alma temblando de frío,/ dices: ¡Ay, si pudiera querer!.../ Y entre el vino y el último tango/ p’al cotorro te saca un bacán... (*Milonguita*)”, “me mancha la pintura de tus labios.../ ¡Todavía están tibios de otra cita!/ ¡Si se ve que recién los has pintado! (*Melenita de Oro*)”. Las letras revelan el ascenso profesional de la mujer, seguido de la caída social y emocional, otra vez, parte del gran tango universal. Esos acontecimientos transmite la letra entera del tango contursiano *Flor de fango* (1914).

El yo-narrativo describe el auge de la carrera de las mujeres en los prostíbulos y cabarets, que sólo aparentemente es glorioso: “Tu gracia supo en las milongas cautivar.../ Por tu cariño suspiró más de un varón (*Mano cruel*, Armado José Tagini, 1928)”, “Milonguerita linda, papusa y breva,/ con ojos picarescos de peppermint,/ de parla afranchutada, pinta maleva/ y boca pecadora color carmín,/ engrupen tus alhajas en la milonga/ con regio faroleo brillanteril/ y al bailar esos tangos de meta y ponga/

⁸⁴ Espíndola, 2002, pág. 324/325.

volvés otario al vivo y al reo gil⁸⁵. (*Che, papusa, oí*, Enrique Cadícamo, 1927)". La "parla afranchutada" se refiere al intento de las prostitutas de imitar el tono del francés⁸⁶, porque las mujeres francesas eran las más apreciadas, hecho que retoma *Muñeca brava*: "Che, madam, que parlás en francés/ y tirás el dinero a dos manos,/ que cenás con champán bien frappé/ y en el tango enredás tu ilusión,/ sos un biscuit de pestañas muy arqueadas,/ muñeca brava bien cotizada./ ¡Sos del Trianón... del Trianón de Villa Crespo.../ che, vampiresa, juguete de ocasión! (*Muñeca brava*)". La expresión "bien cotizada", a buen precio, también indica la profesión de prostituta. El origen extranjero de las mujeres aparece en el tango *Marionetas*: "¡Si me parece verte! La pollerita corta,/ [...] los bucles despeinados y contemplando absorta/ los títeres que hablan inglés, ruso, francés...".

El yo-narrativo se permite interpretar que las mujeres de cabaret, aunque se encuentren en el punto culminante de su vida profesional, en su interior esconden su dolor; es el único observador de ese hecho y, según él, otra gente no es capaz de darse cuenta de la alegría fingida de la mujer. Esto ocurre en *Pobre Milonga*: "si ven que estás llorando,/ Milonga,/ todos dicen que es chiqué...⁸⁷", y también se puede observar en *Milonguita*: "¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!/ Si llorás... ¡dicen que es el champán!". En cambio el público en general considera a la mujer como objeto de entretenimiento.

El único aliado del yo-lírico, que también sabe de las penas del tú/vos, aparece en un tango en forma de zorro gris, bufanda de piel de la mujer. "Al fingir carcajadas de gozo/ entre el oro fugaz

⁸⁵ Gil. lunf. Otario. Tonto, ingenuo. (Espíndola, pág. 246).

⁸⁶ Espíndola, pág.20.

⁸⁷ *Chiqué*. lunfardo. ostentación, alarde.// Simulación, afectación. [...] Estilo que se emplea para llamar la atención con modos afectados. Del argot *chiquer*: fingir, simular. (Espíndola: 2002, pág. 130).

del champán,/ reprimías adentro del pecho/ un deseo tenaz de llorar./ Y al pensar entre un beso y un tango/ en tu humilde pasado feliz,/ ocultabas las lágrimas santas/ en los pliegues de tu zorro gris./ Por eso toda tu angustiosa historia/ en esa prenda gravitando está;/ ella guardó tus lágrimas sagradas,/ ella abrigó tu frío espiritual./ Y cuando llegue en un cercano día/ a tus dolores el ansiado fin,/ todo el secreto de tu vida triste/ se quedará dentro del zorro gris. (*Zorro gris*, Francisco García Jiménez, 1920)". Cuando ella encuentre la muerte, la liberación de la desesperación, el yo-narrativo junto con el zorro quedarán como únicos testigos del dolor escondido.

En la letra *Melenita de Oro* el yo-lírico, enojado tras haberse dado cuenta de que la mujer tenía otro cliente, se encuentra en una etapa de conciencia posterior a la del hombre en *Zorro gris*. Tras haber creído en la tristeza del tú/vos, está convencido que esa también es fingida: "en mis brazos, mimosa, respondiste:/ « ¡Si fuera por la vida!.../ ¡Estoy tan sola!...»/ ¿Recuerdas? Parecía que temblabas/ con ganas de llorar, al primer beso.../ ¡Ya mentía tu boca, la pintada!/ Melenita de Oro,/ tus labios me han engañado, esos tus labios pintados,/ rojos como un corazón.../ Melenita de Oro,/ no rías, que estás sufriendo,/ no rías, que estás mintiendo/ que anoche sufrió tu corazón".

La infelicidad de la prostituta en su oficio se observa una vez más en la letra de *Marcheta* (Pascual Contursi, 1926), donde aparece el recuerdo de su verdadero amor, el amante que la rechazó en el tango *Pobre Milonga*, simbolizado en el niño, fruto del amor pasado: "Mariquita/ se mira al espejo/ y ahogando una pena/ se pone a llorar./ Mariquita/ que tienes/ los ojos/ caídos, tristes/ de tanto sufrir./ Su vieja se pasa/ la noche/ cunando al pebete/ Pa' hacerlo dormir./ Por eso/ Mariquita/ no quiere/ beber en las mesas/ ni ir a cenar, / pues tiene en su casa/ el recuerdo/ de tristes amores/ que no volverán".

La imagen del protagonista tanguero masculino se transmite en las letras donde un yo-neutro o yo-narrativo masculino se dirige a otro hombre. En el tango *Bailarín compadrito* (Miguel Eusebio Bucino, 1929) el yo-narrativo le habla y le caracteriza al tú/vos masculino con el mismo mecanismo de describir la buena vida de ese personaje, pero sabiendo que por dentro está sufriendo. El tú/vos se encuentra aparentemente en el colmo de su vida: “Vestido como un dandy, peinao a la gomina/ y dueño de una mina más linda que una flor,/ bailás en la milonga con aire de importancia,/ luciendo la elegancia y haciendo exhibición”. Sigue la letra con descripciones parecidas tras las cuales el yo-narrativo narra la historia del tú/vos, como siempre, parte del gran tango universal: “Bailarín compadrito,/ que quisiste probar otra vida/ y al lucir tu famosa corrida⁸⁸/ te viniste al Maipú [teatro y cabaret en la calle del mismo nombre M.M.]”. La desolación del hombre, a quien le gustaría volver a su vida anterior, la describe el yo-narrador: “Pero algo vos darías por ser sólo un ratito/ el mismo compadrito del tiempo que se fue,/ pues cansa tanta gloria y un poco triste y viejo/ te ves en el espejo del viejo cabaret”.

La letra de *Pero yo sé...* (1928) tiene la misma estructura temática. Su autora, la cantante Azucena Josefa Maizani (1902-1970)⁸⁹, produjo con ella uno de los pocos tangos famosos de los años '20 escritos por una mujer. No se distingue en su modo de expresión de los autores masculinos, ni en cuanto a la constelación de personajes, ni a la actitud del yo-narrativo, ni temáticamente, de modo que el lector u oyente no nota que ese tango está escrito por una mujer. Se puede suponer que en el caso contrario ese tango no hubiera tenido tanto éxito, sobre todo con el público tanguero de esa época.

⁸⁸ *Corrida*. Figura de baile en el tango. (Espíndola, pág. 155).

⁸⁹ Cf. Gobello, 2002, pág. 253.

A los tangos de un yo-narrativo que describe a la mujer y narra su historia, se añaden las letras en las que el yo establece y manifiesta una relación emocional con el tú/vos. Se reconocen tres actitudes del yo-narrativo masculino hacia la mujer. En primer lugar el yo-narrador le hace al tú/vos reproches, responde con enojo al engaño (véase capítulo 2.4.1). En segundo lugar le habla en forma compasiva, sin intención de vengarse, le perdona la traición (2.4.2). En tercer lugar le surge al yo la necesidad de aconsejar al tú/vos (2.4.3).

En todo caso la relación entre el yo-narrativo masculino y el tú/vos femenino está vista por aquél como nada más que desolación eterna: “te cruzaste en mi camino/ para hacerme padecer. (*¡Qué querés con esa cara!*, Pascual Contursi, 1915)”.

El yo-narrativo neutro o masculino se dirige en algunos pocos tangos a otro hombre, siempre con actitud furiosa. Los tangos del yo-narrativo femenino que habla a un hombre siempre tienen por el contrario los elementos de enojo (2.4.1).

El yo-femenino que se dirige a otra mujer ejerce siempre de consejera (2.4.3).

2.4.1. *¡Qué bronca me da!* - Enojo y venganza

Es únicamente el yo-narrativo el que construye su relación con el tú/vos. Debido a que el tú/vos tanguero nunca contesta al yo en las letras, el tú/vos no tiene influencia en esa construcción porque no se puede defender.

Esa relación puede basarse en el enojo y la intención de venganza de la traición que ha sufrido el yo-narrativo que exclama en *Don Brocoli* (Ambrosio Río, 1918): “¿Qué querés con tu elegancia?/ ¡Si me causas repugnancia!.../ ¡Pucha!... ¡Qué bronca me da!/ Agarrá

pronto el olivo/ porque ya ni quiero verte/ o si no andá a esconderte./ Rajá⁴², por favor, rajá”. Interpreta su forma de vida y su profesión respectivamente, como actitud soberbia de la mujer, y la critica con ironía: “que has rodado como un potrillo que lo pechan en el codo,/ engrupida⁹⁰ bien debute por la charla de un bacán./ [...] No debe ser nada bueno si hay que andar con todo al aire/ y en vez de batirlo en criollo te lo baten en francés.// [...] que salís con otras minas a llenar la pasarela/ y cantar, si lo que hacen se puede llamar cantar./ Vos, que no tenés oído ni para el «Arroz con Leche».../ ¡Y cantabas *La Morocha* como número ‘e atracción!/ ¡Quién te viera tan escasa de vergüenza y de peleche⁹¹/ emprenderla a los berridos cuando suena un charlestón!... (*Audacia*, Celedonio Esteban Flores, 1925)”. El yo-narrativo que se expresa en *¡Chorra!* (Enrique Santos Discépolo, 1928) le echa al tú/vos femenino la culpa de su desolación emocional y de su ruina económica: “Por ser bueno me pusiste a la miseria,/ me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color./ En seis meses me comiste el mercadito,/ la casilla de la feria, la ganchera, el mostrador...// ¡Chorra!/ Me robaste hasta el amor...” Con las palabras: “¡Lo que más bronca me da/ es haber sido tan gil!” el yo-narrador exterioriza su enojo hacia su propia persona por haber sido tan ciego como para caer en las trampas del tú/vos.

La relación de enojo también se puede establecer entre dos actores masculinos. Un hombre hablando a un tú/vos masculino muestra su desprecio: “Sos un caído de la cuna, un pobre diablo, un maleta./ En los *handicaps*⁹² corridos siempre quedaste parao./ Te has perdido el viento al póker porque no tenés carpeta⁹³”.

⁹⁰ *Engrupir*. lunf. Engañar, mentir, embaucar. (Espíndola, pág. 193).

⁹¹ *Peleche*. Ropa; vestimenta en general. (Espíndola, pág. 375).

⁹² *Handicaps*. inglés, se aplica en el lenguaje turfístico a la carrera en la que los oponentes llevan pesos desproporcionados. (Gobello, 1999 (1), pág. 115).

⁹³ *Tener carpeta*. Tener suerte. Véase capítulo 3.8.3.2.

Exclamando “y, sin embargo, en la vida nunca falta un güey corneta/ que haga girar la bolilla que sos un tigre mentao. (*Pan comido*, Enrique Dizeo, 1926)” consta que siempre hay gente que opina lo contrario, porque no tiene la visión de conjunto como la tiene él.

La letra de *¡Qué querés con ese loro!* (Manuel Romero, 1928) deja pronunciar al yo-lírico femenino su enojo hacia el hombre, su rufián, que la dejó por otra mujer. Tras contar ese hecho, exclama en el refrán atacando la apariencia de la prostituta nueva: “Y me has cambiao,/ gran desgraciao,/ por ese escuálido loro⁹⁴!/[...] Ya te has armao.../ Tené cuidao/ y escabullí tu tesoro,/ ¡que es tan fiero, huesado y fulero,/ la ve la perrera y... adiós!/[...] Y aseguran los que han visto a tu adorada/ meterle al diente cuando está en el Tropezón/ que es mejor que convidarla a una morfada⁹⁵/ comprarle un traje y un tapado de visión”.

2.4.2. *Te perdonó mi corazón* - Perdón

La relación que construye el yo-narrativo con la mujer puede ser de perdonar la traición. Los protagonistas que buscan el olvido no tienen intención de venganza, lo que se observa en la muestra de cariño de *Si supieras* (Pascual Contursi, 1924): “Desde el día que te fuiste/ siento angustias en mi pecho.../ Decí, percanta, ¿qué has hecho/ de mi pobre corazón?/ Sin embargo,/ yo siempre te recuerdo/ con el cariño santo/ que tuve para ti,/ y estás en todas partes,/ pedazos de mi vida.../ Sos la ilusión perdida/ que nunca olvidaré”. En algunas letras se anuncia el perdón directamente. El sentimiento de perdón puede ser tan profundo que alcanza la necesidad de bendición: “¡Yo te bendigo pese al daño que me has

⁹⁴ *Loro*. Mujer fea./ / Mujer charlatana, gritona. (Espíndola, pág. 291).

⁹⁵ *Morfada*. Comida. *Morfar*. Comer. (Espíndola, pág. 330/331).

hecho/ aunque otros brazos te acaricien y te abracen,/ pues el rencor no ha cabido en el pecho/ que un día llenaste de luz y de amor!...// Mas si con dolor/ llegas a llorar/ al recuerdo del amor/ que te supe dar/ piensa que te perdonó/ mi corazón/ y el alma que por ti sufrió/ te da mi bendición. (*Yo te bendigo*, Juan A. Bruno, 1925)”.

Las posibilidades que se ofrecen al yo-narrador de salir de la traición son el olvido o el asesinato de la mujer a causa de la traición. Como ambas cosas resultan imposibles, surge el perdón: “Y, si acaso algún día quisiera volver/ a mi lado otra vez, yo la he de perdonar.../ Si por celos a un hombre se puede matar/ se perdona cuando habla muy fuerte el querer/ a cualquier mujer. (*Sentimiento gaucha*, 1924)”. Matar al adversario significa un acto de recuperación del honor, mientras que a la mujer hay que perdonarla. Circunstancia que representa el tema principal de *La gayola* (Armado José Tagini, 1926), donde el yo-narrador se presenta ante el tú/vos, después de haber asesinado al adversario: “Pero me jugaste sucio y, sediento de venganza,/ un cuchillo en un mal rato se envainó en un corazón”. Viene, tras haber pasado algunos años encarcelado “en la sórdida gayola”, sin intención de venganza: “No te asustes ni me huyas... No he venido pa’ vengarme/ y mañana, justamente, yo me voy pa’ no volver.../ He venido a despedirme y el gustazo quiero darme/ de mirarte frente a frente y en tus ojos contemplarme,/ silenciosa, largamente, como me miraba ayer...”. El protagonista pide perdón a la mujer por su acción, lo cual indica que le había perdonado la traición al tú/vos: “Solamente vine a verte pa’ dejarte mi perdón.../ Te lo juro; estoy contento que la dicha a vos te sobre.../ Voy a trabajar muy lejos... a juntar algunos cobres/ pa’ que no me falten flores cuando esté dentro el cajón”. El último verso se refiere a su propio entierro. El yo-narrador subraya que la vida sin la amante significa pura desesperación y espera la muerte.

El perdón en *Mano a mano* (Celedonio Esteban Flores, 1923)", tango que trata detalladamente la historia de la mujer tanguera, llega a ser una oferta de amistad y ayuda cuando la mujer sea vieja y llegue el final trágico previsto. Convencido de que fue el único amante de la mujer, amado verdaderamente por ella: "fuiste buena, consecuente y yo sé que me has querido/ como no quisiste a nadie, como no podrás querer", el yo-narrador confirma su voluntad de darle todo lo que pueda (actitud no muy corriente entre hombres tangueros): "Y mañana cuando seas descolgado mueble viejo/ y no tengas esperanzas en el pobre corazón,/ si precisas una ayuda, si te hace falta un consejo,/ acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo/ pa' ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión".

2.4.3. Seguí mis consejos – Yo como consejero

En el año 1928 aparecen de repente letras en las que el yo-narrativo actúa como consejero del tú/vos. Dentro de la trama del gran tango universal, el consejero surge después de que el protagonista mayor y madurado, que ha pasado por su juventud alegre y por la siguiente traición reconoce su camino equivocado y quiere proteger a los jóvenes de los mismos errores.

El primer tango de ese tipo *No salgas de tu barrio* (A. J. Rodríguez Bustamante, 1927) está contado por una mujer advirtiéndole a otra chica que no se vaya al centro. Desarrollando su propia historia, como modelo negativo de camino de vida, la advierte de los peligros tangueros: "No abandones tu costura,/ muchachita arrabalera,/ a la luz de la modesta/ lamparita de kerosene.../ No la dejes a tu vieja,/ ni a tu calle, ni al convento⁹⁶,/ ni al muchacho

⁹⁶ *Convento*. Forma apocopada de conventillo. Inquilinato. (Espíndola, pág. 152).

sencillote/ que suplica tu querer./ Desechá los berretines⁹⁷/ y los novios milongueros,/ que entre rezongos del fuelle,/ te trabajan de chiqué.// No salgas de tu barrio, sé buena muchachita,/ casáte con un hombre que sea como vos/ y aun en la miseria sabrás vencer tu pena/ y ya llegará un día en que te ayude Dios”.

Un yo-narrativo masculino aconseja al tú/vos femenino: “¡Atenti, pebeta! Seguí mi consejo;/ yo soy un zorro viejo y te quiero bien. (*¡Atenti, pebeta!*, Celedonio Esteban Flores, 1929)”. La letra entera consta de instrucciones acerca de cómo la mujer se tiene que comportar y vestir al irse al centro, además de advertirla sobre los hombres, quienes aparecen simbolizados en prendas de vestir: “Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo,/ vos hacéte la chitrula⁹⁸ y no te deschavés⁹⁹;/ que por un par de leones¹⁰⁰ bien planchados te perdés.// [...] Si ves unos guantes papito, ¡rajáles!/ A un par de polainas, ¡rajáles, también!/ A esos sobretodos con catorce ojales/ no les des bolilla, porque te perdés;/ esos bigotitos de catorce líneas/ que en vez de bigote son un espinel¹⁰¹...”.

Otra letra, *Se va la vida* (1929), firmada por María Luisa Carnelli, muestra un yo-narrativo neutro dando consejos. Azucena Mainzani estrenó ese tango y lo utilizó durante algún tiempo como “caballito de batalla”.¹⁰² Se puede decir que fue el primer tango feminista, que luego cantaron muchas mujeres, por lo cual vale considerar el yo-narrativo por femenino. Interesante es que la yo-consejera le advierte a la mujer más joven todo lo contrario de lo que aconsejan los hombres: olvidarse de un amor pasado y gozar la vida: “Se va la

⁹⁷ *Berretín*. lunf. Aquí: Capricho. Fantasía.// Deseo vehemente.// Pasión. Enamoramiento intenso. (Espíndola, pág. 60/61).

⁹⁸ *Chitrula*. lunf. Designa a la persona tonta, de pocas luces. [...] del ital. *citrullo*, necio, bobo, fatuo, estúpido. (Espíndola, pág. 131).

⁹⁹ *Deschavarse*. lunf. Sincerarse, confesar. (Espíndola, pág. 176).

¹⁰⁰ *León, pl. leones*. Por aféresis. Pantalón, pantalones. (Espíndola, pág. 285).

¹⁰¹ *Espinel*. Andar el cuentero en busca de candidatos para estafarlos.// Salir a la calle el hombre en busca de mujeres para enamorar o viceversa. (idem, pág. 203).

¹⁰² Gobello, 2002, pág. 126.

vida.../ Se va y no vuelve.../ Escuchá este consejo:/ si un bacán te promete acomodar,/ entrá derecho viejo¹⁰³./ Decí, ¿Pa' qué querés/ llorar un amor/ y morir, tal vez,/ de desesperanza?/ No regués la flor/ de un sueño infeliz/ [...]// Pasan los días,/ pasan los años,/ es fugaz la alegría.../ ¡No pensés en dolor ni en virtud!/ ¡Viví tu juventud!”.

Seguí mis consejos (Eduardo Trongé, 1928) habla desde la perspectiva de un hombre mayor como consejero a un chico joven: “Aprendé de mí que ya estoy jubilado”, le aconseja una vida de diversión, que para los hombres es más conveniente que para las mujeres, porque son ellos los que consumen. Los consejos son de todo tipo: que no trabaje: “Rechíflate del laburo, no trabajes pa los ranas¹⁰⁴,/ tiráte a muerto y vivíla como la vive un bacán,/ cuidáte del sumernage, dejáte de hacer macanas,/ dormila en colchón de plumas y morfála con champán”, que beba alcohol y que viva la vida nochera: “Atorralla doce horas cuando el sol esté a la vista,/ vivíla siempre de noche porque eso es de gente bien,/ tirále el lente a las minas que estén comprometidas/ pa que te salgan de arriba y no te cuesten tovén¹⁰⁵”. En el baile le advierte: “Si vas a los bailes, paráte en la puerta,/ campaneá las minas que sepan bailar,” y en cuestiones de alimentación recomienda: “ No vayas a lecherías a pillar café con leche,/ morfáte tus pucheretes en el viejo «Tropezón¹⁰⁶»/ [...] Mándate tus buenas cañas, hacéte amigo del whisky/ y, antes de morfar, rociate con unos cuantos pernós”.

Un hombre transmite a otro, advirtiéndole de las mujeres: “No te dejes engañar,/ corazón,/ por su querer,/ por su mentir;/ no te

¹⁰³ *Entrar derecho viejo*. Acceder a una proposición sin pensarlo. Aceptar en el acto. (Espíndola, pág. 195).

¹⁰⁴ *Rana*. Perspicaz, sagaz.// Vivo.// Pícaro, aprovechador.// Dicese del individuo divertido. (Espíndola, pág. 421).

¹⁰⁵ *Tovén*. Revés de viento. Dinero. (Espíndola, pág. 479).

¹⁰⁶ Cabaret. Véase: capítulo 2.5.3.

vayas a olvidar/ que es mujer/ y que al nacer/ del engaño hizo un sentir.// Miente al llorar,/ miente al reír/ miente al sufrir/ y al amar;/ miente al jurar/ falsa pasión.../ No te engañes, corazón.// Me appena/ verte con ella del brazo.../ si a mí me dio el esquinazo,/ a vos, ¿qué te dará?/ Oíme,/ yo que soy tu amigo viejo/ quiero darte un buen consejo.../ largala y te convendrá. (*No te engañes, corazón*, José María Caffaro Rossi, 1926)".

Mientras el yo-neutro en la primera y tercera estrofa de *Quemá esas cartas* (Manuel Romero, 1928) cuenta como narrador heterodiegético en tercera persona la situación de un hombre, en la segunda y última se dirige directamente a ese hombre para aconsejarle olvidar un amor pasado, quemando las cartas de amor: "¡Quemá esas cartas!./ con pesar murmura,/ que vos ya sufriste/ la gran amargura/ de ver que perdiste/ guapeza y salud./ Quemá esas cartas/ de la edad pasada, que te ponen triste,/ y en su llamarada/ verás lo que hiciste/ de tu juventud".

Sonsa (Emilio Fresedo, 1926) es un tango de perspectiva consejera excepcional. El yo-narrativo femenino admite que sus amigas le habían querido proteger de una locura amorosa: "¡Sonsa!, me dijeron mis amigas/ piensa que ese amor te perderá;/ recuerda que tu vida será pobre/ y que no tendrás ni un cobre/ pa gastarlo en un vestido/ a lucirlo en un collar.// ¡Sonsa!, no tendrás la voiturette.../ Todo ese encanto morirá/ y piensa que tu vida será pobre,/ y por él has despreciado/ tu mayor felicidad".

Al final de este capítulo vemos una letra del año 1930, el fin de la época de las letras consejeras: *A mí no me den consejos* (Juan Andrés Caruso y Francisco Canaro), en la que el yo-narrativo expresa su hartazgo de ser aconsejado "que no gaste, que no chupe,/ que no juegue ni una ficha a la ruleta/ y que guarde lo que el viejo me [le] dejó", y exterioriza su parte rebelde: "A mí no

me den consejos, / ¡denme plata, mucha plata!/ Quiero derrochar la vida/ gozando mi juventud./ A mí no me den consejos,/ déjenme de esas macanas,/ ¡qué me importa del mañana!/ [...] Y oigan bien: ya me tienen muy cansado/ los que dicen que algún día me voy a quedar de a pie”.

Hay una letra que reúne las tres actitudes analizadas del yo-narrativo masculino hacia el tú/vos femenino en el orden de perdón, consejo y bronca al final: “No es que esté arrepentido/ de haberte querido tanto;/ lo que me apena es tu olvido/ y tu traición,/ me asume en amargo llanto./ Si vieras, estoy tan triste/ que canto por no llorar.../ Si para tu bien te fuiste, para tu bien/ yo te debo perdonar.// Ten cuidado, mariposa,/ de los sentidos amores;/ no te cieguen fulgores/ de alguna falsa pasión,/ porque entonces pagarás/ toda tu maldad,/ toda tu traición. (*La mariposa*, Celedonio Esteban Flores, 1922)”.

2.4.4. Yo como crítico social

Después de que el yo-narrativo ha pasado por las etapas de su vida analizadas, termina la historia del gran tango universal. El yo-narrador se transforma en crítico social, debido a las circunstancias económicas y políticas. Es inevitable abordar este desarrollo, dado que las letras críticas ya aparecen en 1926 y para explicar el fin del marco temporal de este trabajo, el año 1929. Además este capítulo representa las perspectivas de investigaciones posteriores.

Enrique Santos Discépolo fue el precursor de autores cuyas letras transmiten contenidos críticos a la sociedad. Tras el “viernes negro” del crac de la Bolsa de Nueva York en octubre de 1929, los problemas económicos a nivel mundial provocaron en Argentina una tasa de desocupación extrema que afectó a toda la década del

treinta. Buenos Aires es una vez más destino de inmigrantes, en este caso son inmigrantes del interior del país, dado que los habitantes de las zonas rurales eran los primeros afectados por la crisis. Muchas letras de tango son testimonio del aumento de la delincuencia, de la inseguridad, de la decadencia de valores, del descreimiento y la desesperación moral de aquella época.¹⁰⁷

Ya en el año 1926 con el tango *¡Qué va cha che!* Discépolo adopta la actitud de crítico hacia el valor que tiene el dinero en la sociedad: “Lo que hace falta es empacar mucha moneda,/ vender el alma, rifar el corazón,/ tirar la poca decencia que te queda.../ Plata, plata, plata... plata otra vez.../ Así es posible que morfés todos los días,/ tengas amigos, casa, nombre... y lo que quieras vos./ El verdadero amor se ahogó en la sopa:/ la panza es reina y el dinero Dios.// ¿Pero no ves, gilito embanderado,/ que la razón la tiene el de más guita,/ que la honradez la venden al contado/ y a la moral la dan por moneditas?/ Que no hay ninguna verdad que se resista/ frente a dos pesos moneda nacional?”.

La letra discepoliana *Yira... Yira...* (1929) es una letra ejemplar de los años de crisis y describe la gira en búsqueda de trabajo. El verbo lunfardo “yirar”, del italiano “girare”, significa caminar, andar sin rumbo fijo.¹⁰⁸ El yo-narrador exterioriza la sensación de una sociedad, en la que cada uno lucha a solas por la supervivencia: “Aunque te quiebre la vida,/ aunque te muerda un dolor,/ no esperes nunca una ayuda,/ ni una mano, ni un favor.” En esa época se abandonó por parte la temática del amor perdido y del desengaño que expresa ese tango diciendo “nada es amor”. Empieza la letra *¿Qué sapa, Señor?* (1931) con la misma visión expresada mediante la ironía sarcástica discepoliana: “La tierra está maldita/ y el amor con gripe en cama”. Sigue exponiendo la situación política turbada e inestable.

¹⁰⁷ Cf. Gobello, 2004, pág. 62, 63, 257, 258, 362-265, 372.

¹⁰⁸ Espindola, 2002, pág. 508.

Es imprescindible nombrar algunos tangos de otros autores en ese contexto. *Acquaforte* (Horacio Petorossi, 1931) manifiesta una crítica de la hegemonía describiendo una situación de cabaret: “Un viejo verde que gasta su dinero/ emborrachando a Lulú con su champagne,/ hoy le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidió un pedazo más de pan”. *Al mundo le falta un tornillo* (Domingo Enrique Cadícamo, 1933) ya indica con su título las perturbaciones de esos años. Celedonio Esteban Flores describe en la letra *Pan* (1932) la gente dolorida y hambrienta.

Terminamos con una cita de *Cambalache* (1935) del autor ejemplar de éste capítulo, Discépolo, que muestra la profunda desesperación de una sociedad entera frente a la época en aquel tiempo: “[...] el siglo veinte/ es un despliegue de maldá insolente/ ya no hay quien lo niegue./ Vivimos revolcaos en un merengue/ y en un mismo lodo todos monoseaos.// Hoy resulta que es lo mismo/ ser derecho que traidor,/ ignorante, sabio, chorro,/ generoso, estafador./ Todo es igual... Nada es mejor...”.

2.4.5. Yo y el tú/vos en el triángulo narrativo

El esquema de narración triangular es una nueva forma de relación entre el yo-narrativo, el tú/vos y ella dentro del gran tango universal. El triángulo narrativo de los tangos escritos hasta el año 1930, siempre ubica los géneros de la siguiente manera: Un yo-masculino se dirige a otro hombre que funciona como compañero de borrachera o aliado, y cuenta la historia de una mujer o su relación con ella. Los tangos posteriores a esa fecha retoman cada vez con más frecuencia esa constelación narrativa triangular, que se enriquece y se complica.

El tú/vos se reduce a la mención del personaje, mediante la cual el yo crea una situación que sirve como marco de la narración. El primer verso introduce al personaje tú/vos: “Mozo, traiga otra

copa/ que anoche, juntos, los vi a los dos... (*La copa del olvido*, Alberto Vacarezza, 1921)", "Eche, amigo, no más; écheme y llene/ hasta el borde la copa de champán,/ que mi vida se ha ido tras de aquella/ que no supo mi amor nunca apreciar. (*La última copa*, Juan Andrés Caruso, 1925)" y cierra el tango y con eso el marco con una variante de la primera estrofa. Introducido el marco de la narración, el yo-narrativo desarrolla explícitamente la historia de la mujer en tercera persona. Dichos tangos, como indica el título, son exteriorizados por el yo-narrativo durante una borrachera, donde el yo libera sus sentimientos al tú/vos. Ese tema es tratado en el capítulo 2.8, adonde pertenece también el tango del triángulo narrativo *Nubes de humo* (M. Romero, 1923).

La misma construcción narrativa destaca en las letras de *Un tropezón* (Luis Bayón Herrera, 1927) y *Portero, suba y diga...* (Luis César Amadori, 1928). En la primera, el yo-narrador justificándose por haber cometido un crimen, habla a un policía, que lo quiere detener. Obviamente, como causa de haber dado el mal paso, el narrador echa la culpa a la mujer. La segunda letra, como indica otra vez el título, trata de una conversación entre el yo-narrativo y un portero.

El poncho del amor (Alberto Vacarezza, 1927) no está estructurado de la misma manera. El lector u oyente nota que el yo-narrativo se dirige a un tú/vos por la mención de éste en la cuarta estrofa de seis, exclamando una moraleja: "Pero es inútil, compadre,/ hincharle el pecho al dolor/ cuando nos tapan el alma/ con el poncho del amor".

2.5. Yo y los lugares

La ciudad con sus lugares públicos (barrios y calles), de público más reducido (teatros, cabarets, prostíbulos) y lugares privados (el bulín o cotorro), representa un elemento importante de las letras de tango desde sus principios. Recordemos que los tangos alegres contienen todos la referencia a la patria o más explícitamente la mención del barrio de donde viene el protagonista. Los lugares privados todavía no aparecen en las letras de esa época. Como en los tangos posteriores llega a ser más importante la narración y aumentan paulatinamente los elementos narrados, los lugares, tras haber sido nada más que un punto de referencia del protagonista, se transforman. De elementos descriptivos llegan a ser partes de la narración. Incluso, por medio de la personificación se transforman en el tú/vos al que el yo-narrativo se dirige directamente.

El yo-narrador se representa en lugares “reales”, que existían verdaderamente, que tenían importancia histórica y forman o formaban en la mayoría de los casos, parte de la vida y la historia porteña. En este punto el mito toca la realidad. El elemento de los lugares es el único cuya existencia real aparece tan evidente en las letras con el nombramiento de lugares específicos (p.e.: los cabarets: el Pigall, el Armenoville, las calles: Florida, Corrientes, Esmeralda y los barrios: Boedo, Barracas, Belgrano, Almagro, etc.).

Un determinado lugar puede servir para enmarcar la acción de los personajes y crear un marco idílico para la historia del yo-narrativo. Los mejores ejemplos son las introducciones al discurso del yo-narrativo en tercera persona: “Un callejón de Pompeya/ y un farolito plateando el fango/ y allí un malevo que fuma,/ y un organito moliendo un tango;/ y al son de aquella milonga,/ más

que su vida mistonga,/ meditando, aquel malevo/ recordó la canción de su dolor. (*Sobre el pucho*, José González Castillo, 1922)”.

2.5.1. El bulín de la calle Ayacucho - Bulín y cotorro

Algunos de los tangos ya citados (*Ivette*, *Mocosita*, *¡Qué querés con esa cara!*, *¿Porqué soy reo?*, *Mi noche triste*, *Milonguita*, *La cumparsita*) contienen el elemento de lugares privados, como el bulín o cotorro. Vemos lo que esas designaciones significan y representan:

“*Bulín*. lunf. Habitación, pieza. Cuarto donde se vive y duerme.// *Cotorro*.// Habitación para citas amorosas.”¹⁰⁹

“*Cotorro*. En su origen fue el nombre que designó a la habitación en la que vivía un hombre soltero o la que usaba para sus citas amorosas. Con el tiempo, los cotorros pasaron a funcionar en departamentos y también a estar en manos de mujeres que escondían en ellos sus amoríos.”¹¹⁰

Los lugares privados no se definen con nombres específicos, contrariamente a lo que observaremos en el caso de calles, teatros y otros establecimientos.

Como letrista ejemplar de este capítulo nos sirve Celedonio Esteban Flores (1896-1947). Ese poeta que Salas llama “poeta al pie de Buenos Aires” con un “tono de cronista de la vida porteña”, consiguió unir en sus letras las influencias del modernismo y la de los poetas del arrabal (Evaristo Carriego y Felipe Fernández). Produjo metros clásicos bien medidos, utilizando, con convicción, el voseo y, en buena medida, el vocabulario del lunfardo.¹¹¹

¹⁰⁹ Espíndola, pág. 79.

¹¹⁰ Espíndola, pág. 158.

¹¹¹ Flores, pág. 101; Salas, pág. 190-198.

Escrito en 1923, su tango *El bulín de la calle Ayacucho* presenta la situación de un yo-narrativo que habla como tema principal de un lugar.

“El bulín de la calle Ayacucho,
que en mis tiempos de rana alquilaba,
el bulín que la barra buscaba
pa caer por la noche a timbear,
el bulín donde tantos muchachos,
en su racha de vida fulera,
encontraron marroco¹¹² y catrera
rechiflado, parece llorar.

El Primus¹¹³ no me fallaba
con su carga de aguardiente
y habiendo agua caliente
el mate era allí señor.
No faltaba la guitarra
bien encordada y lustrosa
ni el bacán de voz gangosa
con berretín¹¹⁴ de cantor.

El bulín de la calle Ayacucho
ha quedado mistongo y fulero:
ya no se oye el cantor milonguero,
engrupido¹¹⁵, su musa entonar.
Y en el Primus no bulle la pava
que a la barra contenta reunía
y el bacán de la rante¹¹⁶ alegría
está seco de tanto llorar.

Cada cosa era un recuerdo
que la vida me amargaba:
por eso me la pasaba
fulero, rante y tristón.
Los muchachos se cortaron
al verme tan afligido

¹¹² *Marroco*. Pan. (Gobello, 2004, pág. 126).

¹¹³ *Primus*. Calentador de mesa a kerosene de la marca “Primus”. (Gobello, 2004, pág. 126).

¹¹⁴ *Berretín*. aquí: Engrupimiento, pretensión. (Espindola, pág. 61).

¹¹⁵ *Engrupido/a*. lunf. Engruido.// Engañado. Verbo de *engrupimiento*. (Espindola, pág. 193).

¹¹⁶ *Rante/a*. lunf. Apócope de *atorrante/ta*. lunf. Vago, ocioso.// Aquí aburrido, dormido. De *atorrar*. Dormir. Descansar. Dejar el trabajo; darse al ocio. Vagar. (Gobello, 2004, pág. 126; Espindola, pág. 42). (Espindola, pág. 40/422).

y yo me quedé en el nido
empollando mi aflicción.

Cotorrito mistongo, tirado
en el fondo de aquel conventillo,
sin alfombras, sin lujo y sin brillo,
¡cuántos días felices pasé,
al calor del querer de una piba
que fue mía, mimosa y sinceral...
¡Y una noche de invierno, fulera,
hasta el cielo de un vuelo se fue!”

En este tango el lugar privado tiene ubicación y aunque no tiene nombre específico, el oyente o lector se entera por lo menos de la calle donde queda. Los que buscan algo más de la historia de ese tango, se enteran por lo que contó José Servidio, autor de la música para la letra de Celedonio Flores, a quien cariñosamente llamaron “Cele”:

“En 1923 compuse *El bulín de la calle Ayacucho*. Gardel lo grabó en ese mismo año. [...] Cele me trajo al café ABC la letra ya hecha. [...] *El bulín de la calle Ayacucho* existió realmente. Quedaba en Ayacucho 1443. Era una piecita en la que ni los ratones faltaban... Infaltables a las reuniones de todos los viernes eran Juan Fulginiti, el cantor Martino, el cantor Paganini (del dúo Paganini-Ciaca); Nunziata, también cantor, del dúo Cicarelli-Nunziata, el flaco Sola, cantor, guitarrero, y garganta privilegiada para la caña; yo, en fin... [...] Se tomaba mate, se charlaba. [...] Las reuniones en el *bulín* de la calle Ayacucho duraron más o menos hasta fines de 1921. Cuando Cele se puso de novio terminaron.”¹¹⁷

Lo que recordó Servidio lo leemos en la primera estrofa del tango citado como recuerdos del yo-narrativo. Como el apartamento en dicha calle realmente existió, el yo-narrativo podría coincidir con el autor de la letra, es decir ese tango podría considerarse autobiográfico. Las referencias a la realidad que Flores hace en los primeros versos “que en mis tiempos de rana alquilaba” concuerdan con hechos de la vida del autor. Los tres primeros versos de la última estrofa indican que ese bulín se encontraba en

¹¹⁷ Gobello, 1975, Tomo 1, pág. 82.

un conventillo, morada miserable de muchos inmigrantes, que aparece en un gran número de tangos (*Flor de fango*, *Margot*, *Mocosita*, *No salgas de tu barrio*, *Bandoneón arrabalero*).

La personificación que Flores utiliza describiendo el bulín en la primera estrofa, transfiere la tristeza y soledad que siente el yo-narrativo al lugar, recurso estilístico que ya observamos en dos tangos de Contursi.

El yo-narrativo transmite en la segunda y quinta estrofa el ambiente de ese bulín en tiempos pasados, es el recuerdo de la alegría de entonces, lo que confirma en la cuarta estrofa. El cotorro les da a los amigos lo que precisaban: comida, mate, canto y mujeres. Por ese recuerdo el estado actual del yo-lírico (como el del lugar) es desolado, tal como se muestra en la tercera y cuarta estrofa.

Como uno de los muchos otros ejemplos que retoman ese tema estructurado de la misma forma, sirva la letra de *Pobre corazón mío* (Pascual Contursi, 1926) que trata de un yo-narrativo que se dirige directamente al cotorro, que entonces juega el papel del tú/vos: “Cotorro que alegrabas/ las horas de mi vida,/ hoy siento que me muero/ de angustia y de dolor”. El lugar sirve como único objeto real del recuerdo al que el yo-narrativo se puede aferrar. Al mismo tiempo es testigo, muchas veces el único, del desengaño y de la desolación del yo-narrador: “¡Si aún conserva el piso/ la marca de las huellas/ que en noches no lejanas/ dejaba al taconear!.../ Y aún hay en el ambiente/ las miradas aquellas/ de aquel guapo malevo [con el que la mujer le engañó al yo-narrativo M.M.]/ que la sacó a bailar”.

Los mismos sentimientos de recuerdo son expresados por el yo-narrador de *Viejo rincón* (Roberto Lino Cayol, 1925): “Viejo rincón de mis primeros tangos,/ donde ella me batió que me quería;/ guarida de cien noches de fandango/ que en mi memoria viven

todavía.../ [...] ¿Dónde estará mi garçonniere de lata,/ testigo de mi amor y su traición?/ [...] ¿dónde estará mi garçonniere de lata,/ bulín mistongo que fue mi perdición?”.

2.5.2. Barrio reo - Barrio y arrabal

El barrio y el arrabal son lugares públicos. La diferencia entre los dos consiste en que el arrabal es un lugar más anónimo y el barrio más propio del yo-narrativo. La designación “arrabal” como “suburbio” nunca está conectada a cierto nombre específico, mientras que el barrio aparece con su nombre (Belgrano, Boedo, Palermo, Villa Crespo, etc.).

Todos esos barrios, que anteriormente pertenecieron al suburbio, hoy son partes de la ciudad de Buenos Aires.

Los barrios siguen siendo, como en los tangos alegres, indicación del origen del protagonista: “Yo soy del barrio de Tres Esquinas,/ viejo baluarte de un arrabal (*Tres Esquinas*, Domingo Enrique Cadícamo, 1920)”. El tango *Muñeca brava* (Enrique Cadícamo, 1928) transmite que la mujer es del “Trianón de Villa Crespo”.

El barrio es el lugar de nacimiento del yo-narrador, quien lo considera como suyo, lugar de sus raíces, lugar donde es conocido por la gente, donde sabe moverse y se siente seguro. Añorando esas características el yo-lírico pregunta: “¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?/ ¿Dónde la guarida, refugio de ayer? (*Puente Alsina*, Benjamín Tagle Lara, 1926)”. Se considera hijo del barrio educado según la “escuela de la calle”: “En la sospecha quietud del suburbio,/ la noche de un triste drama pasional/ y, huérfano entonces, yo, el hijo de todos,/ rodé por el lodo de aquel arrabal.// Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo,/ [...] Mi barrio es mi madre que ya no responde...”. Las referencias a la familiaridad del yo-narrador con el barrio se ven también en *Caferata* (Pascual

Contursi, 1926): “Caferata, allá en Chiclana,/ donde tengo mis amores,/ donde vive mi esperanza,/ vos sos reo, sos picaflor”.

“Reo”, palabra indispensable del vocablo porteño de aquel entonces, aparece en muchas letras de tango para hombres y cosas y es expresión del espíritu milonguero. Según Espíndola tiene los significados siguientes:

“Reo/a. Vagabundo.// Haragán. Desafectado al trabajo.// [...] Persona de baja condición social.

// Humilde, pobre.

// Por antífrasis y según se lo emplee, el vocablo puede alcanzar connotaciones afectivas y hasta admirativas y pasa a designar al individuo vivaz, simpático, lírico, que no se preocupa por las apariencias; desfachatado, desenvuelto, desinteresado, tolerante, agradable por su picardía y jovialidad.

‘[...] Pero en todo caso, y siempre, la palabra ‘reo’ es el vislumbre de algo que se desquicia, que se pierde, que se desperdicia o se desaprovecha, que se sale de madre sin caer en la delincuencia ni en la repulsa del auditorio.’ (Carlos Alberto Giuria. Investigación del porteño, 1965.)”¹¹⁸

En otra ocasión el yo-narrador llama “reo” a su barrio: *Barrio reo* (Alfredo Navirrine, 1927): “Mi barrio reo,/ mi viejo amor,/ oye el gorejo,/ soy tu cantor./ [...]// Barrio reo, campo abierto/ de mis primeras andanzas;/ en mi libro de esperanzas/ sos la página mejor...”. El yo-lírico se identifica profundamente con su barrio. Viendo las semejanzas entre sí mismo y el lugar de su niñez, el yo-lírico también es consciente de las desigualdades entre él y el barrio. Mientras éste conservó su aire de alegría risueña, el yo-narrador se convirtió en hombre triste: “Fuiste cuna y serás tumba/ de mis líricas tristezas;/ vos le diste a tu cantor/ el alma de un zorzal/ que se murió de amor”.

En la letra del tango *Boedo* (Dante A. Linyera, 1928) el yo compara su propia persona con la calle del mismo nombre que el barrio

¹¹⁸ Espíndola, pág. 431/432.

donde se encuentra: “Boedo, tienes como yo/ el alma llena de emoción,/ abierta como un corazón/ que ya se cansó de esperar./ Lo mismo que tú, yo soy así:/ por fuera cordial y cantor,/ a todos les digo que sí/ y a mi corazón le digo que no...”.

Los barrios vecinos Belgrano y Palermo fueron lugares de ambiente turfístico, es decir propios de las apuestas por las carreras de caballos, e inspiraron los tangos *Bajo Belgrano* (Francisco García Jiménez, 1926) y *Palermo* (Juan Villalba y Hermido Braga, 1929). El yo-narrativo expresa su relación con los barrios, que son símbolo de la apuesta y el juego (véase capítulo 2.8.2.1).

Existen letras donde el barrio aparece como metonimia de todos los hombres que lo habitan. Lloro por una mujer que se ha ido al centro o que se casa. *De tardecita* (Carlos Álvarez Pintos, 1927) dice: “Desde que vos te fuiste,/ el barrio nunca más cantó.../ Una pena muy triste,/ todas las cosas envolvió...”. En *Aquel muchacho triste* (José De Grandis, 1929) se percibe claramente que se trata de una prostituta: “Y viendo que hoy te casas, el barrio entristecido/ presiente que otra piba más linda no ha de hallar,/ y aquellos que te adoran, al ver que te han perdido,/ quién sabe cuántas veces tu ausencia han de llorar”.

El yo-narrativo nombra lugares más específicos dentro del barrio como la calle Boedo, el Puente Alsina (*Arrabalero*, Benjamín Tagle Lara, 1927) o el Arroyo Maldonado (*Garabita*, Pascual Contursi, 1926) a que canta el yo-narrador de *Maldonado* (Alberto Vacarezza, 1929).

Almagro (Iván Diez (Augusto Martini), 1930) es un tango en el que el yo-lírico resalta lo bueno del propio barrio y reúne todas las características que vimos en los ejemplos anteriores: la

familiaridad con el barrio, la indicación del origen, la añoranza de tiempos pasados y el amor profundo a su barrio: “Cómo recuerdo, barrio querido,/ aquellos tiempos de mi niñez.../ Eres el sitio donde he nacido/ y eres la cuna de mi honradez./ Barrio del alma, fue por tus calles/ donde he gozado mi juventud./ Noches de amor viví;/ con tierno afán soñé,/ y entre tus flores/ también lloré.../ ¡Qué triste es recordar!/ Me duele el corazón.../ Almagro mío, ¡qué enfermo estoy!// Almagro, Almagro de mi vida,/ tú fuiste el alma de mis sueños.../ Cuántas noches de luna y de fe,/ a tu amparo yo supe querer.../ Almagro, gloria de los guapos;/ lugar de idilios y poesía,/ mi cabeza la nieve cubrió;/ ya se fue mi alegría/ como un rayo de sol./ [...] Almagro, dulce hogar,/ te dejo mi corazón/ como un recuerdo de mi pasión”.

2.5.3. Corrientes y Esmeralda, esquina porteña - Del barrio al centro de la ciudad

La ciudad es el escenario del tránsito para los que van del barrio o arrabal al centro. Noemí Ulla menciona la palabra “tránsito” con relación a las mujeres del arrabal, cuyas afluencias al centro de la ciudad, las condicionan a ser muy pronto milongueras o profesionales de cabaret, y subraya que ese tránsito fue causado por el tango, que surge en el café suburbano y el salón de baile y se traslada al cabaret céntrico.

“Los primeros letristas dan así la visión de una ciudad dividida en dos categorías manifiestamente franqueables: el *suburbio-paraiso perdido* [con la vida alegre y la bondad de la madre M.M.] y el *centro-la perversión*, dualismo que se mantiene en su tratamiento, hasta 1935 aproximadamente, fecha que coincide con el desarrollo industrial de la ciudad, en cuyo progreso se registra además la incorporación de la mujer a las actividades generales de la industria y la desaparición de los prostíbulos [en tal cantidad que los había antes de esa fecha].”¹¹⁹

¹¹⁹ Ulla, pág. 36.

Esta cita confirma que en los tangos aquí tratados el barrio y el centro se mantienen divididos en cuanto a aspectos locales como a respecto del contenido de las letras.

Celedonio Esteban Flores en su tango *Corrientes y Esmeralda* (1922¹²⁰) deja el yo-narrador heterodiegético hablar directamente a la esquina formada por esas calles en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires.

„Amainaron guapos junto a tus ochavas
cuando un cajetilla¹²¹ los calzó de *cross*¹²²
y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año... novecientos dos...

Esquina porteña, tu rante canguela¹²³
se hace una melange de caña, *gin fitz*,
pase inglés y monte, bacará y quiniela¹²⁴,
curdelas¹²⁵ de grapa y locas de pris¹²⁶.

El ‘Odeón’ se manda la Real Academia
rebotando en tangos el viejo ‘Pigall’,
y se juega el resto la doliente anemia
que espera el tranvía para su arrabal.

De Esmeralda al norte, del lao de Retiro,
franchutas papusas¹²⁷ caen en la oración
a ligarse un viaje, si se pone a tiro
gambeteando el lente¹²⁸ que tira el botón¹²⁹.

¹²⁰ *Corrientes y Esmeralda*, data en las antologías de Gobello del año 1934, pero Benedetti, Moreau y Salas confirman que fue escrito hacia 1922 y difundido sobre todo a partir de 1933, fecha del ensanchamiento de la calle Corrientes. (Benedetti, pág. 369; Moreau, pág. 83; Salas, pág. 197.)

¹²¹ *Cajetilla*. Pisaverde, presumido. Pura pinta. // Bien vestido. Elegante. De buen porte y presencia. (Espíndola, pág. 94.)

¹²² *Cross*. Inglés, aquí es golpe de puño, cruzado y contudente. (Gobello, 1999 (3), pág. 38.)

¹²³ *Canguela*. Gente de la vida nocturna. (Gobello, 1999 (3), pág. 38.)

¹²⁴ *Inglés y monte, bacará y quiniela*: Juegos de azar. (Espíndola, pág. 329 y 418.)

¹²⁵ *Curdela* (Curda). lunf. Borrachera. (Espíndola, pág. 168/169.)

¹²⁶ *Pris*. Porción de cocaína que se aspira. (Espíndola, pág. 404.)

¹²⁷ *Franchuta papusa*. Mujer de nacionalidad francesa. (Espíndola, pág. 229.)

¹²⁸ *Lente*. Mirada. Del español *lente* (anteojo). (Espíndola, pág. 285).

¹²⁹ *Botón*. Aquí: Agente de policía. Vigilante. (Espíndola, pág. 75).

En tu esquina un día, Milonguita, aquella
papirosa criolla que Linnig cantó
llevando un atado de ropa plebeya
al hombre tragedia tal vez encontró.

Te glosa en poemas Carlos de la Púa
y el pobre Contursi fue tu amigo fiel...
En tu esquina rea, cualquier cacatúa
sueña con la pinta de Carlos Gardel.

Esquina porteña, este milonguero
te ofrece su afecto más hondo y cordial.
Cuando con la vida esté cero a cero
te prometo el verso más rante y canero¹³⁰
para hacer el tango que te haga inmortal.”

En contraste al barrio está el centro, que al principio, como ya hemos visto, atrae al joven protagonista, pero éste se pierde en el anonimato de la ciudad perdiendo al mismo tiempo el contacto con sus raíces. Barrio o arrabal y centro no son oponentes, son dos polos imprescindibles de la historia del gran tango universal, lo que Flores expresa en su obra:

“Es conveniente subrayar que Celedonio Flores a lo largo de sus primeros años, vive, comparte, observa vivencia de modo indeleble aquellas dos porciones de ciudad que luego testificará en sus poemas y en las letras de sus tangos: el centro y el arrabal. Las dos partes se inyectan mutuamente, se identifican y distinguen alternativamente; las dos encuentran su enlace definitivo en el vehículo del poema.”¹³¹

Flores pinta en su letra un cuadro de una situación urbana en el cruce de Corrientes y Esmeralda. Describe, glorificando el pasado, a sus personajes típicos de principios del siglo XX, es decir veinte años antes de la fecha de producción del tango: Los hombres representan a los guapos de los tangos alegres. La letra comienza equiparando los personajes, los guapos, un cajetilla y las patotas

¹³⁰ *Canero*. lunf. Aquí: Propio o relativo al ambiente orillero o del bajo fondo; a su forma de vida, a su filosofía, a su manera de expresarse. (Espíndola, pág. 102).

¹³¹ Rossler, Osvaldo, en AA.VV., *La historia del tango, Los poetas (I)*, pág. 3176.

bravas con el lugar, la esquina. El poeta deja a la gente noctámbula de la segunda estrofa ser propia de la esquina: “tu rante canguela”. Su vida está influenciada por las distracciones: el juego, el alcohol y otras drogas. A continuación Flores nombra los establecimientos más representativos del centro y tiende el arco hacia el arrabal: “El ‘Odeón’ se manda la Real Academia/ rebotando en tangos el viejo ‘Pigall’,/ y se juega el resto la doliente anemia/ que espera el tranvía para su arrabal”. El Odeón, situado sobre Esmeralda, muy cerca del cruce de las dos calles, era un teatro refinado de élite culta y establece un contrapunto con el cabaret Royal Pigall, sitio eminentemente popular y acreditado. En esos versos Flores no solamente hace referencia a los lenguajes de ambos lugares, la lengua del teatro clásico propia de la Real Academia y la de los tangos tocados en el cabaret, sino también habla de las personas que los frecuentan. En cambio, a los hombres y mujeres que no tienen acceso a los lugares de diversión, no les queda más que esperar el tranvía para volver a sus casas en la miseria del arrabal. La “doliente anemia” funciona como metonimia de hombres anémicos, sin fuerzas, desangrados y al mismo tiempo como metáfora que toma a los anémicos por la clase popular infeliz reducida en sus posibilidades de acceso a ciertos lugares.

Las mujeres de este tango son las francesas de la cuarta estrofa que bajaron de Retiro en rebusca de algún cliente y la milonguita de la quinta estrofa. El autor se imagina esa mujer como la describió Samuel Linning en su tango del año 1920 (Flores escribe “Linnig”).

Flores alude a la posibilidad de que la milonguita encuentre al “hombre tragedia”, una creación de Raúl Scalabrini Ortiz para su libro *El hombre que está solo y espera* (1931).¹³²

¹³² Benedetti, pág. 396.

Flores nombra además a otros artistas de tango importantes de aquel entonces: Carlos de la Púa y Pascual Contursi como poetas y el cantante Carlos Gardel.

La calle o avenida Corrientes es, vista a lo largo de la historia del tango, la calle más nombrada en las letras. Corrientes era y sigue siendo la calle de diversión, de los teatros, cines, confiterías, restaurantes, librerías y a principios de siglo, como todas las demás calles del centro, calle de muchos prostíbulos. Recibió el mote de “la calle que nunca duerme”.¹³³ Ese hecho, simbolizado en las luces, muestra el tango *Calle Corrientes* (Alberto Vacarezza, 1927): “Calle Corrientes de mis amores,/ calle Corrientes donde nací/ y entre las luces de mil colores/ aquella noche la conocí./ [...] Porque otra noche, calle Corrientes,/ miré tus luces desde el balcón/ y tus fulgores resplandecientes/ me la llevaron con su atracción”. En la letra de *Pero yo sé...* (1928) dice el yo-narrativo al tú/vos: “Paseás por Corrientes,/ paseás por Florida,/ te das una vida/ mejor que un pachá”. Como Corrientes es la calle Florida símbolo de lujo y de moda y Tigre en el delta del Río de la Plata lugar de paseo de la gente adinerada: “Me acuerdo, que por Florida/ paseaba en su voiturette,/ y siempre andaba vestida por Paquín o por Georgette.// Hasta me tenía carruaje,/ lancha en Tigre y un Ford,/ garçonniere en el Pasaje/ con todo lujo y confort. (*Muñequita*, Adolfo Herschell, 1918). El yo-narrativo le dice a la calle más importante del barrio Boedo “Florida del arrabal” (*Boedo*, Dante A. Linyera, 1928). La calle Caminito, que sufrió las consecuencias del tiempo pasajero, fue testigo de la historia amorosa y a continuación de la soledad del yo-narrativo: “Desde que se fue/ triste vivo yo,/ caminito amigo, yo también me voy.// Desde que se fue/ nunca más volvió./ Seguiré sus pasos.../

¹³³ Gobello, 2004, pág. 98.

Caminito, adiós...// Caminito que todas las tardes/ feliz recorría cantando mi amor,/ no le digas, si vuelve a pasar,/ que mi llanto tu suelo regó./ Caminito cubierto de cardos,/ la mano del tiempo tu huella borró.../ Yo a tu lado quisiera caer./ Y que el tiempo nos mate a los dos. (*Caminito*, Gabino Coria Peñaloza, 1926)". Los tangos mencionan más calles con su nombre: "Fuiste la piba mimada/ de la calle Pepirí,/ la calle nunca olvidada/ donde yo te conocí... (*Mano cruel*, Armado J. Tagini, 1928)", "Calle Blandengues, donde se asoma/ la morochita linda y gentil (*Bajo Belgrano*, Jiménez, 1926)" y el Paseo Colón en *Sentimiento gaucho* (Juan Andrés Caruso, 1924). Alberto Vaccarezza describe en *Talán, talán* (1924) el ambiente cotidiano de la calle Tucumán: "Talán, talán, talán.../ Pasa el tranvía por Tucumán.../ -¡Prensa, Nación y Argentina!/, gritan los pibes de esquina a esquina.../ -¡Ranca e manana, dorano e pera!/, ya viene el tano¹³⁴ por al [sic!] vereda".

En *Corrientes y Esmeralda* Flores menciona los lugares porteños más famosos: el Teatro Odeón y el cabaret Pigall y fue grabado en 1943 y 1944 en este mismo teatro¹³⁵. En muchas otras letras aparecen lugares con sus nombres, sobre todo en el caso de cabarets, que representan justamente esos establecimientos, sin decir directamente que se trata de prostíbulos. Los cabarets y academias de baile eran los lugares más importantes donde el tango adquirió su fama y aceptación también en las clases altas de la población:

"Puedo decir entonces que el 'Pigall' se convirtió en academia del tango porque allí se daba cátedra de la danza y se bailaba maravillosamente bien, y aunque esta danza se meció en cuna de arrabal, progresó y se difundió rápidamente y, palmo a palmo, fue escalando posiciones hasta enseñorearse en el centro, adentrándose en el corazón de la muchachada porteña. Sentó sus reales en el 'Pigall' entre la flor y nata de

¹³⁴ *Tano*. Aféresis por *napolitano*. *Italiano*, en general. (Espíndola, pág. 464).

¹³⁵ Benedetti, pág. 396.

la juventud trasnochadora, que hizo del tango un verdadero culto.”¹³⁶

Verificamos los significados de las palabras cabaret y academia:

“*Cabaret*. Voz francesa que designó en Buenos Aires a los salones de diversión que funcionaban de noche, en los que actuaban conjuntos musicales con cantantes y trabajaban mujeres y bailaban con los clientes, de cuyos gastos ganaban una comisión, y salían, luego, con ellos, cuando cerraba el establecimiento.

Los cabarets aparecieron en nuestra ciudad hacía el año 1900 y proliferaron en poco tiempo. Junto con las mujeres del país que atendían al público, las había, también francesas, polacas, rusas, etc., que contrataban los dueños de esos salones [...]. En Buenos Aires, entre los más conocidos de esa época pueden citarse el Montmartre, que estaba en Corrientes al 1500; el Royal Pigall, en Corrientes al 800; el Fritz, el Armenoville, [...] el de Hansen, [...]”.¹³⁷

“*Academia*. Salón de baile atendido por mujeres que cobraban por cada pieza que bailaban. Tal lo fueron en sus inicios las academias de baile que comenzaron a funcionar en el Buenos Aires antiguo, aunque pronto se convirtieron en prostíbulos encubiertos y casas de juego.”¹³⁸

El cabaret Royal Pigall en Corrientes 825¹³⁹ tenía el mismo nombre del famoso cabaret parisiano, ubicado frente a la plaza Pigalle, en Montmartre¹⁴⁰. Muchos letristas ubican la trama de sus tangos en ese establecimiento: “siendo buena/ eras honrada/ pero no te valió nada/ que otras cayeron igual;/ eras linda/ galleguita/ y tras la primera cita/ fuiste a parar al ‘Pigall’./ [...] Hoy te veo,/ galleguita,/ sentada triste y solita/ en un rincón del ‘Pigall’./ y la pena/ que te mata/ claramente se retrata/ en tu palidez mortal. (*Galleguita*, Alfredo Navirre, 1924)”, “hoy tenés apartamento/ y te pasan mucho viento/ pa lucirte en el ‘Pigall’. (*Pato*, Ramón Collazo,

¹³⁶ Aldao de Diaz, Elvira en Noemí, pág. 30.

¹³⁷ Espindola, pág. 85.

¹³⁸ Espindola, pág. 14.

¹³⁹ Moreau, pág. 83

¹⁴⁰ Gobello, 1999 (1), pág. 73

1928)”, “Maleva, que has vuelto al nido/ de tu garufa¹⁴¹ arrepentida,/ ya no sos la mantenida/ que deslumbra en el Pigall. (*La maleva*, Mario Pardo, 1922)” y también la *Milonguera* (1925, José María Aguilar) se exhibe en el Pigall.

La historia del tango *Zorro gris* (Francisco García Jiménez, 1920) transcurre en el cabaret Armenoville, una imitación del francés Bois de Bologne¹⁴² que estaba situado en Avenida Libertador y Tagle: “Cuántas noches fatídicas de vicio,/ tus ilusiones dulces de mujer,/ como las rosas de una loca orgía, las deshojastes en el cabaret,/ y tras la farsa del amor mentido,/ al alejarte del ‘Armenoville’,/ era el intenso frío de tu alma/ lo que abrigabas con tu zorro gris”. *Margot* (Celedonio Esteban Flores, 1921) describe el ambiente: “mientras triunfa tu silueta y tu traje de colores/ entre risas y piropos de muchachos seguidores,/ entre el humo de los puros y el champán de Armenoville”.

Los protagonistas de las letras *¡Que querés con ese loro!* (Manuel Romero, 1928) y *Seguí mis consejos* (Eduardo Trongé, 1928) frecuentan el establecimiento “El Tropezón”.

Tiempos viejos (Manuel Romero, 1926) nombra las famosas academias de baile: los bailes de Laura y lo de Hansen.

Mostramos en este capítulo que las calles y los cabarets (y academias de baile respectivamente) representan los lugares del centro más importantes para el yo-narrativo.

¹⁴¹ *Garufa*. Diversión, farra, juerga.// Vida despreocupada.// Persona farrista, juerguista. (Espíndola, pág. 243).

¹⁴² Gobello, 1999 (1), pág. 55.

2.5.4. La Reina del Plata – Yo y la ciudad

Buenos Aires

Buenos Aires la Reina del Plata,
Buenos Aires mi tierra querida;
escuchá mi canción
que con ella va mi vida.

En mis horas de fiebre y orgía,
harto ya de placer y locura,
en ti pienso patria mía
para calmar mi amargura.

Noches porteñas, bajo tu manto
dichas y llanto muy juntos van.
Risas y besos, farra corrida,
todo se olvida con el champán.

Y a la salida de la milonga
se oye a una nena pidiendo pan,
por algo es que en el gotán
siempre solloza una pena.

Y al compás rezongón de los fuelles
un bacán a la mina la embrolla,
y el llorar del violín va
pintando el alma criolla.

Buenos Aires, cual a una querida
si estás lejos mejor hay que amarte,
y decir toda la vida
antes morir que olvidarte.

Manuel Romero, 1923

La ciudad es el concepto general que representa y une al mismo tiempo todos sus lugares y sus personajes del arrabal y del centro. Es como el escenario enorme de la historia del gran tango universal. En la primera y la última estrofa Romero elogia a la ciudad, bajo cuyo manto, en las estrofas de en medio, transcurren las noches porteñas con todos sus atributos: farra y champán, alegría y erotismo, la milonga, el tango y los bandoneones, pero también su miseria. La suma de esos elementos inseparables es

parte del alma criolla, del alma del yo-narrativo. El narrador canta a su ciudad a una edad mayor, en las tempranas letras de los años '20 todavía no aparece el concepto de la ciudad. *Buenos Aires* es la primera de ese tipo y la única importante de los años '20. Más adelante en la historia del tango ese elemento de la ciudad como unificador, como patria, gana en importancia. Las siguientes producciones son los tangos *La canción de Buenos Aires* también de Manuel Romero (1932) y *Mi Buenos Aires querido* de Alfredo Le Pera (1934).

Igual que el yo-narrador es inseparable de su ciudad, tampoco lo es el tango. Aunque es fenómeno del Río de la Plata, es decir de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo, Buenos Aires siempre ha desempeñado el rol precursor en el desarrollo del género. En los principios la capital uruguaya era importante para el desarrollo musical, pero Buenos Aires, sobre todo en las últimas décadas hasta hoy en día ha llegado a tener mayor importancia, sobre todo en cuanto a las letras. Así que el tango no se puede separar de su ciudad de origen y ciudad de desarrollo. A pesar de que otras ciudades como París han sido significativas en la historia del tango que hoy se baila y escucha en todo el mundo, el género no se ha deslizado ni un instante de Buenos Aires, que siempre ha sido la patria de sus artistas dentro o fuera del país.

“El tango es el paisaje más original de Buenos Aires. La aliación entre la ciudad y el tango es tan poderosa que cuesta trabajo separarlos: el tango es el telón de fondo de la ciudad y la ciudad es el único decorado que el género necesita para desarrollarse”.¹⁴³

¹⁴³ Göttling, pág. 11.

Así describe Göttling la relación entre el tango y la ciudad. En palabras de Jorge Luis Borges el tango es una “vasta comedia humana” de la vida de la ciudad de Buenos Aires.¹⁴⁴

Escribe Tulio Carella, refiriéndose a lo que significaba la inmigración para la ciudad y a la situación social y política argentina que reflejan las letras de tango:

“La historia del tango es la historia de la ciudad- o por lo menos de gran parte de la ciudad- desde fines del siglo hasta nuestros días.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ D’Angelo, Puga, Selles: pág. 177.

¹⁴⁵ Carella, pág. 17, 18.

2.6. *Tango, vos que estás en todas partes* - Yo y el tango

“De un tango el vaivén
da vida a un amor;
de un tango al vaivén
nos hacen traición.”

En esos cuatro versos claves del tango *Viejo rincón*, (Roberto L. Cayol, 1925) está incluida una historia de amor entera, desde sus comienzos, descritos al principio de la letra: “Viejo rincón de mis primeros tangos,/ donde ella me batió que me quería;/ guarida de cien noches de fandango/ que en mi memoria viven todavía...” hasta la traición y el final del amor. Los pensamientos del yo-narrativo recuerdan como bailaba la pareja enamorada: “Cuando te quiebras en una sentada/ juntando tu carita con la mía,/ yo siento que en la hoguera de algún tango/ se va a quemar mi sangre el mejor día.” Esa historia de amor es al mismo tiempo la trama del gran tango universal. Las melodías del mismo tango, o gotán en lunfardo, acompañan la historia; las letras la cuentan: “tristes las notas de un tango/ que nos habla de amor,/ de mujer, de traición/ de milongas manchadas de sangre/ de sus malevos y el Picaflor./ [...] Tango brujo de arrabal,/ triste son/ que se agita en el misal/ de un querer/ y en la lírica pasión/ del matón./ Notas que muerden las carnes/ con su motivo sensual/ al volcar la pasión/ que llevamos, tal vez, muy adentro,/ en lo hondo del corazón. (*Taconeando*, José Horacio Staffolani 1931)”. El yo-narrativo habla en este tango para todos, expresa los sentimientos de “nosotros”, de los habitantes de una ciudad entera.

Recordamos que al principio de la historia del tango, el yo-narrador menciona el tango en las letras alegres para lucirse y mostrar su superioridad. Dos letras muy similares de Ángel G. Villoldo se

dedican únicamente al goce que le produce bailar y escuchar tango al yo-lírico: “¡Qué lindo es bailar/ un tango dormilón,/ gozar, soñar, vivir, sentir/ las vibraciones del corazón!// Cuando con dolor/ me balanceo al compás,/ no sé lo que me pasa,/ siento un goce sin igual.// (El 13, 1913)”, “Qué dicha tan singular/ y qué emoción/ se siente bailando un tango/ cuando el que baila es un pierna/ y con calor/ se balancea al compás.// Se siente por todo el cuerpo/ sin cesar/ un voluptuoso mareo/ con el balanceo/ me da un cosquilleo/ que no es posible explicar.// [...] // Cuando me lleva mi china/ ¡qué placer/ al hacer la quebradita!/ Todo mi ser se conmueve,/ con ardor,/ en los brazos de mi bien./ Y al hacer la media luna,/ no hay que hablar,/ se quedan entusiasmados./ Somos aclamados/ los más afamados/ en el arte de compadriar./ Este requiebro es de primera/ y no lo hace cualquiera.../ Este corte compadrón/ sólo es pa’ quién/ lo sabe hacer muy bien. (El 14, 1914)”. El poeta nos describe además la danza cuyas figuras más significativas también son nombradas por *La milonguera* (Vincente Greco, 1915): “Fíjese, usted, esta sentada/ y esta corrida, que es de mi flor./ Luego estos pasitos cadenciosos/ y esta quebrada que da calor./ Mire este ocho ¡qué bonito!/ esta media luna es singular./ Estos pasos de costado, a la derecha,/ que hacen ronchas,/ que abren brechas./ Este aire y este cuerpo tan marcial,/ que dan envidia,/ que dan que hablar”. La yo-narradora femenina se muestra contenta consigo misma y con el tango: “Soy milonguera, me gusta el tango, y en los bailongos me sé lucir./ [...] La milonga es mi vida./ El tango me hizo carne”.

La satisfacción del yo-lírico con el tango cambia con la aparición de las letras sentimentales. A partir de este momento tiene validez el principio siguiente: “¡Por algo es que en el gotán/ siempre solloza una pena! (Buenos Aires, Manuel Romero, 1922)”. El tango llega a ser descrito por el yo como triste, tristón, llorón y sentimental.

Maldito tango firmado por Luis Roldán (1916) demuestra el descontento de la narradora con el baile y el dolor que le produce. El tango es desde entonces, sobre todo en las letras de los años '20, el seductor y la milonga la atracción con final fatal. Es, en ésta época, representación de la prostitución. La narradora de susodicha letra cuenta la historia de su carrera prostibularia y maldice el tango, la culpa de su malestar: “En un bazar feliz yo trabajaba/ nunca sentí deseos de bailar,/ hasta que un joven que me enamoraba/ llevóme un día con él a tanguear./ [...] La culpa fue de aquel maldito tango/ que mi galán enseñóme a bailar/ y después, hundiéndome en el fango,/ me dio a entender que me iba a abandonar./ Mi corazón, de pena dolorido,/ consuelo y calma buscó en el cabaret,/ mas al bailar sentí en el corazón/ que aquella ilusión,/ se fue.// [...] Como esa música domina/ con su cadencia que fascina,/ fui entonces a la cocaína/ mi consuelo buscar.// [...] Maldito tango que envenena/ con su dulzura cuando suena,/ maldito tango que me llena,/ de tan acerba hiel./ Él fue la causa de mi ruina,/ maldito tango que fascina.../ ¡Oh, tango que mata y domina! ¡Maldito sea el tango aquel!”. La yonarradora tiene el mismo destino que los personajes de otras letras que pierden su rumbo en la milonga: *El taita del arrabal*, (Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, 1922): “Pero un día la milonga/ lo arrastró para perderlo”, *Flor de Fango* (Pascual Contursi, 1914): “Justo a los catorce abriles/ te entregaste a la farra,/ las delicias del gotán./ [...] Fuiste papusa del fango/ y las delicias del tango/ te espantaron del bulín”. El tango es el baile del cabaret, ejercitado por la “frágil marioneta que baila sin cesar (*Marionetas*, Armado José Tagini, 1927)”, por la “viejita/ milonga/ que pasa las noches/ bailando gotán. (*Marcheta*, Pascual Contursi, 1926)” y por “la eterna milonga/ que sabe tan sólo beber y bailar. (*Pobre milonga*, Manuel Romero, 1923)”. Como ya vimos la expresión “milonga” se refiere al lugar donde se baila tango y a las mujeres tangueras que

eran prostitutas. Los dos significados, que a la primera vista no tienen mucho en común, se aproximan al saber que el tango era el medio que los unía.

El tango es además la música ambiental a cuyo son transcurren las desgracias del yo o del tú/vos. Al son de su melodía y con su baile seduce el tú/vos a los clientes: “[...] engrupen tus alhajas en la milonga/ con regio faroleo brillanteril/ y a bailar esos tangos de meta y ponga/ volvés otario al vivo y al reo (rana), gil. (*Che papusa*, oí Enrique Cadícamo, 1927)”, “Tus gracias supo en la milonga cautivar,/ por tus encantos suspiró más que un varón. (*Mano cruel*, Armado J. Tagini, 1928)”. El mismo éxito que las mujeres tiene el tú/vos masculino de *Bailarín compadrito* (Miguel Eusebio Bucino, 1929): “Vestido como un dandy,/ peinado a la gomina/ y dueño de una mina/ más linda que una flor,/ bailás en la milonga/ con aire de importancia,/ luciendo tu elegancia/ y haciendo exhibición”. El yo-narrativo nombra el tango famoso de Gerardo H. Matos Rodríguez, escrito pocos años antes en 1925, para recordarle al tú/vos a su baile en tiempos pasados: “Araca, cuando a veces/ oís *La Cumparasita*,/ yo sé cómo palpita/ tu cuore¹⁴⁶ al recordar/ que un día la bailaste/ de lengue¹⁴⁷ y sin un mango¹⁴⁸,/ y que hoy el mismo tango/ bailás hecho un bacán”. Pero en realidad, el excelente bailarín de tango: “vos triunfaste como el tango (*Gacho gris*, Juan Carlos Barthe, 1930)” está triste, igual que su equivalente de *Patotero sentimental*, (Manuel Romero, 1922): “Patotero, rey del bailongo,/ patotero sentimental,/ escondés bajo tu risa/ muchas ganas de llorar.” Otros ejemplos del tango como fondo musical de las historias que transcurren “entre

¹⁴⁶ *Cuore*. lunf. Del italiano *cuore*. Corazón. (Espíndola, pág. 168).

¹⁴⁷ *Lengue*. Pañuelo. (Espíndola, pág. 285).

¹⁴⁸ *Mango*. lunf. Peso moneda nacional. Del portugués y brasileño, fue usado para designar la moneda de mil reis y aún se sigue usando en Brasil para nombrar en dinero en general. (Espíndola, pág.308/309).

un beso y un tango (*Zorro gris*, Francisco García Jiménez, 1920)” son firmados por Samuel Linning: *Melenita de oro* (1922): “en la orquesta sonó el último tango,/ te ajustaste nerviosa el antifaz/ y saliste conmigo de aquel baile/ más alegre y más rubia que el champagne” y *Milonguita*, (1920): “Y aquellas noches de verano,/ ¿qué soñaba tu almita, mujer,/ al oír en la esquina algún tango/ chamuyarte bajito de amor?// Y entre vino y el último tango/ p’al cotorro te saca un bacán...”. Francisco García Jiménez es autor de *Bajo Belgrano* (1926) que dice del tango como fondo: “Y mientras pierde la vida un tango/ que el ronco fuelle lento rezonga,/ se alza la cifra de una milonga/ con el elogio del cuidador”. Roberto L. Cayol y Francisco Alfredo Marino pintan el ambiente tanguero, que recuerda los tiempos del tango alegre: “Del fuelle al son, suena un violín/ en el tablado de una cantina/ y en el bulín que está al doblar la esquina/ los taitas aprovechan el tango tentador. (*Viejo rincón*, Cayol, 1925)”, “En el gangoso rezongar del fuelle,/ brotan sentidas, llenas de emoción,/ las cadenciosas notas de mi tango,/ el viejo tango de mi corazón.// [...] Viejo tango llorón,/ tango sentimental,/ tienes en cada acorde/ las alegrías del arrabal./ Tango viejo y tristón,/ tango que tanto amé,/ dame tu musiquita,/ la musiquita que ya se fue. (*Viejo tango*, Marino, 1926)”.

En caso de la letra *Lo han visto con otra* (Horacio Pettorossi, 1928) el tango es confidente, amigo y ayudante del yo-narrativo y del tú/vos al que confiesen sus penas y esperan aliviar sus tristezas: “Tango, tango,/ vos que fuiste el amigo/ confidente de su amor./ Tango, tango/ hoy precisa de tu ayuda/ para calmar su dolor./ Tango, tango,/ vos que estás en todas partes,/ esta noche es la ocasión,/ de que llegue hasta su reja/ el eco de una queja/ de un triste bandoneón”.

Observamos otro elemento refiriéndose al tango como música: El yo-narrador nombra el tango junto con el bandoneón, como en la

letra de *El poncho del amor* (1927): “Yo soy del barrio de la ribera,/ patria del tango y el bandoneón./ Hijo sin grupo de un gringo viejo,/ igual que el tango de rezongón”. Es el bandoneón que produce las características sonoras típicas del tango, lo que nos lleva al capítulo siguiente.

Celedonio Esteban Flores afirma en la letra *Corrientes y Esmeralda* (1922) que el tango concede inmortalidad a los lugares: “Esquina porteña, este milonguero/ te ofrece su afecto más hondo y cordial./ Cuando con la vida esté cero a cero/ te prometo el verso más rante y canero/ para hacer el tango que te haga inmortal”. El autor deja al mismo yo-narrador escribirle a la esquina los versos de esa letra. Alude al hecho de que una vez puestos en las palabras de un tango, los lugares, personajes y valores que transmite ese género llegan a ser inmortales.

2.7. El ronco fuelle lento rezonga - Yo y el bandoneón

“Bandoneón,
porque ves que estoy triste
y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.

[...]
Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tus notas doloridas
aumentó (sic) mi berretín.”

Este fragmento de *Bandoneón arrabalero* (Pascual Contursi, 1928) muestra que el instrumento de tango por antonomasia funciona como medio de expresión del yo-narrativo. El bandoneón es el testigo íntimo de sus sentimientos.

“Además de un instrumento, el bandoneón es una historia o cientos de historias, es el melancólico transmisor de la nostalgia porteña que se engancha en el desarraigo de los primeros inmigrantes y la tristeza ante la irrecuperabilidad del pasado y la lejanía de los paisajes infantiles.”¹⁴⁹

Oscar Zucchi escribe del bandoneón que el mismo tango “lo consagró como su máxima deidad”¹⁵⁰.

El nombre del instrumento es derivado del apellido de su inventor, el luthier alemán Heinrich Band. La invención data del año 1835 y el comienzo de la fabricación por la cooperativa llamada “Band-Unión” del 1864.¹⁵¹ El bandoneón tiene 71 teclas, distribuidas 38 en la caja de canto, que maneja la mano derecha, y 33 para los bajos, correspondientes a la izquierda. Alrededor de 1870 fue

¹⁴⁹ Salas, pág. 77.

¹⁵⁰ Zucchi, Tomo 1, pág. 1.

¹⁵¹ Gobello, 2004, pág. 79.

traído a Argentina. Del año 1944 data el primer instrumento fabricado enteramente en el país.¹⁵²

Sus precursores fueron el acordeón y la concertina. El primer tema escrito para bandoneón sólo apareció al promediar la década del '20. El vocablo tuvo varios derivados como bandolión, bandoleón, bandonión, y en los estratos más populares mandolión y mandoleón. Familiarmente se le llama fuelle.¹⁵³

Por qué se hizo el instrumento tanguero ejemplar es una cuestión más bien filosófica. “Acaso haya sido porque su voz y sólo ella, podía expresar las honduras sentimentales que el tango estaba queriendo expresar.”¹⁵⁴ Ciertamente es que se fija la aparición del bandoneón con la fecha del Centenario (1910)¹⁵⁵, solamente unos años antes que las primeras publicaciones de las letras sentimentales contursianas: *Pobre paica* (1914) “Y cuando de los bandoneones/ se oyen las notas de un tango,/ pobre florcita de fango/ siente en su alma vibrar/ las nostalgias de otros tiempos/ de placeres y de amores,/ ¡hoy sólo son sinsabores/ que la invitan a llorar!” y *La milonguera* (1915) “El día que yo me muera/ se acabará la milonga./ De luto estarán los cortes,/ las ‘murgas’ con bandoneones”.

El bandoneón desplazó la flauta y quitó importancia a los instrumentos tocados anteriormente: piano, violín y guitarra, que aparecen en pocas letras. El instrumento del yo-narrador en *Mi noche triste* y *El bulín de la calle Ayacucho* es la guitarra y en *Muñequita* el yo toca el piano. Otro instrumento del tango, que desapareció paulatinamente, es el organito u organillo, un pequeño órgano portátil, que se toca haciendo girar una manivela. Desde fines del 1800 era común que hombres instalados en las esquinas

¹⁵² Gobello, 2004, pág. 316/317.

¹⁵³ Zucchi, Tomo 1, pág. 2-5.

¹⁵⁴ Zucchi, Tomo 1, pág.1.

¹⁵⁵ De los cien años de la independencia de Argentina; Espíndola, pág. 53.

de la ciudad de Buenos Aires lo tocaban para los paseantes.¹⁵⁶ Aparecen junto con un yo-narrativo en letras como *El porteño* (1903): “y al compás de un organillo/ bailo el tango a su salú” y *Sobre el pucho* (1922): “y un organito moliendo un tango” y establecen un fondo musical de la historia contada.

El desplazamiento de los instrumentos llevó a un cambio musical profundo, como describe Luis Adolfo Sierra:

“Pero ese simple trueque de timbres sonoros, aparentemente formal y sin mayor trascendencia, traería un cambio total en la fisonomía de la música del tango. Con la paulatina desaparición de las traviesas y picarescas florituras de la flauta fue perdiendo el tango su originario carácter retozón y bullanguero. Adaptó entonces una modalidad temperamental severa, cadenciosa, adusta, apagada. Y fue el bandoneón, sin duda, el artífice de esa radical transformación anímica, que acaso el tango esperaba para volverse quejumbroso y sentimental.”¹⁵⁷

Pascual Contursi fue el primer autor que dejó aparecer el bandoneón en sus tangos de 1914 y 1915.

El yo-narrativo toma la música del bandoneón como fondo de las historias contadas: “Y cuando me llevaban/ seguían los bandoneones/ y la mujer aquella/ entró al baile y bailó... (*Pobre corazón mío*, 1926)”, “Al compás rezongón de los fuelles/ un bacán a su mina la embolla/ y el llorar del violín/ ya pintando el alma criolla. (*Buenos Aires*, 1923)”. Las características sonoras del instrumento son inconfundibles y descritas en muchas letras. El bandoneón “rezonga”, “ronca”, “solloza” y “se queja”: “el rezongo de un fuelle que se queja (*¿Por qué soy reo?*, 1929)”, “Y mientras pierde la vida un tango/ que el ronco fuelle lento rezonga/ se alza la cifra de una milonga/ con el elogio del cuidador. (*Bajo Belgrano*, 1926)”, “[...] milongas/ con sonido ’e bandoneones (*El malevo*, María Luisa Carnelli - Mario Castro, 1928)”, “y al quejarse el

¹⁵⁶ Espíndola, pág. 347.

¹⁵⁷ Salas, pág. 76/77.

bandoneón/ se escuchó/ tristes notas de un tango (*Taconeando*, José Horacio Staffolani, 1931)". Los últimos tres ejemplos subrayan que el bandoneón es el instrumento que produce las melodías del tango y demuestran que el bandoneón y el tango son elementos muy unidos, que aparecen juntos en muchos versos. La unión del tango, del bandoneón y del yo-narrativo transmite el fragmento de *El poncho del amor* (Alberto Vacarezza, 1927): "Yo soy del barrio de la ribera,/ patria del tango y el bandoneón./ Hijo sin grupo de un gringo viejo,/ igual que el tango de rezongón." Susodichos tres vinieron del arrabal al centro. Zucchi confirma que también el bandoneón "viene de lejos, de los arrabales hacia el centro"¹⁵⁸.

Viejo tango (Francisco Alfredo Marino, 1926) empieza con los versos siguientes: "En el gangoso rezongar del fuelle,/ brotan sentidas, llenas de emoción,/ las cadenciosas notas de mi tango,/ el viejo tango de mi corazón.// Se llena mi alma de dulces recuerdos/ y de añoranzas de mi juventud,/ y cada nota asoma a mi memoria/ una deuda de inmensa gratitud". El bandoneón está al principio de la letra, es el elemento esencial del que surge la música del tango. Produce sentimientos que le son propios al instrumento mismo, pero también propios al yo-narrador. El bandoneón exterioriza los sentimientos presentes y los recuerdos del yo-lírico. En *Che, papusa, oí* (Enrique Cadícamo, 1927) la anáfora o el paralelismo subraya que el yo-narrativo expresa en cada segundo verso largo el mismo tema con otras palabras. Los sonidos del instrumento son los sentimientos del tú/vos y con la música surgen sus recuerdos: "Che papusa, oí/ los acordes melodiosos que modula el bandoneón;/ Che papusa, oí/ los latidos de tu pobre corazón;/ Che, papusa, oí/ cómo surgen de este tango los paisajes de tu

¹⁵⁸ Zucchi, pág. 27.

ayer...”. El fragmento de *Boedo*, 1928) exterioriza que el bandoneón deja al tú/vos sentir más profundo, y aumentar los sentimientos tristes propios del instrumento y del personaje tanguero: “[...] y tu dolor se agranda,/ al escuchar/ el bandoneón/ al sollozar...”.

2.8. Yo y la distracción

Sabemos que para el yo-lírico del tango olvidar la traición y escapar de la desolación es imposible. Sin embargo el yo necesita distracción de su situación triste y se sirve del alcohol, del tabaco y del juego (las carreras de caballo y los naipes) que representan un intento desesperado de escaparse.

2.8.1. Llevo encurdelado mi corazón - Yo y el alcohol

Eche amigo, no más; écheme y llene
hasta el borde la copa de champán,
que esta noche de farra y de alegría
el dolor que hay en mi alma quiero ahogar.
Es la última farra de mi vida,
de mi vida, muchachos, que se va...
Mejor dicho, se ha ido tras de aquella
que no supo mi amor nunca apreciar.

Yo la quise, muchachos, y la quiero
y jamás yo la podré olvidar...
Yo me emborracho por ella
y ella quién sabe qué hará...
Eche, mozo, más champán,
que todo mi dolor,
bebiendo lo he de ahogar...
Y si la ven,
muchachos, diganlé
que ha sido por su amor
que mi vida ya se fue.

Y brindemos, no más, la última copa,
que, tal vez, también ella ahora estará
ofreciendo en algún brindis su boca
y otra boca feliz la besará.
Eche, amigo, no más, écheme y llene
hasta el borde la copa de champán,
que mi vida se ha ido tras de aquella
que no supo mi amor nunca apreciar.

El tango *La última copa* (Juan Andrés Caruso, 1925) con la constelación narrativa triangular es el ejemplo típico y el más

popular de una letra hablando del alcohol. El triángulo narrativo mediante del que el yo-narrador hace su confesión lo observamos también en *La copa del olvido* (1921). La primera estrofa dice: “¡Mozo! traiga otra copa/ y sírvase de algo el que quiera tomar,/ que ando muy solo y estoy muy triste/ desde que supe la cruel verdad/ ¡Mozo! traiga otra copa/ que anoche, juntos, los vi a los dos...”. En esta introducción el tú/vos, el mozo tal vez desconocido por el yo-lírico, tiene el papel de aliado y confesor. Los muchachos de *La última copa* parecen ser amigos del yo-narrador. Sigue el yo-narrativo en la segunda estrofa de ambas letras contando la historia amorosa con trágico final, cuya culpa tiene la mujer, el tercer personaje en el triángulo. La tercera estrofa se refiere otra vez a la bebida y al motivo de la borrachera: el olvido de la traición: “¡Mozo! traiga otra copa/ y sírvase de algo el que quiera tomar.../ Quiero alegrarme con este vino/ a ver si el vino me hace olvidar”. Lograr el olvido completo y eterno, como ya dijimos, es imposible para el yo-narrativo, pero como menciona Göttling el alcohol es “la posibilidad del olvido temporario”¹⁵⁹. *La última copa* sirve al yo para “ahogar el dolor” y representa una despedida. El narrador se despide de sus amigos antes del último intento de salir de su desolación: la muerte.

La misma estructura narrativa y del contenido plantean los versos de Manuel Romero en *Tomo y obligo* (1931): “Tomo y obligo; mándese un trago,/ que hoy necesito el recuerdo matar.../ ¡Sin un amigo, lejos del pago,/ quiero en su pecho mi pena volcar!/ Beba conmigo, [...]”. El lector u oyente no recibe mucha información sobre el tú/vos. El yo-narrativo le llama “amigo” en la tercera estrofa, probable es que se confiesa al mozo, o a un desconocido recién encontrado en un bar: “Tomo y obligo; mándese un trago,/

¹⁵⁹ Göttling: pág. 73.

de las mujeres mejor no hay que hablar./ Todas, amigo, dan muy mal pago/ y hoy mi experiencia se lo puede afirmar”.

El efecto que produce el alcohol en el yo-narrador es el impulso de contar sus lamentos a otra persona, fenómeno que observamos desde los primeros tangos que retoman este tema. En un bar, bajo influencia de la droga, el yo-narrador de *Ivette* (Pascual Contursi, 1914) que exterioriza su desolación es introducido en tercera persona: “En la puerta de un boliche/ un bacán encurdelado¹⁶⁰/ recordando su pasado/ que la china lo dejó,/ entre los humos de caña/ retornan a su memoria/ esas páginas de historia/ que su corazón grabó”.

La constelación narrativa de *Sentimiento gaucho* (Juan Andrés Caruso, 1924) se destaca por su escasa frecuencia. “Un borracho sentado en un oscuro rincón” hablando en primera persona le confiesa a otro yo-narrador su historia de amor pasado. Es decir que esta letra tiene dos yo-narrativos.

El yo-narrador de *Amurado* (José de Grandis, 1926) se pregunta cual es la causa de su vejez prematura, tras haber sido abandonado por su amada: “O será porque me cruzan/ tan fuleros berretines de andar por los cafetines/ a buscar felicidad...”.

Escribe Göttling de esta letra:

“La vida errática a la que [el protagonista] ha quedado condenado por el abandono o el desamor, producen angustias, temores de no poder recuperar costados valores de su personalidad, pérdida absoluta de toda ilusión. La embriaguez, entonces, no es un acontecer pasajero: se trata de una curda existencial y, por tanto, con ninguna posibilidad de retroceso. Está metafóricamente embriagado de amor.”¹⁶¹

Los versos siguientes sobrepasan susodichos límites de la borrachera del yo-narrador. El alcohol no sólo es medio de confesarse y olvidar, sino que el yo-lírico iguala toda su vida con la

¹⁶⁰ Encurdelado: derivado del verbo “encurdelar” y del sustantivo “curda”.

¹⁶¹ Göttling, pág. 74.

absurdistad de estar en curda: “Cuántas noches voy vagando, angustiado, silencioso,/ recordando mi pasado con mi amiga, la ilusión;/ voy en curda, no lo niego que será muy vergonzoso,/ pero llevo más en curda a mi pobre corazón”.

Enrique Santos Discépolo trabaja el tema del alcohol de manera subliminalmente humorística. *Esta noche me emborracho* (1928) muestra un yo-narrador que, tras unos años, ve a su antigua amada saliendo de un cabaret y la compara con “un gallo desplumao/ mostrando al compadrear/ el cuero picoteao”. Su aspecto deformado por los años de la vida prostibularia, le resulta tan chocante que el yo no ve otra opción que embriagarse: “[...] Fiera venganza, la del tiempo,/ que nos hace ver deshecho/ lo que uno amó./ Este encuentro me ha hecho tanto mal,/ que si lo pienso más/ termino envenenao.../ ¡Esta noche me emborracho bien,/ me mamó bien mamao/ pa’ no pensar!”.

Muchos expertos, entre ellos Göttling y Vilariño¹⁶², atribuyen el alcohol al personaje tanguero masculino, pero no discuten la relación entre la ebriedad y los personajes femeninos. En ambos casos el yo-narrativo tiene como lema: “todo se olvida con el champán (*Buenos Aires*, Manuel Romero, 1923)”.

Las mujeres tangueras necesitan olvidar su vida profesional prostibularia y ahogar las penas respectivas.

Al principio de su carrera, recién llegadas al centro, el alcohol y las “farras de champagne” son considerados como signo de lujo y de alegría, hecho que expresan las tempranas letras del tango sentimental: “te entregaste a la farra,/ las delicias del gotán. (*Flor de fango*, Pascual Contursi, 1914)”. La *Muñequita* (Adolfo Herschell, 1918) deja “correr champagne frappé” y la *Muñeca brava*

¹⁶² Cf. Göttling, pág. 73-78; Vilariño, pág. 168-173.

(1928) cena “con champán bien frappé” y la *Garabita* (1926) sueña con “las farras de champán”.

Pero la alegría y el goce del alcohol son de corta duración. El yo-narrador es el único que reconoce la verdadera relación entre los personajes femeninos y el alcohol: “Al fingir carcajadas de gozo/ entre el oro fugaz del champán,/ reprimías adentro del pecho/ un deseo tenaz de llorar. (*Zorro gris*, Francisco García Jiménez, 1920)”. De afuera la *Melenita de oro* (1922) parece ser “más alegre y más rubia que el champagne”, pero el yo-narrador nota la mentira de la alegría fingida. Expresa que el público general de los cabarets ve en las mujeres objetos de entretenimiento a quienes les gusta la farra. Únicamente él se considera consciente de que el alcohol para la mujer es por un lado parte del trabajo para entretener a la clientela, y por el otro, el método para intentar olvidar la realidad. Como círculo vicioso el estado de alcoholizada le quita a la mujer la credibilidad y las únicas palabras que tiene el hombre al que ama la milonguera son: “Salí de ahí, que estás borracha!/ Muchacha,/ no bebás tanto champán... (*Pobre milonga*)”. El yo-narrador expresa el pensamiento de la mayoría de los hombres acerca de la mujer: “para él fuiste la eterna milonga/ que sabe tan sólo beber y bailar”. El tango *Loca* (1922) confirma de la boca de su yo-narradora, lo que el yo-protagonista masculino de los tangos citados suponía: “Yo tengo que ahogar en vino/ la pena que me devora...”.

En el año 1929 aparecen los personajes maduros de ambos sexos. Son conscientes de las repercusiones del alcohol: “Berretines locos de muchacho rana/ me arrastraron ciego en mi juventud,/ en milongas, timbas, y en otras macanas/ donde fui palmando toda mi salud./ Mi copa bohemia de rubia champaña/ brindando amoríos borracho la alcé. (*¡Cómo se pianta la vida!*, Carlos Viván, 1929)”. Un consejo que da el yo-narrador acerca del alcohol es el

siguiente: “Tomá leche con vanillas o chocolate con churros,/ aunque estés en el momento propiamente del vermut. (*¡Atenti, pebeta!*, Celedonio Esteban Flores, 1929)”.

2.8.2. *Entre las nubes de humo azul – Yo y el tabaco*

La letra de *Nubes de humo* (Manuel Romero, 1923) tiene la misma estructura triangular que las primeras letras que analizamos en el capítulo anterior. En vez de tomar alcohol, para confiarse a otro hombre, el yo-narrador fuma. El tabaco tiene las mismas consecuencias que el alcohol y el yo-narrativo lo utiliza otra vez para recordar el pasado: “Fume compadre,/ fume y charlemos;/ y mientras fuma recordemos,/ que con el humo del cigarrillo/ ya se nos va la juventud” y olvidar: “Fume, compadre,/ fume y soñemos;/ quiero olvidar mi ingratitud,/ al ver hoy que, como el humo,/ se desvanece la juventud”.

La vaga ilusión de la amada mujer se muestra en el humo del tabaco: “si hasta parece/ que ella se mece/ entre las nubes de humo azul...”.

2.8.3. *En la timba de mi vida - Yo y el juego*

El vocablo utilizado frecuentemente en las letras de tango “la timba” representa el juego por dinero en general o también el lugar en el que se practican estos juegos.¹⁶³ Dentro de la timba podemos distinguir dos tipos de apuestas a las que se dedica el yo tanguero: el turf, que comprende todo lo que está vinculado a las carreras de caballos¹⁶⁴ y los naipes.

¹⁶³ Espíndola, pág. 471.

¹⁶⁴ Espíndola, pág. 485.

2.8.3.1. ¡Vamos pingo! – Yo y las carreras de caballos

El turf es el deporte más popular del personaje tanguero. Popular no en el sentido que lo practique activamente sino que lo apoya mediante sus apuestas. El temprano elogio del yo-narrador, esperando fortuna y salir de la miseria, está destinado a los caballos mejores, llamados afectuosamente “pingos”: “me salvaste de la ruina/ y te estoy agradecido, Polvorín,/ mi noble pingo tan querido. [...]// Pura sangre de campeones/ corre ardiente por tu pecho/ y tu entrada en el derecho/ no hay corcel que te resista, Polvorín,/ el triunfador, rey de la pista. (*Polvorín*, Manuel Romero, 1922)”. El yo-narrativo habla a su caballo favorito que recuerda a los personajes valientes de los tangos alegres: “¡Chiche, Moro, Zaino!/ ¡Vamos, pingo, por favor,/ que pa subir el repecho/ no falta más que un tirón! (*El carrerito*, Alberto Vaccarezza, 1928)”.

Bajo Belgrano (Francisco García Jiménez, 1926) es una letra que todavía transmite la suerte que espera tener el personaje tanguero en las apuestas: “Bajo Belgrano, cómo es de sana/ tu brisa pampa de juventud/ que trae silbidos, canción y risa/ desde los patios de los *studs*¹⁶⁵/ ¡Cuánta esperanza la que en vos vive!.../ La del peoncito que le habla al *crack*¹⁶⁶/ ‘Sacame ‘e pobre, pingo querido,/ no te me manques pa’l Nacional...”. El barrio con el Hipódromo Nacional, que hasta 1911¹⁶⁷ estaba situado en Congreso y Blandengues, calle nombrada en ese tango, es glorificado: “Bajo Belgrano... Cada semana/ el grito tuyo que viene al centro/ -‘¡Programa y montas para mañana!’-/ las ilusiones prendiendo va./ ¡Y en el delirio de los domingos/ tenés reunidos frente a la cancha,/ gritando el nombre de tus cien pingos,/ los veinte barrios de la ciudad!”. El barrio vecino de Belgrano es

¹⁶⁵ *Stud*. Caballeriza. Lugar donde se cuidan y se albergan los caballos de carrera. (Espindola, pág. 456).

¹⁶⁶ *Crack*. deportista de primera, PONS

¹⁶⁷ Benedetti, 2004, pág. 409.

Palermo, donde se encuentra el Hipódromo Argentino. El tango que describe el ambiente turfístico en este barrio señala la otra cara de las apuestas: “¡Maldito seas, Palermo!/ Me tenés seco y enfermo,/ mal vestido y sin morfar,/ porque el vento los domingos/ me patino con los pingos/ en el Hache Nacional./ Pa’ buscar al que no pierde/ me atraganto con la Verde¹⁶⁸/ y me estudio el pedigré¹⁶⁹/ y a pesar de la cartilla/ largo yo en la ventanilla/ todo el laburo del mes.// [...] Palermo, cuna del orre¹⁷⁰,/ por tu culpa ando sin cobre,/ sin honor ni dignidad; *Palermo* (Juan Villalba y Hermido Braga, 1929)”. El cambio profundo de la relación entre yo-narrativo y la carrera de caballos cabe en la teoría del gran tango universal, en la que el yo, tras el éxito corto, comprende que el juego como uno de sus vicios contribuye en este caso a su miseria económica. Moreau explica la actitud positiva y la pesimista del protagonista hacia las apuestas de manera histórica:

“Esta presencia del tema de las carreras de caballos en los tangos, sobre todo entre los años 25 y 35, refleja a la vez la época de abundancia en que se creía que “Dios es argentino” y la subsiguiente época de la crisis con su secuela de penurias, cuando el azar era para muchos la única esperanza de subsistir.”¹⁷¹

La carrera de caballos es el objeto frecuente del yo-lírico para describir al tú/vos. Mediante una metáfora expresa que le resultará fácil conquistar a la mujer: “Para el record de mi vida sos una fácil carrera/ que yo me animo a ganarte sin emoción ni final./ Te lo bato pa’ que entiendas en esta jerga burrera,/ que vos

¹⁶⁸ Verde. Aquí: Dólar, moneda de Estados Unidos de Norteamérica. Por el color verde de sus billetes. (Espíndola, pág. 493).

¹⁶⁹ Pedigré. Del inglés *pedigree*. Genealogía, ascendencia. *Tener pedigré*. Ser de raza de pura sangre. (Espíndola, pág. 373).

¹⁷⁰ Orre. Revés de reo, en el sentido de vago, vagabundo; desfachatado. (Espíndola, 2002, pág. 348).

¹⁷¹ Moreau, pág. 196.

sos una potranca para una penca¹⁷² cuadrera/ y yo, che vieja, ya he sido relojeao pa'l Nacional... (*Canchoero*, 1930)". Compara a la mujer con una potra y a sí mismo con un caballo experimentado.

Pan comido es otro tango en el que la incapacidad de vivir del tú/vos masculino está descrito en lenguaje turfístico: "Sos un caído de la cuna, un pobre diablo, un maleta./ En los *hándicaps*¹⁷³ corridos siempre quedaste parao./ [...] Sos potrillo de dos años,/ recién darás mucho *sport*¹⁷⁴/ cuando andés como yo anduve/ como bola sin manija¹⁷⁵.../ Tenés que nacer de nuevo/ para correrte una fija.../ Aunque te juegues el resto/ no llegás al marcador.// [...] Nunca marcaste buen tiempo... es muy pobre tu corrida". En oposición al comportamiento del tú/vos es la actitud del hombre verdadero y fuerte, que describe el yo-narrativo como modelo: "El hombre en pista liviana,/ en barrosa y en pesada/ si tiene sangre en las venas/ jamás se debe achicar...".

La suerte abandona a todos los que se dedican a las apuestas. *Uno y uno* es un tango ejemplar de un personaje adicto a las carreras de caballos que, después de haber ganado en sus primeras ocasiones, ha perdido su fortuna: "Se te dio vuelta la taba,/ hoy andás hecho un andrajo;/ has descendido tan bajo/ que ni bolilla te dan.// [...] Se acabaron esos saques/ de cincuenta ganadores;/

¹⁷² *Penca*. Carrera de caballos que se corre en calles o caminos vecinales del interior, generalmente debida a desafíos que se hacen los propietarios de los animales.// Carrera cuadrera. (Espíndola, pág. 377).

¹⁷³ *Handicap*. Guarismo que se establece a través de una escala a efectos de determinar la valoración de deportistas, equipos deportivos, caballos de carrera, etc. para igualar chances en competencias en que se enfrenten entre sí.// Ventaja que se da o se recibe por medio de este sistema. (Espíndola, pág. 262) Por ejemplo: Los *hándicaps* a peso por edad que se corren en los hipódromos, en los que el peso con que corren los caballos es mayor para los de más edad y disminuye gradualmente para los más jóvenes. (Espíndola, pág. 493).

¹⁷⁴ *Sport*. Voz inglesa que en el lenguaje del turf significa el importe que se abona en los hipódromos al apostar. (Espíndola, pag. 156).

¹⁷⁵ *Manija*. Autoridad, poder, influencia. (Espíndola, pág. 309).

ya no hay tarros¹⁷⁶ de colores/ ni almuerzos en el Julien.../ Ya no hay Paddock en las carreras,/ y hoy, si no te ve ninguno,/ te acoplás con uno y uno.../ ¡Qué distinto era tu tren!”. El primer verso se refiere al juego que se practica con un astrágalo de vaca deshuesado, la taba. Tirándola al suelo puede caer por azar a dos lados, llamados “suerte” o “buena” y “mala” o “culo”, resultado por el que se apuesta. Puede acontecer que la taba caiga de tal manera que al aterrizar parece quedarse quieta de un lado, pero finalmente se queda parada en el lado contrario. La expresión “darse vuelta la taba” aplicada a una persona significa entonces que le cambia a uno la suerte.¹⁷⁷

El título de este tango viene de la apuesta más popular de aquella época: “Uno y uno”, propio de avaros y jugadores venidos a menos, significaba jugar un boleto a ganador y uno a placé. Un “saque de 50 ganadores” era la apuesta de cincuenta boletos a ganador.¹⁷⁸

2.8.3.2. *Me fui a baraja – Yo y el juego de naipes*

La baraja significa para el yo-tanguero mucho más que una simple diversión. La “carpeta”, que es el término genérico del juego por dinero que se practica sobre mesas con cartas y dados, y proviene del término inglés “carpet” y francés “carpette”, el paño que se coloca sobre las mesas de juego,¹⁷⁹ es el reflejo de su vida. Comparando la buena o mala suerte en el juego con la fortuna o desgracia que vive, el yo-narrativo establece esta relación. Además, en las letras de tango, mucha experiencia con los naipes representa mucha experiencia en la vida. Muchas expresiones de origen timbalero que vemos en este capítulo, se han convertido en expresiones comunes del lenguaje popular. Susodicha conexión la

¹⁷⁶ *Tarro*. Zapato, botín. Es voz que compara al calzado con un tarro. (Espindola, pág. 466).

¹⁷⁷ Espindola, pág. 458.

¹⁷⁸ Espindola, pág. 446 y Benedetti, pág. 412.

¹⁷⁹ Espindola, pág. 108.

observamos en la letra de *Canchero* (Celedonio Esteban Flores, 1930): “Ya después, en la carpeta empecé a probar fortuna;/ y muchas veces la suerte me fue amistosa y cordial,/ y otras noches salí seco a chamuyar con la luna/ por las calles solitarias del sensible arrabal.// Me hice de aguante en la timba y corrido en la milonga,/ desconfío en la carpeta, lo mismo que en el amor./ Yo he visto venirse al suelo, sin que nadie lo disponga,/ cien castillos de ilusiones por una causa mistonga,/ y he visto llorar a guapos por mujeres como vos”.

El tango *Barajando* (Eduardo Escariz Méndez, 1928) muestra un yo-narrador que compara el juego con la vida y que es hábil para el juego y para los trucos que se necesitan para ganar. Sobre todo en el juego argentino por antonomasia, el *Truco*, hay que saber bien despistar y engañar al adversario. Exterioriza el yo-narrativo: “Con las cartas de la vida por mitad bien marquilladas¹⁸⁰,/ como guillan¹⁸¹ los malandros carpeteros¹⁸² de cartel,/ mi experiencia timbalera y las 30 [cartas M.M.] bien fajadas,/ me largué por esos barrios a encarnar el espinel¹⁸³”. Su suerte y habilidad, su buena vida se interrumpió al conocer a su amante, lo que describe otra vez de forma metafórica el juego: “Mientras yo tiraba siempre con la mula bien cinchada,/ ella, en juego con un coso mayorengo y gran bacán,/ se tomaba el Comte Rosso, propiamente acomodada,/ y en la lona de los giles me tendió en el cuarto *round*”. Aunque el yo sea un buen jugador y experimentado en la vida, le puede engañar fácilmente una mujer mentirosa, lo que

¹⁸⁰ *Marquillada*. Dícese del naipe al que se le ha hecho una marca para reconocerlo durante el juego quien está en el secreto. (Espíndola, pág. 314).

¹⁸¹ *Guiyar*. lunf. Engañar a alguien con un cuento o una maniobra para despojarlo de su dinero. (Espíndola, pág. 257).

¹⁸² *Carpetero/ra*. Persona que tiene experiencia en los juegos de naipe y dados.// Persona a la que se le atribuye cancha, experiencia en las cosas de la vida. (Espíndola, pág. 108).

¹⁸³ *Encarnar el espinel*. Valerse de maneras argucias para impresionar a otros premeditadamente, con la finalidad de obtener algún beneficio posteriormente.// Ocuparse el jugador fullero en armar una mesa de juego para despojar a incautos. (Espíndola, pág. 203).

expresa con la metáfora final: “[...]En el naípe de la vida, cuando cartas son mujeres,/ aunque lleve bien fajadas pa’l amor las 33;/ es inútil que se prendan al querer con alfileres,/ si la mina no es de un paño, derecha y sin revés”.

Semejante destino tiene el yo-narrativo de *Cuando me entrés a fallar* (Celedonio Esteban Flores, 1929): “He rodado como bolita de pebete arrabalero,/ y estoy fulero y cachuso por los golpes, ¡qué querés!”. La mala suerte que tiene en la vida la describe con términos del Truco: “Cuantas veces con un cuatro a un envido dije ‘quiero’/ y otra vez me fui a baraja y tenía treinta y tres”. El yo-narrador, aunque tiene el 33, la puntuación más alta, “se va a baraja”, lo que expresa que se retira del juego por temor de perder, poniendo sus cartas boca abajo sobre la mesa o el mazo y los demás jugadores definen la mano. En el léxico popular “irse a baraja” pasó a calificar la acción de quién, en situaciones de dar una opinión o prestar ayuda o definirse, se excusa y se aparta, buscando no comprometerse.¹⁸⁴

Conoce a la mujer en el mismo instante en el que le abandona la suerte en el juego, hecho que simboliza la futura perdición que representa la mujer para el yo-narrador. Este se expresa combinando los usos figurados del lenguaje de los juegos de naipes y del turf: “Te conocí cuando entraba a fallarme la carpeta,/ me ganaste con bondades poco a poco el corazón./ El hombre como el caballo, cuando ha llegado a la meta/ afloja el tren de carrera y se hace manso y sobón”. Otro significado de “carpeta” que es experiencia, baquía, habilidad e ingenio¹⁸⁵, aparece en esta estrofa, igual que en el tango *Pan comido* (Enrique Dizeo, 1926), donde el yo-lírico describe al tú/vos perdedor: “Te has perdido el viento al póker porque no tenés carpeta”.

¹⁸⁴ Espíndola, pág. 54.

¹⁸⁵ Espíndola, pág. 108.

El azar de los naipes en *Tras cartón* (Santiago Adamini, 1929) sirve al tú/vos femenino para elegir uno de dos amantes. La mujer se decide en contra del yo-narrador, al que escribe en una carta: “Tomé dos cartas de un naipe/ después de haberlas marcado,/ las mezclé bien con cuidado/ para mi suerte jugar./ Pronto pude comprobar/ que tu contra se había dado,/ tras cartón habías quedado,/ lo demás lo sabés ya”.

2.8.4. *Dejé el juego y la bebida* - Yo y la renuncia de la distracción

Como conclusión del capítulo observamos al personaje maduro, de la misma edad en la que se vuelve consejero que reconoce sus vicios fatales. Renuncia a la diversión, al alcohol y al juego por dinero, pero sin embargo no consigue su felicidad. La letra de *¡Querés con esa cara!* (Pascual Contursi, 1915) muestra un yo-lírico que lleva una vida sin vicios: “Por vos dejé mis amigos,/ dejé el juego y la bebida/ y empecé una nueva vida/ y al laburo me entregué” y, sin embargo, la mujer por la que sacrificó todo le abandona. Este abandono es, otra vez, la razón por la que el yo-narrador se entrega de nuevo al alcohol y se forma un círculo vicioso del que escapar es imposible.

El yo-narrativo de *Tengo miedo*, (Celedonio Esteban Flores, 1926) califica su escape de la diversión que le llevó a la ruina como único logro positivo de su vida: “En la timba de la vida me planté con siete y medio,/ siendo la única parada de la vida que acerté;/ yo ya estaba en la pendiente de la ruina sin remedio,/ pero un día dije: *¡Planto...!*, y ese día me planté.../ Yo dejé la barra rea de la eterna caravana;/ me aparté de la milonga y su rante berretín./ Con lo triste de mis noches hice una hermosa mañana;/ cementerio de mi vida convertido en un jardín.// *Garçonnière*, carreras, timbas, copetines de viciosos,/ y cariños pasajeros, besos falsos de mujer;/

Todo enterré en el olvido del pasado bullicioso [...]”. Pero el yo-narrador confiesa el miedo con el que vive. El lector u oyente reconoce que la autosugestión de la supuesta felicidad está muy frágil y se rompe en cuanto la amante regrese: “Hoy, ya vés, estoy tranquilo, por eso es que, buenamente,/ te suplico que no vengas a turbar mi dulce paz.../ [...]// ¡Te suplico que me dejes, tengo miedo de encontrarte,/ porque hay algo en mi existencia que no te puede olvidar...!/ Tengo miedo de tus ojos, tengo miedo de besarte,/ tengo miedo de quererte y de volver a empezar.../ Sé buenita, no me busques; apartate de mi senda.../ [...]// ¡es que tengo mucho miedo que me falle el corazón...!”.

No obstante el esfuerzo más fuerte que haga el yo-narrador de escapar de la distracción, de la traición y de la desolación, nunca se liberará de la comparación de la vida con el juego: “Observando que la gente/ rinde culto a la mentira,/ y el amor, con que se mira/ al que goza de poder;/ descreído, indiferente;/ insensible, todo niego;/ para mi la vida es juego/ de ganar o de perder. *¿Por qué soy reo?* (Manuel A. Meaños y Juan Velich, 1929)”.

2.9. Yo y la madre

Yo viví desorientado...
yo soñé no sé qué mundo...
yo me hundí en el mar profundo
con delirante afán de loca juventud...

Me atraían los placeres;
un abismo, las mujeres...
Ya sin madre ni deberes,
sin amor ni gratitud...

¡Madre,
las tristezas me abatían
y lloraba sin tu amor
cuando en la noche me hundía
de mi profundo dolor!
¡Madre,
no hay cariño más sublime
ni más santo para mí!
Los desengaños redimen
y a los recuerdos del alma volví...

Yo maté mis ilusiones...
Yo amargué mi propia vida...
Yo sentí en el alma herida
el dardo del dolor que el vicio me dejó...
Desde entonces, penas lloro
y sólo el cariño imploro
de mi madre, a quien adoro
y mis desvíos sintió...

(*Madre*, 1922, Verminio Servetto)

Esta letra muestra la relación del yo-narrador con su madre, llamada cariñosamente “vieja” en Argentina y en muchas letras de tango. Ella representa un personaje totalmente estático que no varía en el transcurso de la trama del gran tango universal. La figura del padre, como confirma Carretero¹⁸⁶, queda relegada a un plano secundario. Aparece sólo y muy escasamente con la

¹⁸⁶ Carretero, 1999 (1), pág. 129.

expresión relacionándole con la madre: “los viejos” que observamos en el tango *La casita de mis viejos* (Enrique Cadícamo, 1929).

El tango *Madre* está narrado desde el momento en el que el yo-lirico se encuentra al final del gran tango universal. Ha pasado por los momentos placenteros de la vida del centro, cuyas amarguras vive a continuación. Como mostramos en el capítulo 2.5.2, la madre y el barrio forman una unidad. *Almagro, Barrio reo* son la “cuna” del yo-tanguero en los “tiempos de niñez”. Con la letra de *Puente Alsina* (Benjamín Tagle Lara, 1926) observamos que el barrio llega hasta a equivaler a la madre y la personifica. Estando en el centro el yo-narrativo perdido añora los tiempos posteriores de su infancia al lado de su madre y recuerda el cariño que recibió de ella: “el cariño más santo que un hombre pueda tener (*Tengo miedo*, Celedonio Esteban Flores, 1926)”, “y el cariño de mi madre era un poncho que había echado/ sobre mi alma noble y buena contra el frío del desdén. (*La gayola*, Armado José Tagini, 1926)”. En el tango ejemplar de este capítulo el yo-narrador nos deja entender que ha perdido el contacto con su madre para siempre y recibir su amor ya no será posible. Muchas letras de tango exteriorizan que el hijo o la hija no puede regresar al hogar maternal porque la madre ha muerto: “Allá, muy lejos, muy lejos,/ donde el sol cae cada día,/ un tranquilo hogar tenía/ y en el hogar unos viejos./ La vida y su encanto era/ una muchacha que huyó/ sin decirle dónde fuera.../ y esa muchacha era yo./ Hoy no existe ya la casa,/ hoy no existen ya los viejos/ hoy la muchacha, muy lejos,/ sufriendo la vida pasa. (*Loca*, Antonio Martínez Viérgol, 1922)”.

La madre antes de morir ha esperado el regreso del hijo: “Cuántas veces tu viejita,/ al caer la tardecita,/ creyó ver, temblando de emoción,/ que daba vuelta la esquina,/ la mimosa chiquilina,/ que regresaba a pedir perdón... (*De tardecita*, Carlos Álvarez Pintos, 1927)”. La letra de *No llore viejita* (Julio Aparicio, 1930) expresa

detalladamente el dolor de la madre: “¡Pobre viejecita, que llorando está/ por la mala hija que no volverá...!/ Huyó de su lado tras un falso amor/ y hoy la pobre madre muere de dolor.../ Viejecita buena, deja de llorar;/ que la que se ha ido ha de retornar.../ Por la misma puerta por donde salió/ ha de entrar un día a pedirte perdón.../ Añora esos días de felicidad,/ muy cerca de aquella que nunca vendrá;/ [...] Y los días pasados en el dulce hogar/ junto a la que un día la pudo dejar/ sin ver de que al irse tras de aquel querer/ destrozó la vida a quien le dio el ser”. De manera aguda describe Celedonio Esteban Flores en *Audacia* (1925) los derrumbes de la hija, humillantes para la madre: “Te han cambiado, pobre mina... Si tu vieja, la finada,/ levantara la cabeza desde el fondo del cajón/ y te viera en esa mano tan audaz y descocada/ se moriría nuevamente de dolor e indignación./ Vos, aquella muchachita a quien ella, santamente/ educó tan calladita, tan humilde y tan formal...”.

La madre siempre está dispuesta a perdonarle los despistes al hijo y las amarguras que le ha causado por su ausencia: “Sólo una madre nos perdona en esta vida.../ ¡Es la única verdad! (*La casita de mis viejos*, Enrique Cadícamo, 1929)”. Vemos este hecho también en la letra de *No llore viejita* junto con observar que la comprensión de la hija por sus derrumbes llega demasiado tarde: “Y una triste tarde, muy cansada ya/ de esperar en vano la que no vendrá,/ cerró aquellos ojos, dejó de llorar,/ y al cielo la pobre se fue a descansar.../ Y la santa madre, que tanto esperó/ la vuelta de aquella que nunca volvió,/ en su pobre lecho, antes de morir,/ a tan mala hija supo bendecir”.

Surgiendo de la sensación desolada de que ya no puede unirse a su madre, el yo-narrador elogia el amor maternal en las letras de tango de manera que la madre llega a ser un personaje sobrenatural para su hijo. Reforzado por el hecho de que al yo-narrador únicamente le quedan difusas imágenes del aspecto de su

madre: “Yo me acuerdo solamente/ de una caricia, de un beso sano,/ de una mano muy ardiente/ que entre sus dedos tuvo mi mano; (*Por dónde andará*, Atilio Supparo, 1926)”, la idealización la convierte a la madre en “santa”. Para el yo-narrador ella representa todo lo contrario de la mujer del centro, la amante, la prostituta. Las dos mujeres estereotipadas están opuestas. La amante es la encarnación del erotismo y del sexo mientras que la madre es una mujer totalmente asexuada.¹⁸⁷ El deseo de sentirse nuevamente niño protegido y estar junto a la madre es nada más que ilusión. El tango *Madre hay una sola* (José de la Vega, 1930) exterioriza las fantasías del yo-narrador: “Pagando antiguas locuras/ y ahogando mi triste queja,/ volví a buscar en la vieja/ aquellas hondas ternuras/ que abandonadas dejé./ Y al verme, nada me dijo/ de mis torpezas pasadas;/ palabras dulcificadas/ de amor por el hijo/ tan sólo escuché.// Besos y amores,/ amistades, bellas farsas/ y rosadas ilusiones,/ en el mundo hay a montones,/ por desgracia.../ Madre hay una sola;/ y aunque un día la olvidé,/ me enseñó al final la vida/ que a ese amor hay que volver.// ¡Qué nadie venga a arrancarme/ del lado de quien me adora,/ de quien, con fe bienhechora,/ se esfuerza por consolarme/ de mi pasado dolor!/ Las tentaciones son vanas/ para burlar su cariño,/ para ella soy siempre niño.../ ¡Benditas sus canas,/ bendito su amor!”. La madre llega a ser tal ilusión que hasta le habla y le aconseja al yo-lírico desde el más allá: “Una noche... fue la muerte quien vistió mi alma de duelo/ y a mi tierna madrecita la llamó a su lado Dios.../ y en mis sueños parecía que la pobre, desde el cielo,/ me decía que eras buena, que confiara siempre en vos. (*La gayola*, Armado José Tagini, 1926)”, “¡No! ¡No vengas, que bajó del cielo/ La mujer que más quería yo!/ ¡Es mi madre, que trae un

¹⁸⁷ Cf. Göttling, pág. 35, 36. Ulla, pág. 47.

consuelo!/ ¡La que nunca mi mente olvidó! (*Por dónde andará*, 1926, Atilio Supparo)”.

Carlos Viván y Héctor Bonatti narran en *Hacelo por la vieja* (1928) de un yo-lírico que está a punto de morir y al final de la historia del gran tango universal. Le habla a su hermano de su camino equivocado y santifica a la madre: “[...] A nadie tengo en el mundo/ más que a vos y a la viejita;/ por mi culpa, pobrecita,/ vos sabés cuánto lloró.../ Pero vos que estás a tiempo,/ si querés podés abrirte/ y no vas a arrepentirte/ como me arrepiento yo.// ¡Hacelo por la vieja,/ abrite de la barra...!/ ¿No ves lo que te espera/ si continuas así?/ ¿No ves que es peligroso/ tomar la vida en farra?/ ¡Hacelo por la vieja/ si no lo haces por mí...!// De ésta, hermano, no me escapo,/ no pretendas engrupirme;/ mas, ¿pa' que voy a afligirme/ si tenía que suceder?/ Aunque mama, pobre mama,/ prenda velas a la Virgen,/ yo sé bien que estoy en cama,/ que ya no hay nada que hacer.../ Anoche, la pobre vieja,/ cuando nadie la veía,/ creyéndose que dormía/ llorando me fue a besar./ No pude hacerme el dormido,/ la besé, la abracé fuerte.../ -¡Madre (le dije), la Muerte/ muy pronto me va a llevar...!”.

3. Conclusión

Terminamos este trabajo con la síntesis del concepto de la trama del gran tango universal: todo es uno, uno es parte del todo y representa al todo. No sólo todas las letras de tango son una sola, la del gran tango universal, sino también todos los yo-narradores del conjunto de tangos son uno solo (hablamos siempre del personaje singular “el yo-narrativo”). Debido a que existe el yo-narrador masculino y femenino, digamos que el personaje se representa en ambos sexos pero bajo el manto de una sola figura tanguera, el yo-protagonista tomado de la trama del gran tango universal.

Esa síntesis se aplica a los otros elementos analizados del gran tango universal. Empezamos en sentido contrario a nuestro índice de trabajo. La madre representa siempre a la misma figura, como la describimos. La distracción tiene siempre la misma meta para el yo-narrador. El bandoneón, instrumento de tango por antonomasia, solloza siempre las mismas penas con su sonido típico. Todos los elementos son conectados mediante el tango, que acompaña la trama del gran tango universal, y mediante sus lugares específicos. La madre tiene su lugar en el barrio, la distracción transcurre en los bares, los hipódromos, las mesas de juego; el yo encuentra al tú/vos en los cabarets o en el bulín. Todos esos lugares están dentro de una sola ciudad. Buenos Aires es sinécdoque por todos sus lugares, sus habitantes con sus historias, todo lo que transcurre en ella. Ella sustituye a todos y todos son partes y representantes de ella.

Dijimos que toda la trama del gran tango universal es la trama de una sola noche triste que es eterna y abarca miles de noches tangueras.

El concepto de síntesis lo emplea Raúl Scalabrini Ortiz en su obra *El hombre de la esquina rosada* en la que el protagonista representa al porteño por excelencia en “la esquina porteña por antonomasia”¹⁸⁸ *Corrientes y Esmeralda*. Scalabrini Ortiz sintetiza toda la vida porteña en un sólo personaje en una sola esquina.

En fin la figura que expresa ese todo tanguero en las letras es el yo-narrativo: el yo es el tango y el tango es el yo.

¹⁸⁸ Benedetti, pág. 396.

Bibliografía

Letras de tango

- Benedetti, Héctor Ángel, *Las mejores letras de tango*, Grupo Editorial Planeta/Booket, Buenos Aires, 2003.
- Gobello, José, *Letras de Tango, Selección (1897-1981)*, Centro Editor de Cultura Argentina, Buenos Aires, 1999 (1).
- Gobello, José, *Tango: pasión argentina*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1999 (2).
- Gobello, José, *Tangos, letras y letristas (Tomo 1-5)*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.
- Gobello, José, *Todo Tango: Letras de tango que cuentan historias*, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2004.
- Romano, Eduardo, *Las Letras del Tango, Antología Cronológica 1900-1980*, Editorial Fundación Ross, Rosario, 1990.
- Sareli, Jorge, *El tango a través del tiempo*, Editorial Diana, México D.F., 1992.
- Tambasco, Omar; Chichelnitzky, Mario, *La Antología de Letras de Tango*, Etnomusic, Barcelona, 1999.

Literatura secundaria

- AA.VV., *La historia del tango. La guardia vieja*, Tomo 3, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1977.
- AA.VV., *La historia del tango. Los años veinte*, Tomo 6, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1977.
- AA.VV., *La historia del tango. Los poetas (I)*, Tomo 17, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1980.
- AA.VV., *La historia del tango. Los poetas (II)*, Tomo 18, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1993.
- AA.VV., *La historia del tango. Primera época*, Tomo 2, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- Aramburu, Julio, *Buenos Aires: Ciudad- mujeres- hombres- teatros- elogio de la Avenida de Mayo y las calles Florida y Corrientes- muestrario urbano*, El Ateneo, Buenos Aires, 1927.
- Berg, Walter Bruno y Schäffauer, Marcus Klaus (ed.), *Oralidad y argentinidad, Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997.
- Borges, Jorge Luis; Clemente, José Clemente, *El lenguaje de Buenos Aires*, Emece, Buenos Aires, 1963.
- Carrello, Tulio, *Tango – mito y esencia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1966.
- Carretero, Andrés M., *El compadrito y el tango*, Peña Lillo/ Ediciones Continente, Buenos Aires, 1999 (1).
- Carretero, Andrés M., *Tango: testigo social*, Peña Lillo/ Ediciones Continente, Buenos Aires, 1999 (2).

- Cirigliano, Gustavo F.J., *Tangología*, Fundación Octubre, Buenos Aires, 2001.
- Conde, Oscar (compilador), *Poéticas del tango*, Marcelo Héctor Oliveri Editor, Buenos Aires, 2003.
- D'Angelo, Oscar; Puga, Boris; Selles, Roberto, *Tango: magia y realidad: 20 miradas sobre una aventura que no cesa*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- Ferrer, Horacio, *El tango: su historia y evolución*, Peña Lillo/ Centro de Estudios de la Realidad Nacional, Buenos Aires, 1999.
- Flores, Rafael, *Tango: desde el umbral hacia adentro*, Catriel, Madrid, 2000.
- Freire Pombo, Mario, *El tango mítico: inconsciente colectivo e identidad*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1992.
- Gobello, José – Oliveri, Marcelo H., *Curso básico de lunfardo*, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2004.
- Gobello, José, *Breve historia crítica del tango*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1999 (3).
- Gobello, José, *Crónica General del Tango*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1980.
- Gobello, José, *Mujeres y hombres que hicieron el tango*, Biografías, Centro Editor de Cultura Argentina, Buenos Aires, 2002.
- Göttling, Jorge, *Tango: melancólico destino*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1998.
- Mafud, Julio, *Sociología del tango*, Editorial Américalee, Buenos Aires, 1966.
- Matamoro, Blas, *El Tango*, Acento Editorial, Madrid, 1996.
- Matamoro, Blas, *La ciudad del tango: Tango histórico y sociedad*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1982.
- Merchal, Leopoldo, *Historia de la Calle Corrientes*, Ediciones Arrabal, Buenos Aires, 1967.
- Moreau, Pierina Lidia, *La Poesía del Tango, Fueron años de cercos y glicinas...*, Comunic-arte Editorial, Córdoba, 2003.
- Orella, Raquel, *Eros Buenos Aires: La cultura del erotismo a fin de siglo*, Ediciones Florentinas, Rosario, 1997.
- Paez, Julio, *Los tangos testimoniales. Contenidos sociales y políticos en las letras de tango*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 2004.
- Reichardt, Dieter, *Tango, Verweigerung und Trauer: Kontexte und Texte*, Vervuert, Frankfurt/Main, 1981.
- Rocchi, Roxana; Sotelo, Ariel, *Los jóvenes y el tango. ¿En busca de la identidad perdida?*, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Buenos Aires, 2004.
- Rossler, Osvaldo, *Buenos Aires: dos por cuatro*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1967.
- Rössner, Michael (ed.), *“¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!” El fenómeno tanguero y la literatura*, Iberoamericana, Madrid, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

- Sábato, Ernesto, *Tango: discusión y clave*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1968, 1997.
- Salas, Horacio, *El Tango*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2004.
- Scalabrini Ortiz, Raúl, *El hombre que está solo y espera*, Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 1983 (1ª ed. 1931).
- Ulla, Noemí, *Tango: rebelión y nostalgia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.
- Vilarino, Idea, *Las letras de tango: La forma, temas y motivos*, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1965.
- Zucchi, Oscar, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Tomo 1 y 2, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1998.

Diccionarios y enciclopedias

- Diccionario del Tango*, Zona de Obras (Bailanta, S.L.), Sociedad General de Autores y Ediciones (SGAE), Madrid, 2001.
- Espindola, Athos, *Diccionario del lunfardo*, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., Buenos Aires, 2002.
- Gobello, José, *Etimologías*, Corregidor, Buenos Aires, 1978.
- Gobello, José, *Tango, letras y letristas*, Tomo 6: *Diccionario del lenguaje del tango*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.
- Ludwig, Egon, *Tango-Lekikon, Der Tango rioplatense – Fakten und Figuren des berühmten lateinamerikanischen Tanzes*, Lexikon Imprint Verlag, Berlin, 2002.
- Marchese, Ángelo; Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, 7ª ed., 2000.
- Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Espasa Calpe, Madrid, 2000.
- PONS Großwörterbuch für Experten und Universität, *Spanisch-Deutsch, Deutsch-Spanisch*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2001.
- PONS LEXIFACE *Spanisch-Deutsch, Deutsch-Spanisch (PC-Version)*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 2001.
- VOX *Diccionario esencial de la lengua española, sinónimos y antónimos*, Biblograf, Barcelona, 1993.

Instrumentos de interpretación

- El arte de contar: una iniciación. Un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, Murcia, 2002.
- Metzeltin, Miguel/ Thir, Margit, *Erzählgenese, Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität*, Eigenverlag 3 Eidechsen, Wien, 1998.

Artículos

- Flores, Rafael, *Los letristas del tango y su ambiente*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Redacción: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, julio 1987.

Gutiérrez Girardot, Rafael, *Sujeto y creación poética*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Redacción: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, octubre 1993.

Reisz de Rivarola, Susana, *¿Quién habla en el poema?* en *Filología*, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Buenos Aires, 1985.

Entrevistas

13/09/2004; 8/10/2004; 17/01/2005 Walter Alegre, miembro del Centro Cultural de la Cooperación, Departamento de la Ciudad de Tango.

14/09/2004 Marcos Blum, miembro y bibliotecario de la Academia Porteña del Lunfardo.

4/11/2004 Mariano Niemand, experto de tango en historia y baile.

16/2/2005 José Gobello, Presidente de la Academia Porteña del Lunfardo.

18/2/2005 Oscar Conde, miembro de número de la Academia Porteña del Lunfardo, profesor en el Departamento de Lenguas Clásicas de la Universidad de Buenos Aires.

Apéndice

I. Corpus

Las letras se tomaron de las siguientes antologías:

- ¹ Gobello, José, *Letras de Tango, Selección (1897-1981)*, Centro Editor de Cultura Argentina, Buenos Aires, 1999.
- ² Gobello, José, *Todo Tango: Letras de tango que cuentan historias*, Ediciones Libertador, Buenos Aires, 2004.
- ³ Gobello, José, *Tangos, letras y letristas (Tomo 1-5)*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1975.
- ⁴ Benedetti, Héctor Ángel, *Las mejores letras de tango*, Grupo Editorial Planeta/Booket, Buenos Aires, 2003.
- ⁵ Tambasco, Omar; Chichelnitzky, Mario, *La Antología de Letras de Tango*, Etnomusic, Barcelona, 1999.
- ⁶ www.todotango.com

A mí no me den consejos (Juan Andrés Caruso y Francisco Canaro, 1930)²

Todo el mundo tiene el bien de aconsejarme
como a pibe que ha faltado a sus deberes.
Me aconsejan que debía de cuidarme
y no ven que es suicidarme
renunciar a mis placeres.
Me aconsejan que no gaste, que no chupe,
que no juegue ni una ficha a la ruleta
y que guarde lo que el viejo me dejó;
pero yo quiero el escabio y las pebetas,
¡lo demás son fantasía del poeta Campoamor!

A mí no me den consejos,
¡denme plata, mucha plata!
Quiero derrochar la vida
gozando mi juventud.
A mí no me den consejos,
déjenme de esas macanas,
¡qué me importa del mañana!
Sí hoy soy, con plata y salud,
más feliz que bataclana
que ha triunfado en su debut.

Yo conozco más de cuatro que con vento
pretendieron llevar una vida seria.
Los cacharon ahí nomás pal casamiento
y, a pesar de todo el vento,

pasan vida de miseria.
Yo no soy un candidato pal casorio,
y me siento muy feliz y acomodado
con los miles que de los viejos heredé.
Y oigan bien: ya me tienen muy cansado
los que dicen que algún día me voy a quedar de a pie.

Acquaforte (Horacio Petrossi, 1931)¹

Es media noche, el cabaret despierta;
muchas mujeres, flores y champagne.
Va a comenzar la eterna y triste fiesta
de los que viven al ritmo de un gotán.
Cuarenta años de vida me encadenan,
blanca la testa, viejo el corazón;
hoy puedo ya mirar con mucha pena
lo que otros tiempos miré con ilusión.

Las pobres milongas,
dopadas de besos,
me miran extrañas,
con curiosidad.
Ya no me conocen,
estoy solo y viejo,
no hay luz en mis ojos,
la vida se va...

Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con el champagne,
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.
Aquella pobre mujer que vende flores
y fue en mi tiempo la reina de Montmartre
me ofrece, con sonrisa, unas violetas
para que alegren, tal vez, mi soledad.

Y pienso en la vida...
Las madres que sufren,
los hijos que vagan
sin techo, sin pan...
Vendiendo *La Prensa*,
ganando dos guitas...
¡Qué triste es todo esto!...
¡Quisiera llorar!...

Almagro (Iván Diez (Augusto Martini), 1930)¹

Cómo recuerdo, barrio querido,
aquellos tiempos de mi niñez...

Eres el sitio donde he nacido
y eres la cuna de mi honradez.
Barrio del alma, fue por tus calles
donde he gozado mi juventud.
Noches de amor viví;
con tierno afán soñé,
y entre tus flores
también lloré...
¡Qué triste es recordar!
Me duele el corazón...
Almagro mío,
¡qué enfermo estoy!

Almagro, Almagro de mi vida,
tú fuiste el alma de mis sueños...
Cuántas noches de luna y de fe,
a tu amparo yo supe querer...
Almagro, gloria de los guapos,
lugar de idilios y poesía,
mi cabeza la nieve cubrió;
ya se fue mi alegría
como un rayo de sol.

El tiempo ingrato dobló mi espalda
y a mi sonrisa le dio frialdad...
Ya soy un viejo, soy una carga,
con muchas dudas y soledad.
Almagro mío, todo ha pasado;
quedan cenizas de lo que fue...
Amante espiritual
de tu querer sin fin,
donde he nacido
he de morir.
Almagro, dulce hogar,
te dejo el corazón
como un recuerdo de mi pasión.

Amurado (José de Grandis, 1926)¹

Campaneo a mi catrera y la encuentro desolada,
sólo tengo de recuerdo el cuadrito que está ahí;
pilchas viejas, una flores y mi alma atormentada,
eso es todo lo que queda desde que se fue de aquí.

Una tarde más tristona que la pena que me aqueja,
arregló su bagayito y amurado me dejó.
No le dije una palabra, ni un reproche, ni una queja;
la miré que se alejaba y pensé: "Todo acabó".

Si me viera, estoy tan viejo,
tengo blanca la cabeza;

¿será acaso la tristeza
de mi negra soledad?
O será porque me cruzan
tan fuleros berretines
que voy por los cafetines
a buscar felicidad...

Bulincito que conoces mis amargas desventuras,
no te extrañes que hable solo... ¡que es tan grande mi dolor!
Si me faltan sus caricias, sus consuelos, sus ternuras,
¿qué me quedará a mis años, si mi vida está en su amor?

Cuántas noches voy vagando, angustiado, silencioso,
recordando mi pasado con mi amiga, la ilusión;
voy en curda, no lo niego que será muy vergonzoso,
pero llevo más en curda a mi pobre corazón.

Anoche a las dos (Roberto L. Cayol, 1926)¹

Por fin has logrado, mujer de la calle,
que un hombre decente se pierda por vos;
que hiera en su carne con odio asesino
quien un calabozo jamás conoció.

Mientras trabajaba de noche en la imprenta
para que tuvieses el pan que te di,
vos, hasta olvidando que tienes un hijo,
mi nombre y el tuyo manchabas así.

¡Gata! Con un arañazo
pagas mi amor. Inconsciente,
no merecés ni el balazo
que un hombre decente
te acaba de dar.

Y hoy, cuando el llanto te ahoga,
no es que estés arrepentida.
Es al pensar que la herida
tu cuerpo de loca
te puede estropear.

Pero el precio de tu hazaña
lo pagarás algún día.

Ya estaba tranquila, sentada en mi mesa,
hace unos instantes, en ese café,
un hombre, de pronto, allí se me acerca,
afuera me llama y salgo tras él.

Sin mediar palabra, sacando un revólver,

un tiro en el brazo, cobarde me dio.
Y ese caballero vio huir al canalla
y en ayuda mía, valiente acudió.

¡Mientes! Yo soy quien la ha herido.
¡Mientes! No quieras salvarme.
Solo el culpable yo he sido
y voy a entregarme, señor oficial.

¡Llora! No borra tu nombre
ni tu mentira indulgente
todo el dolor y el quebranto
que a un hombre decente
le has hecho pasar.

Aquel muchacho triste (José De Grandis, 1929)¹

Llegaste a este barrio aquella tardecita
trayendo tu alegría como una bendición,
y nuestra muchachada, al verte tan bonita,
retuvo en sus pupilas tu mágica visión.
Los mozos más apuestos, tenorios insinuantes,
vertieron en tu vida ternuras sin igual,
no te faltaron cartas rimadas y galantes
desde el vulgar versito al fino madrigal.

Y en las noches silenciosas,
al pie de tu humilde reja,
un cantor alzó las quejas
de sus penas angustiosas,
y su amoroso lamento
iba volcando en el viento
sus palabras armoniosas,
mientras que el grito de su alma
no hería la dulce calma
de la dueña de su amor.

También vos palpitaste y un día conociste
la dicha más suprema: sentir una pasión.
¡Y aquel muchacho bueno... tan pálido... tan triste...
quién sabe con qué frase ganó tu corazón!
Y viendo que hoy te casas, el barrio entristecido
presiente que otra piba más linda no ha de hallar,
y aquellos que te adoran, al ver que te han perdido,
quién sabe cuántas noches tu ausencia han de llorar.

Aquel tapado de armiño (Manuel Romero, 1928)¹

Aquel tapado de armiño,
todo forrado en lamé,
que tu cuerpito abrigaba
al salir del cabaret.
Cuando pasaste a mi lado,
prendida a aquel gigoló,
aquel tapado de armiño
cuántas pena me causó.

¿Te acordás? Era el momento
culminante del cariño,
me encontraba yo sin vento,
vos amás el armiño. (sic [amabas]³)
Cuántas veces tiritando
los dos junto a la vidriera
me decías suspirando:
¡Ay, amor, si vos pudieras!
Y yo, con mil sacrificios,
te lo pude al fin comprar;
mangue a amigos, vi usureros (sic! [mangué]³)
y estuve un mes sin fumar.

Aquel tapado de armiño
todo forrado en lamé,
que tu cuerpito abrigaba
al salir del cabaret,
me resultó al fin y al cabo
más durable que tu amor:
el tapao lo estoy pagando
y tu amor ya se acabó.

Arrabalero (Eduardo Calvo, 1927)¹

Soy la pebeta más rechiflada
que en el suburbio pasó la vida;
soy la percanta que fue querida
de aquel malevo que la amuró.
Soy el orgullo del barrio entero,
tengo una efe que es mi ilusión,
pues soy criolla, soy milonguera,
quiero a mi hombre de corazón.

En un bulín mistongo
del arrabal porteño,
lo conocí en un sueño,
le di mi corazón.
Supe que era malevo,
lo quise con locura,

sufrió por su ventura
con santa devoción.
Ahora, aunque me faje,
purrete arrabalero,
ya sabe que lo quiero
con toda mi ilusión,
y que soy toda suya,
que suyo es mi cariño,
que nuestro será el niño
obra del metejón.

Por ser derecha tengo un machito
arrabalero de Puente Alsina;
se juega entero por esta mina
porque la sabe de corazón.
Pero si un día llega a engañarme
como hacen otros con sus mujeres,
esta percanta que ríe y canta
llorará sangre por su traición.

¡Atenti, pebeta! (Celedonio Esteban Flores, 1929)¹

Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo,
vos hacete la chitrula y no te le deschavés;
que no manye que estás lista al primer tiro de lazo
y que por un par de leones bien planchados te perdés.

Cuando vengas para el centro, caminá junando el suelo,
arrastrando los fanguyos y arrimada a la pared,
como si ya no tuvieras ilusiones ni consuelo,
pues, si no, dicen los giles, que te han echao a perder.

Si ves unos guantes patito, ¡rajales!
A un par de polainas, ¡rajales, también!
A esos sobretodos con catorce ojales
no les des bolilla, porque 1e perdés;
a esos bigotitos de catorce líneas
que en vez de bigote son un espinel...
¡Atenti, pebeta! Seguí mi consejo;
yo soy zorro viejo y te quiero bien.

Abajate la pollera por donde nace el tobillo,
dejate crecer el pelo y un buen rodete lucí.
Comprate un corsé de fierro con remaches y tornillos
y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín.

Tomá leche con vainillas o chocolate con churros,
aunque estés en el momento propiamente del vermut.
Después comprate un bufoso y, cachando al primer turro,
por amores contrariados le hacés perder la salud.

Audacia (Celedonio Esteban Flores, 1925)¹

Me han contado y perdonáme que te increpe de este modo
que la vas de *partenaire* en no sé qué bataclán,
que has rodado como potrillo que lo pechan en el codo,
engrupida bien debute por la charla de un bacán.
Yo no manyo francamente lo que es ser la *partenaire*
aunque digan que soy bruto y atrasado... ¡Qué querés!
No debe ser nada bueno si hay que andar con todo al aire
y en vez de batirlo en criollo te lo baten en francés.

Después dicen -y este dato, ¡que querés!, me desconsuela,
pues viene de los muchachos que te han visto trabajar-
que salís con otras minas a llenar la pasarela
y a cantar, si lo que hacen se puede llamar cantar.
Vos, que no tenés oído ni para el “Arroz con Leche”...
¡Y cantabas *La Morocha* como número 'e atracción!
¡Quién te viera tan escasa de vergüenza y de peleche
emprenderla a los berridos cuando suena un charlestón!...

Te han cambiado, pobre mina... Si tu vieja, la finada,
levantara la cabeza desde el fondo del cajón
y te viera en esa mano tan audaz y descocada
se moría nuevamente de dolor e indignación.
Vos, aquella muchachita a quien ella, santamente
educó tan calladita, tan humilde y tan formal...
Te han cambiado, pobre piba... Te engrupieron tontamente,
bullanguera mascarita de un mistongo carnaval...
Partenaire: francés, compañera, pareja de baile.

Bailarín compadrito (Miguel Eusebio Bucino, 1929)¹

Vestido como dandy, peinao a la gomina
y dueño de una mina más linda que una flor,
bailás en la milonga con aire de importancia,
luciendo la elegancia y haciendo exhibición.

Cualquiera iba a decirte, che, reo de otros tiempos,
que un día llegarías a rey de cabaret,
que pa' enseñar tu corte pondrías academia...
Al taura siempre premia la suerte, que es mujer.

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

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

Araca, cuando a veces oís *La Cumparsita*
yo sé cómo palpita tu *cuore* al recordar
que un día lo bailaste de lengue y sin un mango
y ahora el mismo tango bailás hecho un bacán.

Pero algo vos darías por ser sólo un ratito
el mismo compadrito del tiempo que se fue,
pues cansa tanta gloria y un poco triste y viejo
te ves en el espejo del viejo cabaret.

Bajo Belgrano (Francisco García Jiménez, 1926)¹

Bajo Belgrano, cómo es de sana
tu brisa pampa de juventud
que trae silbidos, canción y risa
desde los patios de los *studs*.
¡Cuánta esperanza la que en vos vive!...
La del peoncito que le habla al *crack*:
"Sacame 'e pobre, pingo querido,
no te me manques pa'l Nacional...".

La tibia noche de primavera
turban las violas en "El Lucero",
se hizo la fija del parejero
y están de asado, baile y cantor.
Y mientras pierde la vida un tango
que el ronco fueye lento rezonga,
se alza la cifra de una milonga
con el elogio del cuidador.

Calle Blandengues, donde se asoma
la morochita linda y gentil
que pone envueltas en su mirada
sus simpatías sobre un mandil.
Y en la alborada de los aprontes
al trote corto del vareador,
se cruza el ansia de la fortuna
con la sonrisa del buen amor.

Bajo Belgrano... Cada semana
el grito tuyo que viene al centro
-"¡Programa y montas para mañana!"-
las ilusiones prendiendo va.
¡Y en el delirio de los domingos
tenés reunidos frente a la cancha,
gritando el nombre de tus cien pingos,
los veinte barrios de la ciudad!

Bandoneón arrabalero (Pascual Contursi, 1928)¹

Bandoneón arrabalero,
viejo fueye desinflao,
te encontré como un pebete
que la madre abandonó,
en la puerta de un convento
sin revoque en las paredes,
a la luz de un farolito
que de noche te alumbró.

Bandoneón,
porque ves que estoy triste
y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.

Te llevé para mi pieza
te acuné en mi pecho frío,
yo también abandonado
me encontraba en el bulín.
Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tus notas doloridas
aumentó (sic) mi berretín.

Bandoneón,
porque ves que estoy triste
y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.

Barajando (Eduardo Escariz Méndez, 1928)¹

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

Ayudado por mi cara de galaico almacenero
trabajándose a la sierva de una familia de bien,
y mi anillo de hojalata con espejo vichadero,
me he fritado muchos vivos, como ranas al sartén.

Pero, en cambio, una percanta que me tuvo rechiflado
y por quien hasta de espaldas con el lomo caminé,
me enceró con un jueguito tan al lustre preparado

que hasta el pelo de las manos de cabrero me arranqué.

Mientras yo tiraba siempre con la mula bien cinchada,
ella, en juego con un coso mayorengo y gran bacán,
se tomaba el *Conte Rosso*, propiamente acomodada,
y en la lona de los giles me tendió en el cuarto *round*.

Me la dieron como a un zonzo, pegadita con saliva,
mas mi cancha no la pierdo por mal juego que se dé
y, si he quedao arañando como gato panza arriba,
me consuelo embolsicando la experiencia que gané.

En el naípe de la vida, cuando cartas son mujeres,
aunque lleve bien fajadas pa'l amor las 33,
es inútil que se prendan al querer con alfileres,
si la mina no es de un paño, derecha y sin revés.

Barrio reo (Alfredo Navirrine, 1927)⁴

Viejo barrio de mi ensueño,
el de ranchitos iguales;
como a vos los vendavales,
a mí me azotó el dolor...
Hoy te encuentro envejecido,
pero siempre tan risueño...
Barrio lindo... ¿y yo qué soy?
¡Treinta años y mirá,
mirá que viejo estoy...!

Mi barrio reo,
mi viejo amor,
oye el gorjeo,
soy tu cantor.
Escucha el ruego
del ruiseñor,
que hoy, que está ciego,
canta mejor.
Busqué fortuna
y hallé un crisol:
plata de luna
y oro de sol.
Calor de nido
vengo a buscar;
estoy rendido
de tanto amar.

Barrio reo, campo abierto
de mis primeras andanzas;
en mi libro de esperanzas
sos la página mejor...

Fuiste cuna y serás tumba
de mis líricas tristezas;
vos le diste a tu cantor
el alma de un zorzal
que se murió de amor.

Boedo (Dante A. Linyera, 1928)¹

Del arrabal la calle más inquieta,
el corazón de mi barrio porteño
la cuna es del pobre y del poeta...
Rincón cordial.
Reinado azul del arrabal.
Yo templé allí el corazón que tengo
porque enterré mi juventud inquieta
junto al umbral donde hoy aquel poeta
canta en los versos
su pena de amor...

Boedo, tienes como yo
el alma llena de emoción,
abierta como un corazón
que ya se cansó de esperar.
Lo mismo que tú, yo soy así:
por fuera cordial y cantor,
a todos les digo que sí
y a mi corazón le digo que no...

Tú como yo de bullanguero... Un poco
del arrabal en tu emoción te en vuelve
y tu dolor se agranda,
poco a poco,
al escuchar
el bandoneón
al sollozar...
Qué quiere hacer la elegante Florida...
si tu pones las notas de los tangos
como una flor en el ojal prendida
en los cien balcones de mi gran ciudad.

Buenos Aires (Manuel Romero, 1923)¹

Buenos Aires, la Reina del Plata,
Buenos Aires, mi tierra querida,
escuchá
mi canción,
que con ella va mi vida.
En mis horas de fiebre y orgía,
hartos ya de placer y locura,

yo pienso en ti, patria mía,
para calmar mi amargura.

Noches porteñas,
bajo tu manto
risas y llantos
muy juntos van.
Risas y besos,
farra corrida,
todo se olvida
con el champán.
Y a la salida
de la milonga,
llora una nena
pidiendo pan...
¡Por algo es que en el gotán
siempre solloza una pena!...

Al compás rezongón de los fuelles
un bacán a la mina la embrolla
y el llorar
del violín
va pintando el alma criolla.
Buenos Aires, cual a una querida,
si estás lejos, mejor hay que amarte
y decir toda la vida
antes morir que olvidarte.

Caferata (Pascual Contursi, 1926)¹

Caferata, yo no quiero
recordarte tu pasado,
cuando andabas sin camisa,
sin botín y sin *chefún*...
Sólo quiero que recuerdes
que conmigo has pelechado,
que por mí te has hecho gente
y has llegado a ser ranún.

Yo te di vida bacana,
vos en cambio me dejaste
por un loro desplumado
como ésta que aquí ves.
Si algún día te hago falta,
si es que andás medio apurao,
no olvidés que lo que tengo
es pa' vos, si lo querés.

Caferata, allá en Chiclana,
donde tengo mis mis amores,

donde vive mi esperanza,
vos sos rey, sos picaflor.
Donde tengo mi cotorro
adornado con primores
vos sos príncipe sin grupos,
de mi reino sos señor.

Yo no tengo para darte
garzonier ni *voiturette*;
sólo tengo en mi cotorro
una cama sin colchón,
pero tengo pa' l invierno,
esas noches de fresquete,
un tapado de cariño
del calor del corazón.

Calle Corrientes (Alberto Vacarezza, 1927)³

Calle Corrientes de mis amores,
calle Corrientes donde nací
y entre las luces de mil colores
aquella noche la conocí.
Llena de gracia me la ofreciste,
de entre tus luces yo la aparté
y una alborada serena y triste
rumbo a mi casa me la llevé.

Y allá en la vida tranquila
del arrabal silencioso
yo trabajé sin reposo
purificando su amor...
Era feliz y a su lado
otro destino soñaba,
más como todo se acaba
también mi sueño acabó.

Porque otra noche, calle Corrientes,
miré tus luces desde el balcón
y tus fulgores resplandecientes
me la llevaron con su atracción.
Y así de nuevo me la quitaste,
calle Corrientes donde nací;
vos con tus luces la encandilaste
y para siempre yo la perdí.

Cambalache (Enrique Santos Discépolo, 1935)¹

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé;

en el quinientos seis
y en el dos mil también;
que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublés...
Pero que el siglo veinte
es un despliegue de maldá insolente
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo todos manoseaos...

Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor,
ignorante, sabio o 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 Mignón,
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 remaches
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 gill!...
¡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.

Caminito (Gabino Coria Peñaloza, 1926)

Caminito que el tiempo ha borrado,
que juntos un día nos viste pasar,
he venido por última vez,
he venido a contarte mi mal.

Caminito que entonces estabas
bordado de trébol y juncos en flor,
una sombra ya pronto serás,
una sombra lo mismo que yo.

Desde que se fue
triste vivo yo,
caminito amigo,
yo también me voy.

Desde que se fue
nunca más volvió.
Seguiré sus pasos...
Caminito, adiós...

Caminito que todas las tardes
feliz recorría cantando mi amor,
no le digas, si vuelve a pasar,
que mi llanto tu suelo regó.

Caminito cubierto de cardos,
la mano del tiempo tu huella borró...
Yo a tu lado quisiera caer.
Y que el tiempo nos mate a los dos.

Canchero (Celedonio Esteban Flores, 1930)⁴

Para el record de mi vida sos una fácil carrera
que yo me animo a ganarte sin emoción ni final.
Te lo bato pa' que entiendas en esta jerga burrera,
que vos sos una potranca para una penca cuadrera
y yo, che, vieja, ya he sido relojiao pa'l Nacional.

Vos sabés que de purrete tuve pinta de ligero;
era audaz, tenía clase, era guapo y seguidor.
Por la sangre de mi viejo salí bastante barrero,
y en esa biaba de barrio figuré siempre primero,

ganando muchos finales a fuerza de corazón.

El cariño de una mina, que me llevaba doblao
en malicia y experiencia, me sacó de perdedor;
pero cuando estuve en peso y a la monta acostumbrado,
que te bata la percanta el juego que se le dio...
Ya, después, en la carpeta empecé a probar fortuna;
y muchas veces la suerte me fue amistosa y cordial,
y otras noches salí seco a chamuyar con la luna
por las calles solitarias del sensible arrabal.

Me hice de aguante en la timba y corrido en la milonga,
desconfío en la carpeta, lo mismo que en el amor.
Yo he visto venir al suelo, sin que nadie lo disponga,
cien castillos de ilusiones por una causa mistonga,
y he visto llorar a guapos por mujeres como vos.

Ya ves, que por ese lado vas muerta con tu espamento...
Yo no quiero amor de besos, yo quiero amor de amistad.
Nada de palabras dulces, nada de mimos ni cuentos:
yo quiero una compañera pa' batirle lo que siento
y una mujer que aconseje con criterio y con bondad.

Che, papusa, oí (Enrique Cadícamo, 1927)¹

Muñeca, muñequita que hablás con zeta
y que con gracia posta batís *miché*;
que con tus aspavientos de pandereta
sos la milonguerita de más chiqué;
trajeada de bacana, bailás con corte
y por raro snobismo tomás *prissé*,
y que en auto cambia, de sur a norte,
paseás como una dama de gran *cachet*.

Che papusa, oí
los acordes melodiosos que modula el bandoneón;
Che papusa, oí
los latidos angustiosos de tu pobre corazón;
Che, papusa, oí
cómo surgen de este tango los pasajes de tu ayer...
Si entre el lujo del ambiente
hoy te arrastra la corriente,
mañana te quiero ver...

Milonguerita linda, papusa y breva,
con ojos picarescos de *pippermint*,
de parla afranchutada, pinta maleva
y boca pecadora color carmín,
engrupen tus alhajas en la milonga

con regio faroleo brillanteril
y al bailar esos tangos de meta y ponga
volvés otario al vivo y al reo gil.

Miché: francés: mishé. Hombre adinerado que paga los favores de una mujer.

Cachet: francés, estilo, carácter, categoría.

Pippermint: inglés, marca de un licor hecho de menta: *peppermint*.

¡Chorra! (Enrique Santos Discépolo, 1928)²

Por ser bueno me pusiste a la miseria,
me dejaste en la palmera, me afanaste hasta el color.
En seis meses me comiste el mercadito,
la casiya de la feria, la ganchera, el mostrador...

¡Chorra!
Me robaste hasta el amor...
Ahura,
tanto me asusta una mina
que, si en la calle me afila,
me pongo al lao del botón...
¡Lo que más bronca me da
es haber sido tan gil!

Si hace un mes me desayuno
con lo que he sabido ayer,
no era a mí que me cachaban
tus rebusques de mujer...
Hoy me entero que tu mama
-noble viuda de un guerrero-
¡es la chorra de más fama
que ha pisao la treinta y tres!
Y he sabido que el guerrero
que murió lleno de honor
ni murió, ni fue guerrero,
como me engrupiste vos:
¡está en cana, prontuariado
como agente'e la camorra,
profesor de cachiporra,
malandrín y estafador!

Entre todos me pelaron con la cero,
tu silueta fue el anzuelo donde yo me fui a ensartar.
Se tragaron vos, "la viuda" y "el guerrero"
lo que me costó diez años de paciencia y de yugar.

¡Chorra!
Vos, tu vieja y tu papá...
¡Guarda!
Cuidensé porque anda suelta;

si los cacha, los da vuelta...
¡No les da tiempo a rajar!

Cicatrices (Enrique P. Maroni, 1925)²

Cicatrices
incurables de una herida
que me ha causado la vida
en su triste batallar.
Cicatrices,
que ya no se cierran nunca
porque llevan siempre trunca
la esperanza de curar.

La quería inmensamente
pero ella fue perjura
y llenó de honda amargura
y de pena mi ilusión.
Es por eso que ahora vivo
siempre a golpes con la suerte,
y sólo quiero la muerte
para mi angustiado y pobre corazón.

En la cara
también luzco con orgullo
un recuerdo que es muy tuyo
y que llevo por mi mal;
un recuerdo
que me hicieron en tu nombre
cuando yo jugué como hombre
con la vida del rival.

Cicatrices imborrables
de un tormentoso pasado
que la suerte me ha brindado
y que nunca perderé.
Cicatrices de mi vida
que aunque no tienen encanto
yo las quiero tanto y tanto
que jamás ya nunca olvidaré.

¡Cómo se piana la vida! (Carlos Viván, 1929)¹

Berretines locos de muchacho rana
me arrastraron ciego en mi juventud,
en milongas, timbas y en otras macanas
donde fui palmando toda mi salud.
Mi copa bohemia de rubia champaña
brindando amoríos borracho la alcé.

Mi vida fue un barco cargado de hazañas
que junto a las playas del mal lo encallé.

¡Cómo se pianta la vida!
¡Cómo rezongan los años
cuando fieros desengaños
nos van abriendo una herida!
Es triste la primavera
si se vive desteñida...
¡Cómo se pianta la vida
del muchacho calavera!

Los veinte abriles cantaron un día
la milonga triste de mi berretín
y en la contradanza de esa algarabía
al trompo de mi alma le faltó piolín.
Hoy estoy pagando aquellas ranadas,
final de los vivos que siempre se da.
Me encuentro sin chance en esta jugada...
La muerte sin grupo ha entrado a tallar...

Corrientes y Esmeralda (Celedonio Esteban Flores, 1934 [*sic!*]
[1922]⁴)¹

Amainaron guapos junto a tus ochavas
cuando un cajetilla los calzó de *cross*,
y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año... novecientos dos...

Esquina porteña, tu rante canguela
se hace una melange de caña, *gin fitz*,
pase inglés y monte, bacará y quiniela,
curdela de grappa y locas de pris.

El “Odeón” se manda la Real Academia
rebotando en tangos el viejo “Pigall”,
y se juega el resto la doliente anemia
que espera el tranvía para su arrabal.

De Esmeralda al norte, del lao de Retiro,
franchutas papusas caen en la oración
a ligarse un viaje, si se pone a tiro
gambeteando el lente que tira el botón.

En tu esquina un día, Milonguita, aquella
papurusa criolla que Linnig cantó [mentó]^{4,6},
llevando un atado de ropa plebeya
al hombre tragedia tal vez encontró.

Te glosa en poemas Carlos de la Púa

y el pobre Contursi fue tu amigo fiel...
En tu esquina rea, cualquier caca-túa
sueña con la pinta de Carlos Gardel.

Esquina porteña, este milonguero
te ofrece su afecto más hondo y cordial.
Cuando con la vida esté cero a cero
te prometo el verso más rante y canero
para hacer el tango que te haga inmortal.
Cross: inglés, aquí es golpe de puño, cruzado y contundente.
Gin fitz: gin-fizz, inglés, bebida que mezcla ginebra y gaseosa.

Cuando me entrés a fallar (Celedonio Esteban Flores, 1929)²

He rodado como bolita de pebete arrabalero,
y estoy fulero y cachuso por los golpes, ¡qué querés!
Cuántas veces con un cuatro a un envido dije 'quiero'
y otra vez me fui a baraja y tenía treinta y tres.

Te conocí cuando entraba a fallarme la carpeta,
me ganaste con bondades poco a poco el corazón.
El hombre como el caballo: cuando ha llegado a la meta
afloja el tren de carrera y se hace manso y sobón.

Vos sos buena, no te cabe ni un reproche,
y sos para mí una amiga desinteresada y leal,
una estrella en lo triste de mi noche,
una máscara de risa en mi pobre carnaval.

Vos me torciste la vida, te pusiste en mi camino
para alumbrarme con risas, con amor y con placer.
Y entré a quererte por esa ley del destino,
sin darme cuenta que estaba ya viejo para querer.

Viejo... porque tengo miedo que me sobrés en malicia,
viejo... porque desconfío que me querés amurar;
porque me estoy dando cuenta que fue mi vida ficticia,
y porque tengo otro modo de ver y filosofar.

Sin embargo todavía, si se me cuadra y me apuran,
puedo mostrarle a cualquiera que sé hacerme respetar.
Te quiero como a mi madre, pero me sobra bravura
pa'hacerte saltar p'arriba cuando me entrés a fallar.

Dale perejil al loro (E. Manfredi, 1918)¹

Yo soy el mozo más tanguista
que pupula en la ciudad.
Válgame el cuerpo y la vista...

¿Qué opinás de este compás?
Premios tengo así a patadas
sacados por mis cabales,
haciendo corte y quebradas
en todos los carnavales.

Te garanto que a ese ñato
que les va de bailarín
me lo dejo hecho un gato
y me lo smorfo al pacentín.
El churrinche y el cachorro
son para mí insignificantes.
Embrocá este corte. ¡Qué aguante!
¡Qué maestro me habrá enseñao!

De tardecita (Carlos Álvarez Pintos, 1927)¹

Volvés de tardecita,
al barrio lindo que te vio,
en otra tardecita,
irte siguiendo una ilusión...
Ves que todo está igualito,
nada cambió en el nidito,
que alegrabas con tu risa ayer...
Y aunque vuelvas derrotada,
sabrás que la muchachada
te sigue teniendo siempre fe...

La luz del centro te hizo creer
que la alegría
que vos querías
estaba lejos de tu arrabal
y vestías sedas, y no percal...
Ir bien vestida, llevar gran lujo,
era el embrujo
de tu ambición...
¡Equivocando el camino,
vendiste tu corazón!...

Desde que vos te fuiste,
el barrio nunca más cantó...
Una pena muy triste,
todas las cosas envolvió...
Cuántas veces tu viejita,
al caer la tardecita,
creyó ver, temblando de emoción,
que daba vuelta la esquina,
la mimosa chiquilina,
que regresaba a pedir perdón...

De vuelta al bulín (Pascual Contursi, 1914)¹

Percanta que arrepentida
de tu juida has vuelto al bulín,
con todos los despechos
que vos me has hecho, te perdoné;
cuántas veces contigo
y con mis amigos
me encurdelé;
y en una noche de atorro
en el cotorro no te encontré.

Te busqué por todo el cuarto,
imaginándome, mi vida,
que estuvieras escondida
para darme un alegrón,
luego vi si del ropero
la ropa ya habías quitado
y al ver que la habías llevado
lagrimeó mi corazón.

La carta de despedida
que me dejaste al irte,
decía que ibas a unirte
con quien te diera otro amor,
la repasé varias veces,
no podía conformarme
de que fueras a amurarme
por otro bacán mejor.

Y pensé que en aquellos días
cuando me decías mirándome:
mi amor es sincero y puro
y yo te juro que te amaré,
y que al darte un abrazo
en tus ojazos lágrimas vi;
yo no sé, vida mía,
cómo has podido
engrupirme así.

Don Brocoli (Ambrosio Río, 1918)¹

Se me ha puesto en la zabeca
por lo que me has chamuyado
que te has emberretinado
con entusiasmo febril,
pero al verte tan milonga
te repito en este instante
que tomés pronto el espiente
porque no soy ningún gil.

Yo soy un camba
que donde quiera
cualquier taquera
me ha de seguir
y si me gusta
le hago un chamuyo.
Así es mi orgullo.
Yo sé vivir.

Decíme, ¿quién te ha engrupido?
¿Qué querés con tu elegancia?
¡Si me causás repugnancia!...
¡Pucha!... ¡Qué bronca me da!
Agarrá pronto el olivo
porque ya ni quiero verte
o si no andá a esconderte.
Rajá, por favor, rajá.
Me dice toda
la barra fuerte
que tengo suerte
para el amor,
porque las paicas
que yo he tenido
todas han sido
pimpollo en flor.

Don Juan (Ricardo J. Podestá, 1914)¹

En el tango soy tan taura
que cuando hago un doble corte,
corre la voz por el norte
si es que me encuentro en el sud,
y pa'bailar la Yuyeta
si es que me visto a la moda,
la gente me dice toda:
"Dios le dé, Dios le dé vida y salud".

Calá, che, calá;
siga el piano, che;
dese cuenta usté
y después dirá
si con este taita
podrán por el norte...
¡calá, che, qué corte!
¡Calá, che, calá!

No hay teatro que no conozca
pues hasta soy medio artista
y luego tengo una vista
que hasta dicen que soy luz,

y la forma de mi cuerpo,
arreglada a mi vestido,
me hace mozo muy querido,
lo juro, lo juro por esta cruz.

Calá, che, calá;
siga el piano, che;
dese cuenta usté
y después dirá
si con este taita
podrán por el norte...
¡calá, che, qué corte!
¡Calá, che, calá!

Yo soy el taita del barrio...
pregúnteselo a cualquiera...
No es ésta la vez primera
en que me han de conocer...
Yo vivo por San Cristóbal;
me llaman Don Juan Cabello.
Anóteselo en el cuello
y ahí va, y ahí va sí me quieren ver.

El 13 (Ángel G. Villoldo, 1913)¹

¡Qué lindo es bailar
un tango dormilón,
gozar, soñar, vivir, sentir
las vibraciones del corazón!

Cuando con dolor
me balanceo al compás,
no sé lo que me pasa,
siento un goce sin igual.

Cuando embelesado voy en los brazos de mi bien
rebosa mi pecho de pasión y de placer
y el grato vaivén de esta danza me hace muy feliz
y es *El trece* voluptuoso el que me gusta a mí.

Es el tango para bailar
una danza muy singular
que el alma nos enajena
y de emociones nos llena.

Es el tango mi gran pasión
y palpita mi corazón
cuando bailo con un criollo
buen pierna y se hamaca mi corazón.

El 14 (Ángel G. Villoldo 1914)¹

Qué dicha tan singular
y qué emoción
se siente bailando un tango
cuando el que baila es un pierna
y con calor
se balancea al compás.

Se siente por todo el cuerpo
sin cesar
un voluptuoso mareo
con el balanceo
me da un cosquilleo
que no es posible explicar.

El tango es cosa distinta
si se baila con pasión.
.....
Llena nuestra alma de gozo
y nos inunda de amor.

Cuando me lleva mi china
¡qué placer
al hacer la quebradita!
Todo mi ser se conmueve,
con ardor,
en los brazos de mi buen.
Y al hacer la media luna,
se quedan entusiasmados.
Somos aclamados
los más afamados
en el arte de compadriar.

Este requiebro es de primera
y no lo hace cualquiera
.....
Este corte compadrón
sólo es pa' quién
lo sabe hacer muy bien.

El bulín de la calle Ayacucho (Celedonio Esteban Flores, 1923)¹

El bulín de la calle Ayacucho,
que en mis tiempos de rana alquilaba,
el bulín que la barra buscaba
pa caer por la noche a timbear,
el bulín donde tantos muchachos,
en su racha de vida fulera,
encontraron marroco y catrera
rechiflado, parece llorar.

El *primus* no me fallaba
con su carga de aguardiente
y habiendo agua caliente
el mate era allí señor.
No faltaba la guitarra
bien encordada y lustrosa
ni el bacán de voz gangosa
con berretín de cantor.

El bulín de la calle Ayacucho
ha quedado mistongo y fulero:
ya no se oye el cantor milonguero,
engrupido, su musa entonar.
Y en el *primus* no bulle la pava
que a la barra contenta reunía
y el bacán de la rante alegría
está seco de tanto llorar.

Cada cosa era un recuerdo
que la vida me amargaba:
por eso me la pasaba
fulero, rante y tristón.
Los muchachos se cortaron
al verme tan afligido
y yo me quedé en el nido
empollando mi aflicción.

Cotorrito mistongo, tirado
en el fondo de aquel conventillo,
sin alfombras, sin lujo y sin brillo,
¡cuántos días felices pasé,
al calor del querer de una piba
que fue mía, mimosa y sincera!...
¡Y una noche de invierno, fulera,
hasta el cielo de un vuelo se fue!
Primus: calentador de mesa, a kerosene; de la marca “Primus”.

El carrerito (Alberto Vaccarezza, 1928)¹

“¡Chiche, Moro, Zaino!
¡Vamos, pingo, por favor,
que pa subir el repecho
no falta más que un tirón!
¡Zaino, Chiche, Moro,
la barranca ya pasó
y por verla tengo apuro
de llegar al corralón!”

Y castigando muy suavemente
sobre las ancas del cadenero
todas las tardes pasa el carrero,

peón de la tropa “El Picaflor”.
Va de compadre masticando un pucho
y un clavelito del color del ceibo
lleva en la cinta de un chambergo
como regalo de un corazón.

“¡Moro, Chiche, Zaino!...”
Y al llegar al corralón
pega un chiflido de alerta
y abre la china el portón.
”¡Chiche, Moro, Zaino!...”
Ya la tarde se apagó,
pero en los ojos de ella
ha vuelto a salir el sol.

Desata alegre la caballada
y tras la cena corta y sencilla
pula la viola y un tango ensilla
con el recuerdo de su canción...
“¡Chiche, Moro, Zaino!
la barranca se acabó,
pero ya no tengo apuro
de llegar al corralón!”

El Chimango (Florencio Iriarte, 1918)¹

Aquí me tienen. Soy el Chimango,
aficionado al peringundín,
y aunque se chiven si me arremango
me hago el gilberto, les bailo el tango
con más floreos que capelín.

Tengo más vueltas que serpentina
y en los funyengues me tengo fe
cuando caturó de acá a los nuria
y se rechalan las percantinas,
y se rechalan las percantinas
porque la giro muy de chipé.
Caigan los taitas del sur y el norte
que ni aun en curda me han de tapiar;
yo soy pa'l tango como resorte...
Entre diez faras les hago un corte
y cualquier yurno me vi'a cortar.

El flete (Pascual Constursi, 1916)

Se acabaron los pesaos,
patoteros y mentaos
de coraje y decisión.

Se acabaron los malos
de taleros y de palos,
fariñeras y facón.
Se acabaron los de faca
y todos la van de araca
cuando llega la ocasión.
Porque al de más copete
lo catan y le dan flete
pa' la otra población.

Esos taitas que tenían
la mujer de prepotencia,
la van de pura decencia
y no ganan pa'l bullón.
Nadie se hace el pata ancha
ni su pecho ensancha
de puro compadrón,
porque al de más copete
lo catan y le dan flete
pa' la otra población.

El malevo (Mario Castro- Maria Luisa Carnelli, 1928)

Sos un malevo sin lengue,
sin pinta ni compadrada,
sin melena recortada,
sin milonga y sin canyengue.
Al elemento bacán
batiste reo chamuyo...
¡Lindo parlamento el tuyo
pa volcarlo en un gotán!

Entre guapos de acción, copaste la cabán.
Te sobra corazón: sos un orre *pur-sang**.
Perdoná el berretín, hermano... ¡Qué querés!
Me ha dado el ventolín de batir que valés...
Lo tengo que decir: muñeca pa tallar
y labia pa engrupir nunca te va a faltar,
porque sos el mejor reo de la ciudad,
canchero, arrastrador... ¡Te sobra autoridad!

Con tu silueta bacana
diste notas de colores
en tenidas y milongas
con sonido 'e bandoneones
y te gustó el entrevero...
Fuiste siempre bien entero
como verso de payada
y fragancia de gotán.

Pur-sang: francés, designación para el caballo de "pura sangre", es decir, de pura genealogía o *pedigree*.

El poncho de amor (Alberto Vacarezza, 1927)¹

Yo soy del barrio de la ribera,
patria del tango y el bandoneón.
Hijo sin grupo de un gringo viejo,
igual que el tango de rezongón.

Desde muy pibe solté los cabos
y en la milonga me entreveré,
hasta que un día quedé amarrado
entre los brazos de una mujer.

Por ella perdí mi rumbo
y al mundo me eché a rodar,
pa' olvidar aquellos ojos
que me hicieron tanto mal.

Pero es inútil, compadre,
hincharle el pecho al dolor
cuando nos tapan el alma
con el poncho del amor.

Por eso que ando triste y errante,
buscando en todas sabor igual
al de los besos de aquella boca
que ya mis labios no han de besar.

Yo soy del barrio de la ribera,
patria del tango y el bandoneón.
Hijo sin grupo de un gringo viejo,
igual que el tango de rezongón.

El porteño (Ángel Gregorio Villoldo, 1903)¹

Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo "El porteño",
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.
Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.

No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres,
puro hablar de pareceres,
puro filo y nada más.
Y al hacerle la encarada
la filo de cuerpo entero,
asegurando el puchero

con el viento que dará.

Soy el terror de los franelas
cuando en un baile me meto,
porque a ninguno respeto
de los que hay en la reunión.
Y si alguno se retoba
queriendo meterse a guapo
yo le encajo un castañazo
a buscar quien lo engendró.

Cuando el viento ya escasea
le formo un cuento a mi china
que es la paica más ladina
que pisó el barrio del sur.
Y como caído del cielo
entra el níquel al bolsillo
y al compás de un organillo
bailo el tango a su salú.

El taita del arrabal (Luis Bayón Herrera y Manuel Romero, 1922)¹

Era un malevo buen mozo
de melena recortada.
Las minas le cortejaban
pero él las trataba mal.
Era altivo y le llamaban
el Taita del Arrabal.
Pero un día la milonga
lo arrastró para perderlo,
usó corbatita y cuello,
se emborrachó con perno*,
y hasta el tango arrabalero
a la francesa bailó.

La linda vida antigua
por otra abandonó
y cuando acordarse quiso
perdido se encontró.

Pobre taita, muchas noches,
bien dopado de morfina,
atorraba en una esquina
campaniao por un botón
y el que antes daba envidia
ahora daba compasión.

Hasta que al salir de un baile,
después de una champagnada,
la mujer que acompañaba
con un taura se encontró...

Relucieron los bufosos
y el pobre taita cayó.
Y así, una noche oscura,
tuvo un triste final,
aquel a quien le llamaban
el TAITA del ARRABAL.
Pernó: licor. Deformación del vocablo francés.

El Torito (Ángel Gregorio Villoldo, 1910)¹

Aquí tienen a *El Torito*.
El criollo más compadrito
que ha pisao la población.
Donde quiera me hago ver
cuando llega la ocasión.
Pa'la danza soy ladino,
y en cualquier baile argentino
donde yo me he presentao,
al mozo más bailarín
he dejao acobardao.

Cuando hago una sentadita
de aquéllas que yo sé hacer,
es el disloque, señores,
pues me tengo mucha fe.
Mi cuerpo es como un resorte
cuando me pongo a bailar,
y en todas partes el premio
a la fija sé ganar.

Yo tengo una morochita
que es muy pierna y comadrita
en el arte de bailar,
y todavía no halló
quién la pueda aventajar.
Todo el mundo nos alaba
y somos la yunta brava
conocida por aquí,
y nadie se presentó
que nos pueda competir.

En los bailes nacionales
nadie nos puede igualar,
pues yo y mi prenda formamos
la pareja sin rival.
Lo mismo bailamos tango
que gato con relación.
La zamacueca, el cielito,
la huella y el pericón.

Esta noche me emborracho (Enrique Santos Discépolo, 1928)⁴

Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret.
Flaca, dos cuartas de cogote,
y una percha en el escote
bajo la nuez.
Chueca, vestida de pebeta,
teñida y coqueteando
su desnudez.
Parecía un gallo desplumao
mostrando al compadrear
el cuero picoteao.
Yo, que sé cuando no aguanto más,
al verla así rajé,
pa' no llorar...

¡Y pensar que hace diez años
fue mi locura...!
¡Que llegué hasta la traición
por su hermosura...!
¡Que esto que hoy es un cascajo
fue la dulce metedura
donde yo perdí el honor...!
¡Que, chiflao por su belleza,
le quité el pan a la vieja,
me hice ruin y pechador...!
¡Que quedé sin un amigo...!
¡Que viví de mala fe...!
¡Que me tuvo de rodillas,
sin moral, hecho un mendigo
cuando se fue...!

Nunca soñé que la vería
en un "*requiscat in pace*"
tan cruel como el de hoy.
¡Mire, si no es pa' suicidarse,
que por ese cachivache
sea lo que soy...!
Fiera venganza, la del tiempo,
que nos hace ver deshecho
lo que uno amó.
Este encuentro me ha hecho tanto mal,
que si lo pienso más
termino envenenao...
¡Esta noche me emborracho bien,
me mamo bien mamo
pa' no pensar!

Flor de fango (Pascual Contursi, 1914)¹

Mina, que te manyo de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer...
Tu cuna fue un conventillo
alumbrado a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregaste a la farra,
las delicias del gotán.
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras de champán.

Después fuiste la amiguita
de un vejete boticario,
y el hijo de un comisario
todo el vento te sacó...
Y empezó tu decadencia,
las alhajas amuraste
y una piecita alquilaste
en una casa de pensión.

Te hiciste tonadillera,
pasaste ratos extraños,
y a fuerza de desengaños
quedaste sin corazón.
Fue tu vida como un lirio
de congojas y martirios,
sólo un dolor te agobió...
No tenías en el mundo ni un consuelo...
El amor de madre te faltó.
Fuiste papusa del fango
y las delicias de un tango
te arrastraron del bulín.
Los amigos te engrupieron
y esos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.

Gacho gris (Juan Carlos Barthe, 1930)¹

Gacho gris!... compadrito y diquero,
fiel testigo de un tiempo de farra,
siempre fuiste mi buen compañero
a quien nunca he podido olvidar.
Requintado y echado a los ojos,
te llevaba en mis noches de taita,
y hoy la moda tan llena de antojos
te ha traído de nuevo a tallar.

¡Gacho gris, arrabalero!
Vos triunfaste como el tango,
y escalaste desde el fango
toda la escala social;
ayer sólo el compadrito
te llevaba requintado
pero ahora, funyi claro,
sos chambergo nacional.

Desplazado a una vida tranquila,
voy pa' viejo entregado a la suerte,
y por eso he llorado al tenerte,
gacho gris, otra vez frente a mí...
Es verdad que ya estoy maturrango
para usarte lo mismo que antaño,
sin embargo, contigo y un tango...
¡me parece que vuelvo a vivir!
Gacho gris, arrabalero,
vos triunfaste como el tango...

Galleguita (Alfredo Navarrine, 1924)¹

Galleguita,
la divina,
la que a la playa argentina
llegó una tarde de abril,
sin más prendas
ni tesoros
que tus negros ojos moros
y tu cuerpito gentil;
siendo buena
eras honrada
pero no te valió nada
que otras cayeron igual;
eras linda
galleguita
y tras la primera cita
fuiste a parar al "Pigall".

Sola y en tierras extrañas,
tu caída fue tan breve
que, como bola de nieve,
tu virtud se disipó...
Tu obsesión era la idea
de juntar mucha platita
para tu pobre viejita
que allá en la aldea quedó.

Pero un paisano malvado
loco, por no haber logrado

tus caricias y tu amor,
ya perdida la esperanza
volvió a tu pueblo el traidor
y, envenenando la vida
de tu viejita querida,
le contó tu perdición
y así fue que, el mes pasado,
te llegó un sobre enlutado
que enlutó tu corazón.

Y hoy te veo,
galleguita,
sentada triste y solita
en un rincón del “Pigall”,
y la pena
que te mata
claramente se retrata
en tu palidez mortal.
Tu tristeza
es infinita...
Ya no sos la galleguita
que llegó un día de abril,
sin más prendas
ni tesoros
que tus negros ojos moros
y tu cuerpito gentil.

Garabita (Pascual Contursi, 1926)¹

Garabita... Garabita
la pebeta que has andado
pisoteando el pasto sucio
del arroyo Maldonado;
contemplando el agua mansa,
muchas veces has pensado
en tu vieja la finada
y en tu viejo curdelón.

Garabita... Garabita...
¡Cuántas noches has soñado
con un lindo traje nuevo
con adornos de astracán!
En pintarte las ojeras
y los labios colorados
pa' correr con los muchachos
esas farras de champán.

Garabita... Garabita...
Has nacido pal arroyo;
preferís las zapatillas,
las miserias y el dolor,

que haya un reo que te quiera
y te hable a lo criollo
y, si un día llega el caso,
que se juegue por tu amor.

Hacelo por la vieja (Carlos Viván y Héctor Bonatti, 1928)⁴

Campaneame bien, hermano;
estoy listo en la palmera...
Yo sé bien que La Que Espera
muy pronto me va a llevar;
por eso es que chorro viejo,
escabiador, mujeriego,
sólo te pido, te ruego,
me escuchés sin protestar.
A nadie tengo en el mundo
más que a vos y a la viejita;
por mi culpa, pobrecita,
vos sabés cuánto lloro...
Pero vos que estás a tiempo,
si querés podés abrirte
y no vas a arrepentirte
como me arrepiento yo.

¡Hacelo por la vieja,
abrite de la barra...!
¿No ves lo que te espera
si continuas así?
¿No ves que es peligroso
tomar la vida en farra?
¡Hacelo por la vieja
si no lo haces por mí...!

De ésta, hermano, no me escapo,
no pretendas engrupirme;
mas, ¿pa' que voy a afligirme
si tenía que suceder?
Aunque mama, pobre mama,
prenda velas a la Virgen,
yo sé bien que estoy en cama,
que ya no hay nada que hacer...
Anoche, la pobre vieja,
cuando nadie la veía,
creyéndose que dormía
llorando me fue a besar.
No pude hacerme el dormido,
la besé, la abracé fuerte...
-¡Madre (le dije), la Muerte
muy pronto me va a llevar...!

Ivette (Pascual Contursi, 1914)¹

En la puerta de un boliche
un bacán encurdelado
recordando su pasado
que la china lo dejó,
entre los humos de caña
retornan a su memoria
esas páginas de historia
que su corazón grabó.

Bulín que ya no te veo,
catre que ya no apoliyo,
mina que de puro esquiyo
con otro bacán se fue;
prenda que fuiste el encanto
de toda la muchachada
y que por una pavada
te acoplaste a un no sé qué...

¡Qué te ha de dar ese otro
que tu viejo no te ha dado!
¿No te acordás que he robado
pa que no falte el buyón?
¿No te acordás cuando en cana
te mandaba en cuadernitos
aquellos lindos versitos
nacidos del corazón?

¿No te acordás que conmigo
usaste el primer sombrero
y aquel cinturón de cuero
que a otra mina le saqué?
¿No te traje pa'tu santo
un par de zarzos debute
que una noche a un farabute
del cotorro le pianté;
y con ellos unas botas
con las cañas de gamuza
y una pollera papusa
hecha de seda *crepé*?

¿No te acordás que traía
aquella crema lechuga
que hasta la última verruga
de la cara te sacó?
Y aquellos polvos rosados
que aumentaban tus colores...
Recordando sus amores
el pobre bacán lloró...

La canción de Buenos Aires (Manuel Romero, 1932)⁴

Buenos Aires, cuando lejos me vi
sólo hallaba consuelo
en las notas de un tango dulzón
que lloraba el bandoneón.
Buenos Aires, suspirando por ti
bajo el sol de otro cielo,
¡cuánto lloró mi corazón
escuchando tu nostálgica canción!

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

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

La casita de mis viejos (Enrique Cadícamo, 1929)²

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

Vuelvo vencido a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria.
Mis veinte abriles me llevaron lejos...
¡Locuras juveniles! ¡La falta de consejos!
Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño,
y, al golpear, como un extraño,

me recibe el viejo criado.
¿Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz
tan sólo me reconoció?

Pobre viejita, la encontré
enfermita. Yo le hablé
y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
nublados por el llanto,
como diciéndome: “¿Por qué tardaste tanto?”.
Ya nunca más he de partir
y a tu lado he de sentir
el calor de un gran cariño...
Sólo una madre nos perdona en esta vida...
¡Es la única verdad!
¡Es mentira lo demás!

La copa del olvido (Alberto Vacarezza, 1921)⁴

¡Mozo! Traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar,
que ando muy solo y estoy muy triste
desde que supe la cruel verdad.
¡Mozo! Traiga otra copa,
que anoche juntos los vi a los dos;
quise vengarme, matarla quise,
pero un impulso me serenó.

Salí a la calle desconcertado,
sin saber cómo hasta aquí llegué,
a preguntar a los hombres sabios,
a preguntarles qué debo hacer.
“*Olvide, amigo*”, dirán algunos,
pero olvidarla no puede ser;
y si la mato, vivir sin ella,
vivir sin ella nunca podré...

¡Mozo! Traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar;
quiero alegrarme con este vino
a ver si el vino me hace olvidar...
¡Mozo! Traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar...

La cumparsita (Gerardo H. Matos Rodríguez, 1925)²

La cumparsa
de miserias sin fin
desfila

en torno de aquel ser
enfermo
que pronto ha de morir
de pena.
Por eso es que en su lecho
solloza acongojado
recordando el pasado
que lo hace padecer.

Abandonó a su viejita
que quedó desamparada
y loco de pasión,
ciego de amor,
corrió
tras de su amada,
que era linda, era hechicera
-de lujuria era una flor-
que burló su querer
hasta que se cansó
y por otro lo dejó.

Largo tiempo
después, cayó al hogar
materno
para poder curar
su enfermo
y herido corazón
y supo
que su viejita santa
a la que había dejado
el invierno pasado
de frío se murió

Hoy ya solo, abandonado
a lo triste de su suerte,
ansioso espera la muerte
que bien pronto ha de llegar
y entre la triste frialdad
que lenta invade el corazón
sintió la cruda sensación
de su maldad.

Entre sombras
se le oye respirar
sufriente
al que antes de morir
sonríe
porque una dulce paz
le llega...
Sintió que desde el cielo
la madrecita buena,

mitigando sus penas,
sus culpas perdonó.

La gayola (Armado José Tagini, 1926)¹

No te asustes ni me huyas... No he venido pa' vengarme
si mañana, justamente, yo me voy pa' no volver...
He venido a despedirme y el gustazo quiero darme
de mirarte frente a frente y en tus ojos contemplarme,
silenciosa, largamente, como me miraba ayer...

He venido pa' que juntos recordemos el pasado
como dos buenos amigos que hace rato no se ven;
a acordarme de aquel tiempo en que yo era un hombre honrado
y el cariño de mi madre era un poncho que había echado
sobre mi alma noble y buena contra el frío del desdén.

Una noche... fue la muerte quien vistió mi alma de duelo
a mi tierna madrecita la llamó a su lado Dios...
y en mis sueños parecía que la pobre, desde el cielo,
me decía que eras buena, que confiara siempre en vos.

Pero me jugaste sucio y, sediento de venganza,
mi cuchillo en un mal rato envainé en un corazón...
y, más tarde, ya sereno, muerta mi única esperanza,
unas lágrimas amargas las sequé en un bodegón.

Me encerraron muchos años en la sórdida gayola
y una tarde me libraron... pa' mi bien...o pa' mi mal...
Fui sin rumbo por las calles y rodé como una bola...
Por la gracia de un mendrugo, ¡cuantas veces hice cola!
Las auroras me encontraron largo a largo en un umbral...

Hoy ya no me queda nada; ni un refugio...¡Estoy tan pobre!
Solamente vine a verte pa' dejarte mi perdón...
Te lo juro; estoy contento que la dicha a vos te sobre...
Voy a trabajar muy lejos...a juntar algunos cobres
pa' que no me falten flores cuando está *[sic! (esté)⁶]* dentro el cajón.

La he visto con otro (Pascual Contursi, 1926)¹

La he visto con otro
pasearse del brazo.
Mis ojos lloraron
de pena y dolor.
En cambio en su cara,
sus negros ojazos
reían contentos

de dicha y amor.

Recuerdo que en mis brazos
llorando me decía,
será pa' siempre tuya
mi vida y mi pasión.
Jugó con mis amores,
la ingrata me fingía,
dejándome enlutado
mi pobre corazón.

Hay noches que solo
me quedo en el cuarto
rogando a la virgen
me la haga olvidar,
y al verla con otro
pasar por mi lado
en vez de matarla
me pongo a llorar.

La maleva (Mario Pardo, 1922)⁵

“Maleva, que has vuelto al nido
de tu garufa arrepentida,
ya no sos la mantenida
que deslumbra en el Pigall.
Ya no tenés más barretines
de lujo y milonga,
de vicio y placer.
Volvés a tu vida primera
y la molinera
vuelve a ser mujer.

Tal vez algún día,
oyendo un tango malevo,
arderá en tu alma un deseo
que matará el corazón.
Vos, que siempre fuistes
la reina de los festines,
ya no querés copetines
ni tangos de bandoneón.

Y ahora, de nuevo en tu barrio
y por todos respetada,
viendo tu vieja encantada
con tu regeneración,
dentro de tu corazón
has de pensar que el cariño
tendió su manto de armiño
para abrigarte mejor.”

La mariposa (Celedonio Esteban Flores, 1922)²

No es que esté arrepentido
de haberte querido tanto;
lo que me apena es tu olvido
y tu traición,
me sume en amargo llanto.
Si vieras, estoy tan triste
que canto por no llorar...
Si para tu bien te fuistes,
para tu bien
yo te debo perdonar.

Aquella tarde que te vi,
tu estampa me gustó,
pebeta de arrabal,
y sin saber por qué, yo te seguí
y el corazón te di
y fue tan sólo por mi mal.
Mirá si fue sincero mi querer
que nunca imaginé
la hiel de tu traición.
¡Qué solo y triste me quedé!
Sin amor y sin fe
y derrotado el corazón.

Después de libar, traidora,
en el rosal de mi amor,
te marchas, engañadora,
para buscar
el encanto de otra flor;
y buscando la más pura,
la más linda de color,
la ciegas con tu hermosura
para después
engañarla con tu amor.
Ten cuidado, mariposa,
de los sentidos amores;
no te cieguen los fulgores
de alguna falsa pasión,
porque entonces pagarás
toda tu maldad,
toda tu traición.

La milonguera (Vincente Greco, 1915)¹

Soy la milonguera, me gusta el tango,
y en los bailongas me sé lucir.
¡Hago unos cortes... y unas quebradas...
y unas sentadas que son así!
Por eso en *[el]* baile que yo aparezco

me abren cancha las milongueras,
porque saben que, con mis cortes,
no hay minga caso de competencia.

Fíjese, usted, esta sentada
y esta corrida, que es de mi flor.
Luego estos pasitos cadenciosos
y esta quebrada que da calor.
Mire este ocho ¡qué bonito!
esta media luna es singular.
Estos pasos de costado, a la derecha,
que hacen ronchas,
que abren brechas.
Este aire y este cuerpo tan marcial,
que dan envidia,
que dan que hablar.

La milonga es mi vida.
El tango me hizo carne.
Por eso, si no bailo,
me enfermo, me ahogo, ¡me mato!
El día que yo me muera
se acabará la milonga.
De luto estarán los cortes
las “murgas” con bandoneones.”.

La morocha (Ángel Gregorio Villoldo, 1905)¹

Yo soy la morocha,
la más agraciada,
la más renombrada
de esta población.
Soy la que al paisano
muy de madrugada
brinda un cimarrón.

Yo, con dulce acento,
junto a mi ranchito,
canto un estilito
con tierna pasión,
mientras que mi dueño
sale al trotecito
en su redomón.

Soy la morocha argentina,
la que no siente pesares
y alegre pasa la vida
con sus cantares.
Soy la gentil compañera
del noble gaucho porteño,

la que conserva el cariño
para su dueño.

Yo soy la morocha
de mirar ardiente,
la que en su alma siente
el fuego de amor.
Soy la que al criollito
más noble y valiente
ama con ardor.

En mi amado rancho,
bajo la enramada,
en noche plateada,
con dulce emoción,
le canto al pampero,
a mi patria amada
y a mi fiel amor.

Soy la morocha argentina,
la que no siente pesares
y alegre pasa la vida
con sus cantares.
Soy la gentil compañera
del noble gaucho porteño,
la que conserva el cariño
para su dueño.

La última copa (Juan Andrés Caruso, 1925)¹

Eche amigo, nomás, écheme y llene
hasta el borde la copa de champán,
que esta noche de farra y de alegría
el dolor que hay en mi alma quiero ahogar.
Es la última farra de mi vida,
de mi vida, muchachos, que se va...
mejor dicho, se ha ido tras de aquella
que no supo mi amor nunca apreciar.

Yo la quise, muchachos, y la quiero
y jamás yo la podré olvidar;
yo me emborracho por ella
y ella quién sabe qué hará.
Eche, mozo, más champán,
que todo mi dolor,
bebiendo lo he de ahogar;
y si la ven,
muchachos, díganle
que ha sido por su amor
que mi vida ya se fue.

Y brindemos, nomás, la última copa,
que tal vez también ella ahora estará
ofreciendo en algún brindis su boca
y otra boca feliz la besará.
Eche, amigo, nomás, écheme y llene
hasta el borde la copa de champán,
que mi vida se ha ido tras de aquella
que no supo mi amor nunca apreciar.

Lo han visto con otra (Horacio Pettorossi, 1928)⁶

Lo he visto con otra, te han dicho esta tarde;
lo han visto con otra, ¡con una mujer!
Que no lo querías, hacías alarde,
y hoy confesabas tu hondo querer.
Ya ves, vecinita, lo ingrata que has sido,
ayer te burlabas de su pobre amor,
pero hoy una amiga te ha dicho al oído:
Lo he visto con otra, y llorás de dolor.

Tango, tango,
vos que fuiste el amigo
confidente de su amor.
Tango, tango
hoy precisa de tu ayuda
para calmar su dolor.
Tango, tango,
vos que estás en todas partes,
esta noche es la ocasión,
de que llegue hasta su reja
el eco de una queja
de un triste bandoneón.

¡Yo tengo una pena que llevo en el alma
por una perversa que no sé olvidar!,
sus ojos muy negros robaron mi calma
y sufro en silencio. ¡Yo no sé llorar!...
Ya ves, yo no tengo tampoco alegría,
por eso me apena de verte sufrir.
¡También en mis noches, tan tristes y frías,
las horas son largas!... No puedo dormir.

Loca (Antonio Martínez Viérgol, 1922)¹

Loca me llaman mis amigos
que sólo son testigos
de mi liviano amor.
Loca...

¿Qué saben lo que siento
ni qué remordimiento
se oculta en mi interior?

Yo tengo con alegrías
que disfrazar mi tristeza
y que hacen de mi cabeza
las pesadillas huir.
Yo tengo que ahogar en vino
la pena que me devora...
Cuando mi corazón llora
mis labios deben reír.

Yo, si a un hombre lo desprecio,
tengo que fingirle amores,
y admiración, cuando es necio
y si es cobarde, temores...
Yo, que no he pertenecido
al ambiente en que ahora estoy
he de olvidar lo que he sido
y he de olvidar lo que soy.

Loca me dicen mis amigos
que sólo son testigos
de mi liviano amor.
Loca...
¿Qué saben lo que siento
ni qué remordimiento
se oculta en mi interior?

Allá, muy lejos, muy lejos,
donde el sol cae cada día,
un tranquilo hogar tenía
y en el hogar unos viejos.
La vida y su encanto era
una muchacha que huyó
sin decirles dónde fuera...
y esa muchacha era yo.

Hoy no existe ya la casa,
hoy no existen ya los viejos,
hoy la muchacha, muy lejos,
sufriendo la vida pasa.
Y al caer todos los días
en aquella tierra el sol,
caen con él mi alegría
y muere mi corazón.

Los disfrazados (Ángel Gregorio Villoldo, 1906)¹

(Compadre 1°)

Soy el mulato Padilla,
bailarín debute y soda.
Soy el taquero más pierna
para un tango quebrador.
Cuando me enrosco a la mina
la hago girar y me estiro.
Bailando en sus ojos miro
todo mi orgullo y mi amor.
P'al baile del "Victoria"
todos rumbeamos
y pa'un tango con corte
desafiamos.

(Compadre 2°-con acento muy criollo)

A mí me llaman Pie Chico
y soy de Montevideo.
Conmigo se purria minga...
Soy del barrio del Cordón
y en el bajo y en la Aguada
y en el paso del Molino
tengo fama de ladino
y tanguista compadrón.

(Compadre 3°)

Bailando en lo de la Vasca
y en lo de la negra Rosa
he marcao las doce en punto
por este corte cantor.
En las cuartas no me enriedo:
si bailando con mi china
da un tropezón, la sostengo
y antes que el paso me pierda
(aijuna] pego el tirón.

Bailando en lo de la Vasca
y en lo de la negra Rosa
he marcao las doce en punto
por este corte cantor
de la escuela de mi flor.

(Todos)

P'al baile del Victoria
todos rumbeamos
pa'un tanguito de mi flor
y hasta ventaja le damos
y pa'un baile con corte
desafiamos
porque seguros estamos
que no hay quien baile mejor.

Madre (1922, Verminio Servetto)⁴

Yo viví desorientado...
yo soñé no sé qué mundo...
yo me hundí en el mar profundo
con delirante afán de loca juventud...

Me atraían los placeres;
un abismo, las mujeres...
Ya sin madre ni deberes,
sin amor ni gratitud...

¡Madre,
las tristezas me abatían
y lloraba sin tu amor
cuando en la noche me hundía
de mi profundo dolor!
¡Madre,
no hay cariño más sublime
ni más santo para mí!
Los desengaños redimen
y a los recuerdos del alma volví...

Yo maté mis ilusiones...
Yo amargué mi propia vida...
Yo sentí en el alma herida
el dardo del dolor que el vicio me dejó...
Desde entonces, penas lloro
y sólo el cariño imploro
de mi madre, a quien adoro
y mis desvíos sintió...

Madre hay una sola (José de la Vega, 1930)⁴

Pagando antiguas locuras
y ahogando mi triste queja,
volví a buscar en la vieja
aquellas hondas ternuras
que abandonadas dejé.
Y al verme, nada me dijo
de mis torpezas pasadas;
palabras dulcificadas
de amor por el hijo
tan sólo escuché.

Besos y amores,
amistades, bellas farsas
y rosadas ilusiones,
en el mundo hay a montones,
por desgracia...

Madre hay una sola;
y aunque un día la olvidé,
me enseñó al final la vida
que a ese amor hay que volver.

¡Qué nadie venga a arrancarme
del lado de quien me adora,
de quien, con fe bienhechora,
se esfuerza por consolarme
de mi pasado dolor!
Las tentaciones son vanas
para burlar su cariño,
para ella soy siempre niño...
¡Benditas sus canas,
bendito su amor!

Maldito tango (Luis Roldán, 1916)¹

En un bazar feliz yo trabajaba
nunca sentí deseos de bailar,
hasta que un joven que me enamoraba
llevóme un día con él para tanguer.
Fue mi obsesión el tango de aquel día
en que mi alma con ansia se rindió,
pues al bailar sentí en mi corazón
que una dulce ilusión
nació.

Era tan suave la armonía
de aquella extraña melodía
que lleno de gozo sentía
mi corazón soñar.
Igual que en pos de una esperanza,
que al lograrla todo se alcanza,
giraba loca en esa danza
que me enseñaba a amar.

La culpa fue de aquel maldito tango
que mi galán enseñóme a bailar
y que después, hundiéndome en el fango,
me dio a entender que me iba a abandonar.
Mi corazón, de pena dolorido,
consuelo y calma buscó en el cabaret,
mas al bailar sentí en el corazón
que aquella mi ilusión,
se fue.

Oyendo aquella melodía
mi alma de pena moría
y lleno de dolor sentía
mi corazón sangrar...

Como esa música domina
con su cadencia que fascina,
fui entonces a la cocaína
mi consuelo a buscar.

Hoy que ya soy espectro del pasado
pido al ajeno la fuerza de olvidar
mas a mi pobre pecho destrozado
nada hay que pueda su angustia sofocar.
Del cabaret soy una triste mueca,
ya nadie el tango conmigo más bailó
y aquel amor pasó como visión.
Y aquella mi ilusión
murió.

Maldito tango que envenena
con su dulzura cuando suena,
maldito tango que me llena
de tan acerba hiel.
Él fue la causa de mi ruina,
maldito tango que fascina...
¡Oh, tango que mata y domina!
¡Maldito sea el tango aquel!

Maldonado (Alberto Vacarezza, 1929)³

¡Maldonado!
Viejo arroyo que guardás
cien tragedias
enredadas en el mal,
y en tu libro de memorias
cobijó su historia todo el arrabal.

¡Cuántas veces
tu agua turbia se tiñó
con la sangre
del malevo que cayó!,
mientras, riendo en la esquina,
la mujer ladina ni se conmovió.

Hondos dolores que nunca se supieron,
tibios amores que pronto sucumbieron;
larga es tu historia de odio y de guapeza
forjada en la tristeza de todo el arrabal.

Cuando la noche de sombras se rodeaba
como un fantoche tu charco sollozaba
mientras la luna brillando desde lejos
mostraba en sus reflejos la vaina de un puñal.

Y el malevo
cuántas veces revisó
en tu orilla
la cartera que robó,
pa' comprarle chucherías
a la que tosía... y que al fin murió.

Maldonado:
menos mal que no podés
contar nunca
la miseria que escondés.
¡Y será tu triste vida
la sangrienta herida que no tuvo ley!

Malevaje (Enrique Santos Discépolo, 1928)¹

Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambiao,
no sé más quien soy?
El malevaje extrañado,
me mira sin comprender...
Me ve perdiendo el cartel
de guapo, que ayer
brillaba en la acción...
¿No ves que estoy embretao,
vencido y maniao
en tu corazón?

Te vi pasar tanguendo altanera,
con un compás tan hondo y sensual
que no fue más que verte y perder
la fe, el coraje, el ansia 'e guapear.
No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasao malevo y feroz...
¡Ya no me falta pa' completar
más que ir a misa e hincarme a rezar!

Ayer, de miedo a matar,
en vez de pelear
me puse a correr...
Me vi a la sombra o finao;
pensé en no verte y temblé...
¡Si yo -que nunca aflojé-
de noche angustiao
me encierro a yorar!...
Decí, por Dios, ¿qué me has dao,
que estoy tan cambiao,
no sé más quien soy?

Mandria (Francisco Brancatti y Juan M. Velich, 1926)¹

Tome mi poncho... No se aflija...
¡Si hasta el cuchillo se lo presto!
Cite, que en la cancha que usté elija
he de dir y en fija
no pondré mal gesto.

Yo con el cabo 'e mi rebenque
tengo 'e sobra pa' cobrarme...
Nunca he sido un maula, ¡se lo juro!
y en ningún apuro
me sabré achicar.

Por la mujer,
creamé, no lo busqué...
Es la acción
que le viché
al varón
que en mi rancho cobijé...
Es su maldad
la que hoy me hace sufrir:
Pa' matar
o pa' morir
vine a pelear
y el hombre ha de cumplir.

Pa' los sotretas de su laya
tengo güen brazo y estoy listo...
Tome... Abaraje si es de agaya,
que el varón que taya
debe estar previsto.
Esta es mi marca y me asujeto.
¡Pa' qué pelear a un hombre mandria!
Váyase con ella, la cobarde...
Dígale que es tarde
pero me cobré.

Mano a mano (Celedonio Esteban Flores, 1923)¹

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

Se dio el juego de remanye cuando vos, pobre percanta,
gambeteabas la pobreza en la casa de pensión.
Hoy sos toda una bacana, la vida te ríe y canta,
los morlacos del otario los jugás a la marchanta

como juega el gato maula con el mísero ratón.

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

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

Mientras tanto, que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros,
sean una larga fila de riquezas y placer;
que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos,
que te abrás de las paradas con cashos milongueros
y que digan los muchachos: "Es una buena mujer".

Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en tu pobre corazón,
si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo,
acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo
pa' ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión.

Mano cruel (Armado José Tagini, 1928)¹

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

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

Hoy te he visto a la salida
de un lujoso cabaret
y en tu carita afligida
honda pena adiviné...

Yo sé que hasta el alma dieras
por volver a ser lo que eras...
No podrás: la primavera
de tu vida ya se fue...

Hoy ya no sos la linda piba que mimó
la muchachada de la calle Pepirí,
aquella calle donde yo te conocí
y donde un mozo soñador tanto te amó...
Mintió aquel hombre que riquezas te ofreció;
con mano cruel ajó tu gracia y tu virtud...
Fuiste la rosa de fragante juventud
que hurtó al rosal el “caballero” que pasó.

Marcheta (Pascual Contursi, 1926)

Mariquita,
viejita
milonga
que pasa las noches
bailando gotán.
Su cara es fulera
y mistonga
y algún viejo amigo
le saca a bailar.
Si alguno le dice: Mariquita,
te espero en la esquina
pa ir a cenar,
Mariquita
se mira al espejo
y ahogando una pena
se pone a llorar.

Mariquita
que tienes
los ojos
caídos, tristes
de tanto sufrir.
Su vieja se pasa
la noche
cunando al pebete
pa hacerlo dormir.
Por eso
Mariquita
no quiere
beber en las mesas
ni ir a cenar,
pues tiene en su casa
el recuerdo
de tristes amores
que no volverán.

Margot (Celedonio Esteban Flores, 1921)⁴

Desde lejos se te embroca, pelandruna abacanada,
que has nacido en la miseria de un convento de arrabal;
porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de charlar o estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal...

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

Son macanas; no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafisho veterano el que al vicio te largó:
vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente;
berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día que un magnate cajetilla te afiló...

Yo me acuerdo, no tenías casi nada que ponerte;
hoy usás ajuar de seda con rositas rococó...
¡Me revienta tu presencia, pagaría por no verte...!
Si hasta el nombre te han cambiado, como ha cambiado tu suerte:
ya no sos mi Margarita, ahora te llaman “Margot”...

Ahora vas con los otarios a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julién...
¡Y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana
pa’ poder parar la olla con pobreza franciscana
en el triste conventillo alumbrado a querosén...!

Marionetas (Armado José Tagini, 1927)¹

Tenía aquella casa no sé qué suave encanto
en la belleza humilde del patio colonial
cubierto en el verano por el florido manto
que hilaban las glicinas, la parra y el rosal...

¡Si me parece verte! La pollerita corta,
sobre un banco empinadas las puntas de tus pies,
los bucles despeinados y contemplando absorta
los títeres que hablaban, inglés, ruso y francés...

-¡Arriba, doña Rosa!
¡Don Pánfilo, ligero!
Y aquel titiritero
de voz aguardentosa
nos daba la función...
Tos ojos se extasiaban:

aquellas marionetas
saltaban y bailaban
prendiendo en tu alma inquieta
la cálida emoción...

Los años de la infancia risueña ya pasaron
camino del olvido; los títeres también...
Piropos y promesas tu oído acariciaron...
Te fuiste de tu casa, no se supo con quién...

Allá entre bastidores, ridículo y mezquino,
claudica el decorado sencillo de tu hogar...
Y vos, en el proscenio de un frívolo destino,
¡sos frágil marioneta que baila sin cesar!

Matasano (Pascual Contursi, 1914)¹

Soy el taita porteño
más corrido y calavera.
Abro cancha donde quiera
si se trata de tanguear,
el que maneja el cuchillo
con audacia y coraje
y en medio del malevaje
me he hecho siempre respetar.

Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue mi único consuelo
la madre que me dio el ser.
Desde entonces mi destino
me arrastra en el padecer.
Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor.
Cesará ese tormento
tan sólo cuando me muera,
pero mientras viva quiero
disfrutar de lo mejor.

Cuando en algún bailongo
caigo con mi querida,
la muchachada corrida
deja toda de bailar,
porque sabe que este taita
tiene fama de ladino,
y en el suelo argentino
no hay quien lo pueda igualar.

Tengo línea, soy de bute

pa un trabajo de carpeta,
y aunque no visto susheta
tengo clase y pedigré.
Entre taitas soy manyao;
entre gente, sosegao,
y así vivo de rechipé.

Melenita de oro (Samuel Linning, 1922)¹

En la orquesta sonó el último tango,
te ajustaste nerviosa el antifaz
y saliste conmigo de aquel baile
más alegre y más rubia que el champán.

¿Cómo se llama mi Pierrot dormido?,
te pregunté, y abriendo tú los ojos,
en mis brazos, mimosa, respondiste:
“A mí me llaman Melenita de Oro...
¡Si fuera por la vida!... ¡Estoy tan sola!...”
¿Recuerdas? Parecía que temblabas
con ganas de llorar, al primer beso...
¡Ya mentía tu boca, la pintada!

Melenita de Oro,
tus labios me han engañado,
esos tus labios pintados,
rojos como un corazón...
Melenita de Oro,
no rías, que estás sufriendo,
no rías, que estás mintiendo
que anoche sufrió tu corazón.

En la almohada, como a una mancha rubia,
tu ausente cabecita creo besar
y mis ojos te ven (¿ya no te acuerdas?)
más alegre y más rubia que el champagne.
Déjame; no, no quiero tus caricias;
me mancha la pintura de tus labios...
¡Todavía están tibios de otra cita!
¡Si se ve que recién los has pintado!
Apágame la luz, cierra la puerta...
No quiero verte más, mujer odiada,
Déjame [*sic!*] solo, solo con mi pena...
¡No quiero verte más!... ¡Vuelve mañana!

Mi Buenos Aires querido (Alfredo Le Pera, 1934)²

Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver

no habrás más pena ni olvido.
El farolito de la calle en que nací
fue el centinela de mis promesas de amor,
bajo su quieta lucecita yo la vi
a mi pebeta luminosa como un sol.
Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver,
ciudad porteña de mi único querer,
y oigo la queja
de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda el corazón...

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

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

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

Mi noche triste (Pascual Contursi, 1915)¹

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría

y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.
De noche cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
pa' tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

Cuando estoy en mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar.
Me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa' poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
Y el espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

La guitarra en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella toca [canta]⁶ nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Mi papito (Roberto Fontaina y Víctor Soliño, 1928)

Mirá, José, no seas otario.
No andés con vueltas y fajala,
que la mujer que sale mala
pa' hacerla andar derecha
la biaba es lo mejor.
En cuanto le des cuatro gritos
y la tratés de prepotencia,
palpitará la contundencia

y te dirá loca de amor:
“Yo quisiera que me casques pa’ quererte,
mi papito,
mi papito;
por favor.
Yo me meto cuando encuentro a un hombre fuerte;
si me casca
me enloquece,
pero en cambio no les doy beligerancia
a esos tipos que hablan de amor”.

Yo, como vos, no me animaba..... (biaba)
pero la vida nos enseña..... (leña)
que la mujer es dura peña
que con palabras dulces
no se puede partir.
Yo no quería hacerme el malo..... (palo)
y ella pensó que yo era un “caso”,
pero le di el primer tortazo
y con amor me dijo así.

Milonguera (José Maria Aguilar, 1925)⁴

Milonguera de melena recortada,
que ahora te exhibes en el Pigalle,
No recuerdas tu cabeza coronada
por cabellos relucientes sin igual...
Acordate que tu vieja acariciaba
con sus manos pequeñas de mujer
tu cabeza de muchachita alocada
que soñaba con grandezas y placer.

Una noche te fugaste
del hogar que te cuidó,
y a la vieja abandonaste,
que en la vida te adoró.
En busca de los amores,
y para buscar placeres,
fuiste con otras mujeres
al lugar de los dolores.

Milonguera de melena recortada,
que antes tenías hogar feliz,
no recuerdas a tu viejita amargada
que ignora todavía tu desliz...
Acordate de aquel novio enamorado
que luchaba por formarte un buen hogar,
y que tímido, feliz y mal confiado,
colocaba tu recuerdo en un altar.

Ahora sola, abandonada

en las alas del placer,
vas dejando, acongojada,
tus ensueños de mujer.
De tus trenzas, en la historia
ni las hebras quedarán
que perduren tu memoria
a los que te llorarán.

Milonguita (Samuel Linning, 1920)¹

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
la pebeta más linda 'e Chiclana;
la pollera cortona y las trenzas...
y en las trenzas un beso de sol...

Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, mujer,
al oír en la esquina algún tango
chamayarte bajito de amor?

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

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

Mocosita (Víctor Soliño, 1926)¹

Vencido, con el alma amargada,
sin esperanzas, saciado de la vida,
solloza en su bulín
el pobre payador
sin hallar un consuelo a su dolor.
Colgada de un clavo, la guitarra...
en un rincón la tiene abandonada...
De sus amigos
ya no le importa nada...

Tirado en la catrera no hace más que llorar.

En alguna ocasión
sólo se escucha esta canción:
“Mocosita,
no me dejés morir, volvé al cotorro,
que no puedo vivir.
¡Si supieras las veces que he soñado
que de nuevo te tenía a mi lado!...
Mocosita,
no seas tan cruel, no me abandones...
Quiero verte otra vez...
Mocosita,
no me dejes, que me mata poco a poco tu desdén”.

Dormía tranquilo el conventillo,
nada turbaba el silencio de la noche
cuando se oyó sonar
allá en la oscuridad
el disparo de una bala fatal.
Corrieron ansiosos los vecinos
que presentían el final de aquel drama
y se encontraron,
tirado en una cama,
en un charco de sangre, al pobre payador.
Pero, antes de morir,
alguien le oyó cantar así:

“Mocosita,
no me dejés morir, volvé al cotorro,
que no puedo vivir...”.

Muñeca brava (Enrique Cadícamo, 1928)¹

Che, madam, que parlás en francés
y tirás ventolín a dos manos,
que cenás escabiás copetín bien *frappé*
y en el tango enredás tu ilusión,
sos un biscuit de pestañas muy arqueadas,
muñeca brava bien cotizada.
¡Sos del Trianón... del Trianón de Villa Crespo...,
che, vampiresa, juguete de ocasión!

Tenés Amigos que te hacen [un camba que te hace]⁴ gustos
y veinte abriles carnavaleros [que son diqueros]⁴
y bien repleto tu monedero
pa' derrocharlo [patinarlo]⁴ de norte a sud;
te llaman [baten]⁴ todos muñeca brava
porque tus besos son dulces grupos [a los giles mareás sin grupo]⁴...

Pa' mi sos siempre la que no supo
tomar en serio mi amor de juventud [guardar un cacho de amor y
juventud]⁴.

Comprendé que la vida [Campaneá la ilusión que⁴] se va
y se acabaron los brillos y el [enfundá tu silueta sin] rango...
Cuando el llanto te venga [viene]⁴ a buscar
acordate, muñeca, de mí [olvidate, Muñeca, y reí]⁴...

...De mí, que siempre soñé con tu cariño
y allá en el barrio te amé de niño...
¡Pero pa' qué voy a decirte cosas viejas,
si ya has cambiado, muñeca, el corazón!
[Meta champán, que la vida se te escapa,
Muñeca Brava, flor de pecado...
¡Cuando llegués al final de tu carrera,
tus primaveras verás languidecer!]⁴

Muñequita (Adolfo Herschell, 1918)¹

Dónde estará...
Mi amor, que no puedo hallarlo.
Yo no hago más que buscarlo
porque sin él ya no es vida;
probé la fruta prohibida
probé el encanto de amarlo.
Dónde estará...
Mi amor, que no puedo hallarlo.

Me acuerdo, que por Florida
paseaba en su *voiturette*,
y siempre andaba vestida
por Paquín o por Georgette.

Hasta me tenía carruaje,
lancha en el Tigre y un Ford,
garçonniere en el Pasaje
con todo lujo y confort.

Me tenían muy mimada
por lo elegante y bonita;
por eso la muchachada
me llamaba “muñequita”.

Daba gusto ver mi mesa,
con flores, marrón glacé;
todo era alegría y riqueza,
y correr champagne *frappé*.

Todo acabó...
Para mí cuando él se fue.

Ya no voy a tomar thé
en lo de Harrod's como antes;
no uso alhajas ni brillantes
que en otro tiempo llevé.
Todo acabó...
Para mí, cuando él se fue.

Diganlé de parte mía
si lo llegaran a ver
que no haga esa felonía
con una pobre mujer.
Que hasta el cachorro ovejero
no quiere probar bocado
y que se ha muerto el jilguero
en su jaula abandonado.

Si voy al piano a tocar
para disipar mi esplín
va mi llanto a acompañar
los "Millones de Arlequín".

Que ya no quiero carruaje
ni lujo, lancha ni Ford
ni pasear, ni cambiar trajes,
que sólo quiero su amor.

No llore viejita (Julio Aparicio, 1930)⁴

¡Pobre viejecita, que llorando está
por la mala hija que no volverá...!
Huyó de su lado tras un falso amor
y hoy la pobre madre muere de dolor...
Viejecita buena, deja de llorar;
que la que se ha ido ha de retornar...
Por la misma puerta por donde salió
ha de entrar un día a pedirte perdón.

Añora esos días de felicidad,
muy cerca de aquella que nunca vendrá;
cuando la besaba con todo su amor
y la acariciaba con loco fervor.
Y los días pasados en el dulce hogar
junto a la que un día la pudo dejar
sin ver de que al irse tras de aquel querer
destrozó la vida a quien le dio el ser.

Y una triste tarde, muy cansada ya
de esperar en vano la que no vendrá,
cerró aquellos ojos, dejó de llorar,
y al cielo la pobre se fue a descansar...

Y la santa madre, que tanto esperó
la vuelta de aquella que nunca volvió,
en su pobre lecho, antes de morir,
a tan mala hija supo bendecir.

No salgas de tu barrio (A. J. Rodríguez Bustamante, 1927)¹

No abandones tu costura,
muchachita arrabalera,
a la luz de la modesta
lamparita a kerosene...
No la dejes a tu vieja,
ni a tu calle, ni al convento,
ni al muchacho sencillote
que suplica tu querer.
Desechá los berretines
y los novios milongueros,
que entre rezongos del fuelle,
te trabajan de chiqué

No salgas de tu barrio, sé buena muchachita
casate con un hombre que sea como vos
y aún en la miseria sabrás vencer tu pena
y ya llegará un día en que te ayude Dios.

Como vos, yo, muchachita,
era linda y era buena;
era humilde y trabajaba,
como vos, en un taller.
Dejé al novio que me amaba
con respeto y con ternura,
por un niño engominado
que me trajo al cabaret;
me enseñó todos sus vicios,
pisoteó mis ilusiones,
hizo de mí este despojo,
muchachita, que aquí ves.

No te engañes, corazón (José María Caffaro Rossi, 1926)

No te dejes engañar,
corazón,
por su querer,
por su mentir;
no te vayas a olvidar
que es mujer
y que al nacer
del engaño hizo un sentir.

Miente al llorar,
miente al reir,
miente al sufrir
y a al amar;
miente al jurar
falsa pasión...
No te engañes, corazón.

Me apena
verte con ella del brazo...
Si a mí me dio el esquinazo,
a vos, ¿qué no te dará?
Oíme,
yo que soy tu amigo viejo
quiero darte un buen consejo...
largala y te convendrá.

Acaso
te llore y se desespere
y te diga que te quiere,
viejo ardid de la mujer.
No creas...
¿Cómo a vos ha de quererte
si juró que hasta la muerte
solo mía había de ser?

No te dejes engañar,
corazón,
por su querer,
por su mentir...
No te vayas a olvidar
que fue mía
y que algún día
te podés arrepentir
y has de llorar con gran dolor...
Se ha de burlar
de tu amor...
No te olvidés
que ella es mujer...
No te dejes convencer...

No creas
que es la envidia o el despecho
por todo el mal que me ha hecho
que hace que yo te hable así.
Bien sabes
que no hay envidia en mi pecho,
que soy un hombre derecho,
que soy como siempre fui.

Noches de Colón (1926, Roberto L. Cayol)¹

También los goces que da el dinero
en otros tiempos los tuve yo
y en las veladas del crudo invierno
en auto propio llegue al Colón.
Por los gemelos acribillado
supe a las damas interesar,
mientras lucía desde mi palco
el blanco peto del rico frac.

¡A qué vuelve a mi memoria
la miseria a renovar
el recuerdo de otras horas,
si hasta el aire cuando pasa
trae la sorda risa helada
de la que así me perdió!
Yo le di el amor más noble
y mi hogar, mi vida entera;
yo por ella perdí el nombre
y pensando sólo en ella
fui de todo, hasta ladrón.

Los paraísos del alcaloide
para olvidarla yo paladeé
y por las calles, como soñando,
hecho un andrajo me desperté.
En las grandezas que da el dinero
no pongas nunca tu vanidad,
que mi fortuna fue como un sueño
y traicionera mi realidad.

¡Cuánta plata en las carreras
junto a ella dejé yo!
¡Qué de amigos en mi mesa
de mantel de puro hilo
que se fueron como el vino
que mi mano les brindó!
Son más crueles que el invierno
del destino los rigores...
¡Gran señor y pordiosero,
yo también tuve mis pobres
en mis noches de Colón!

Nubes de humo (Manuel Romero, 1923)⁴

Fume compadre,
fume y charlemos;
y mientras fuma recordemos,
que con el humo del cigarrillo

ya se nos va la juventud.
Fume, compadre,
fume y recuerde;
que yo también recordaré.
Con el alma la quería,
y un negro día
la abandoné.

Voy sin poderla olvidar,
atormentado por la pena;
ella juró que era buena
y no la quise escuchar...
De nada sirve el guapear
cuando es honda la metida...
¡Pobrecita, mi querida;
toda la vida la he de llorar...!

Y ahora, compadre,
arrepentido
quiero olvidarla y no la olvido;
si hasta parece
que ella se mece
entre las nubes de humo azul...
Fume, compadre,
fume y soñemos;
quiero olvidar mi ingratitud,
al ver hoy que, como el humo,
se desvanece la juventud.

Palermo (Juan Villalba y Hermido Braga, 1929)¹

¡Maldito seas, Palermo!
Me tenés seco y enfermo,
mal vestido y sin morfar,
porque el vento los domingos
me patino con los pingos
en el Hache Nacional.
Pa' buscar al que no pierde
me atraganto con la Verde
y me estudio el pedigré
y a pesar de la cartilla
largo yo en la ventanilla
todo el laburo del mes.

Berretines que tengo con los pingos,
metejonos de todos los domingos...
Por tu culpa me encuentro bien fané...
¡Qué le voy hacer, así debe ser!
Ilusiones del viejo y de la vieja
van quedando deshechas en la arena

por las patas de un tungo roncador...
¡Qué le voy hacer si soy jugador!

Palermo, cuna del orre,
por tu culpa ando sin cobre,
sin honor ni dignidad;
soy manguero y caradura,
paso siempre mishiadura
por tu raza caballar.
Me arrastra más la perrera,
más me tira una carrera
que una hermosa mujer.
Como una boca pintada
me engrupe la colorada
cual si fuera su mishé.

Pan comido (Enrique Dizeo, 1926)

Sos un caído de la cuna, un pobre diablo, un maleta.
En los *hándicaps** corridos siempre quedaste parao.
Te has perdido el vento al póker porque no tenés carpeta
y, sin embargo, en la vida nunca falta un buey corneta
que haga yirar la bolilla que sos un tigre mentao.

El hombre en pista liviana,
en barrosa y en pesada
si tiene sangre en las venas
jamás se debe achicar...
Y a vos te han visto hacer buches
amainando en la parada...
Tendrás muy buenos aprontes,
sos de mucha atropellada
pero, en finales reñidos,
sos mandria, sabés temblar.

Si no hay clase, ¿por qué causa la vivís dándote dique?
¿Al fin y al cabo, qué hazaña en tu cartilla cayó?
Seguí no más bellaqueando, creyéndote un buen dorique
que, si me apurás un poco, vas a quedar en el pique
pa' que chillen los muchachos que en todo primero yo.

Lo que uno sabe de viejo
a vos te falta, botija.
Sos potrillo de dos años.
Recién darás mucho *sport*
cuando andés como yo anduve
como bola sin manija...
Tenés que nacer de nuevo
para correrte una fija...
Aunque te juegues el resto
no llegás al marcador.

No servís pa' acompañarme ni siquiera en la partida.
No tenés chance ninguna... Pa' mí que sos roncador...
Nunca marcaste buen tiempo... Es muy pobre tu corrida...
Cuando no se abre en el codo se me manca en la tendida...
Te falta más *performance** pa' salir de perdedor.

**Handicap*: inglés, se aplica en el lenguaje turfístico a la carrera en la que los oponentes llevan pesos desproporcionados.

Performance: inglés, en el lenguaje turfístico es la actuación de un caballo en una carrera.

Pato (Ramón Collazo, 1928)¹

Ayer te vi pasar con aires de bacán
en una "*Voituret*" copera.
Te saludé y vos te hiciste el gil
como si no me conocieras.
Llevabas en tu cara blanca de fifi
más polvos que una carretera.
Fue tal la bronca que yo me agarré
Que quise gritarte así:

Pato,
fuiste en todo momento;
Pato,
aunque quieras despistar.
Seco,
hoy tenés apartamento
y te pasan mucho vento
pa' lucirte en el "Pigall".

Pato,
que peinás a la gomina,
hoy sos
milonguero y compadrón.
Cuando
te dé el espante la mina
volverás por nuestra esquina
a mangar para el bullón.

De lo que fuiste ayer ya nada te quedó
muchacho rante de mi barrio,
y quién te vio como te he visto yo
nota que sos un pobre otario.
Recuerda que la vida de cualquier bacán
tiene más vueltas que la oreja,
y si un día la suerte no da,
al suburbio volverás.

Patotero sentimental (Manuel Romero, 1922)¹

Patotero,
rey del bailongo,
patotero
sentimental,
escondés bajo tu risa
muchas ganas de llorar.

Ya los años
se van pasando
y en mi pecho
no entró un querer.
En mi vida tuve minas, muchas minas
pero nunca una mujer.

Cuando tengo dos copas de más
en mi pecho comienza a surgir
el recuerdo de aquella fiel mujer
que me quiso de verdad
y yo ingrato abandoné.

De su amor me burlé sin mirar
que pudiera sentirlo después,
sin pensar que los años, al correr,
iban crueles a amargar
a este rey del cabaret.

¡Pobrecita
cómo lloraba
cuando ciego
la eché a rodar!
La patota me miraba
y no es de hombre el aflojar.

Patotero,
rey del bailongo,
de ella siempre
te acordarás.
Hoy reís... pero tu risa
sólo es ganas de llorar.

Pero yo sé... (Azucena Josefa Maizani, 1928)¹

Llegando la noche
recién te levantas
y sales ufano
a buscar un beguén.
Lucís con orgullo
tu estampa elegante

sentado muy muelle
en tu regia baqué.
Paseás por Corrientes,
paseás por Florida,
te das una vida
mejor que un pachá.
De regios programas
tenés a montones...
Con clase y dinero
de todo tendrás.

Pero yo sé que metido
vivís penando un querer,
que querés hallar olvido
cambiando tanta mujer...
Yo sé que en las madrugadas
cuando las farras dejás,
sentís tu pecho oprimido
por un recuerdo querido
y te pones a llorar.

Con tanta aventura,
con toda tu andanza,
llevaste tu vida
tan sólo al placer.
Con todo el dinero
que siempre has tenido
todos tus caprichos
lograste vencer.

Pensar que ese brillo
que fácil ostentas
no sabe la gente
que es puro disfraz.
Tu orgullo de necio
muy bien los engaña...
No quieres que nadie
lo sepa jamás.

Pobre corazón mío (Pascual Contursi, 1926)¹

Cotorro que alegrabas
las horas de mi vida,
hoy siento que me muero
de angustia y de dolor.
Vivir sin la esperanza
de la mujer querida.
Sentir la herida abierta,
sangrando el corazón.

¡Si aún conserva el piso
la marca de las huellas
que en noches no lejanas
dejaba al taconear!...
Y aún hay en el ambiente
las miradas aquellas
de aquel guapo malevo
que la sacó a bailar.

Entonces en mis ojos
sentí dos lagrimones. ..
Sacando los cuchillos
salimos él y yo.. .
Y cuando me llevaban
seguían los bandoneones
y la mujer aquella
entró al baile y bailó...

Pobre Milonga (Manuel Romero, 1923)¹

¡Milonguera! Lo quiso tu suerte
y siempre pa todos milonga serás...
Hasta que te sorprenda la muerte,
ni amor, ni consuelo, ni nada tendrás...

Milonga,
nadie cree que sos buena;
tu martirio se prolonga
y se ríen de tu pena.
Milonga,
tenés que seguir cantando
aunque tu dolor se oponga,
pues si ven que estás llorando,
Milonga,
todos dicen que es chiqué...

¡Pobre Milonga!
Es inútil que pretendas escaparte...
¡Pobre muchacha!
No hallarás quien se interese por salvarte.
¡Siempre Milonga
has de morir!
Condenada a ser capricho,
a no ser jamás mujer...
Pisoteada por el mundo
¡qué mal fin vas a tener!

¡Milonguera! Tu amor entregaste
a un hombre que nunca lo supo apreciar;
para él fuiste la eterna milonga

que sabe tan sólo beber y bailar.

Llorando
le pedías que creyera
en tu pena tan sincera
y él decía desconfiado:
Milonga,
¿qué ganás con engrupirme
que tu amor es puro y firme?
¡Salí de ahí, que estás borracha!...
Muchacha,
no bebás tanto champán...

¡Pobre Milonga!
Tu tristeza y tu dolor nadie comprende...
¡Pobre Milonga!
Para todos sos un cuerpo que se vende,
frágil muñeca sin corazón...
Sin embargo, por las noches,
en las casas de pensión,
interrumpen el silencio
tus sollozos de dolor...

Pobre paica (Pascual Contursi, 1914)¹

Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín.
Hoy no tiene pa' ponerse,
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma y el amigo
no aportó para el bulín.

Ya no tienen sus ojazos
esos fuertes resplandores
y en su cara los colores
se le ven palidecer.
Está enferma, sufre llora
y manya con sentimiento
de que así, enferma y sin vento,
más naide [*sic!*] la va a querer.

Pobre paica que ha tenido
a la gente rechiflada
y supo con su mirada
conquistar una pasión.
Hoy no tiene quién se arrime
por cariño a su catrera,
¡pobre paica arrabalera

que quedó sin corazón!

Y cuando de los bandoneones
se oyen las notas de un tango,
pobre florcita de fango
siente en su alma vibrar
las nostalgias de otros tiempos
de placeres y de amores,
¡hoy sólo son sinsabores
que la invitan a llorar!

Polvorín (Manuel Romero, 1922)¹

Parejero de mi vida,
lindo zaino de ojos vivos,
me salvaste de la ruina
y te estoy agradecido, Polvorín,
mi noble pingo tan querido.

Tu recuerdo irá conmigo
a través de mi existencia;
para mí sos un amigo
y en las vueltas de mi vida, Polvorín,
te llevaré en mi corazón.

¡Pingo!
Maravilla de guapeza,
de bravura y ligereza,
¡Pingo!
que, tendido en movimiento,
vas dejando atrás al viento,
¡Pingo!
yo, que celo hasta la brisa
que acaricia a mi querida,
le he pedido
que te bese con amor...

Pura sangre de campeones
corre ardiente por tu pecho
y a tu entrada en el derecho
no hay corcel que te resista, Polvorín,
el triunfador, rey de la pista.

Por dónde andaré (1926, Atilio Supparo)⁴

Yo te busco en mis recuerdos, nena
y te busco pa' morir con vos;
se me achica el corazón de pena,
pero aguarda a que le des un adiós...

Y te juro que no sé como eras,
que mi mente no te encuentra ya...
¡Que (sic!) me paso las horas enteras
preguntando por dónde andarás...!

(Recitado)
*Y cruzan a la vez
siluetas en montón
y nunca descubro cuál es...*

Yo me acuerdo solamente
de una caricia, de un beso sano,
de una mano muy ardiente
que entre sus dedos tuvo mi mano;
del amor de una pareja,
de una ventana, chica y sin reja,
donde estaban bien juntitos ella y él...
No sé si yo soy aquél...

Es por eso que te busco, nena,
y te busco pa' morir con vos...
¿Qué te cuesta ser un rato buena,
si no pido nada más que un adiós?
¡No! ¡No vengas, que bajó del cielo
La mujer que más quería yo!
¡Es mi madre, que trae un consuelo!
¡La que nunca mi mente olvidó!

¿Porqué soy reo? (Manuel A. Meaños y Juan Velich, 1929)¹

Yo soy reo sin ambiente,
no caí por una mina,
ni me sepultó en la ruina
el ser taura o gigoló.
No fui guapo prepotente
de una fama comentada
que, una noche, en la cortada,
un rival me destronó.

Yo soy un pobre reo
sin cuento, ni leyenda,
no tengo quién me venda
cariño ni ilusión.
Es mi único deseo
pasarla en la catrera
no tengo quién me quiera
sino un perro rabón.
En mi bulín mistongo
no hay cintas, ni moñitos
ni aquellos retratitos,

que cita la canción;
no escucho ni el rezongo
de un fuelle que se queja;
no tengo pena vieja,
ni preocupación.

Observando que la gente
rinde culto a la mentira,
y el amor, con que se mira
al que goza de poder;
descreído, indiferente;
insensible, todo niego;
para mi la vida es juego
de ganar o de perder.

Portero, suba y diga... (Luis César Amadori, 1928)

Portero, suba y dígame a esa ingrata
que aquí la espero, que no me voy
sin antes reprocharle cara a cara
el mal que ha hecho en mi vida su traición.
No tema, ¿no me ve que estoy tranquilo?
Si la he seguido para saber
si es cierto que arrastraba mi cariño
con esos niños en esta *Garçonnière*.

Y diga a esos maulas,
sotretas sin nombre,
que aquí hay un hombre,
si tienen valor.
Y dígame, amigo,
que aquí yo la espero,
que aquí yo me muero
por ella de amor.

Dos años han pasado desde el día
en que llorando llegó hasta mí;
dos años que luché para salvarla,
para vestirla y pa' hacerla feliz.
Y todo para qué, si es pa' matarla,
para burlarse de mi pasión.
Portero, suba y dígame a esa ingrata
que yo he venido a cobrarle su traición.

Príncipe (Francisco García Jiménez, 1924)¹

Príncipe fui, tuve un hogar y un amor,
llegué a gustar la dulce paz del querer
y pudo más que la maldad y el dolor,

la voluntad de un corazón de mujer,
y así llorar hondo pesar hoy me ves,
pues para luchar no tengo ya valor.
Lo que perdí no he de encontrar otra vez,
príncipe fui, tuve un hogar y un amor.

Y hoy que, deshechos mis sueños bellos,
mi pie las calles sin rumbo pisa,
cuando les digo que he sido un príncipe
los desalmados lo echan a risa:
cuando les digo que fue la muerte
quien de mi trono se apoderó,
¡cómo se ríen de mi desgracia
y es mi desgracia su diversión!

¡Loco! me dicen los desalmados
y siento por todos lados “loco, loco”.
Esos que me insultan al pasar,
nunca, nunca mi recuerdo han de empañar.

Porque está aquí, dentro mí (*sic!*), la verdad
y no han de ver la imagen fiel que quedó...
Querrán robar -intento vano será-
no han de robar lo único que se salvó.
Y si perdí todo el poder que logré
quién ha de impedir que diga en mi dolor:
príncipe fui, sí que lo fui, no soñé;
príncipe fui, tuve un hogar y un amor.

Puente Alsina (Benjamín Tagle Lara, 1926)¹

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

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

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

Yo no he conocido caricias de madre...

Tuve un solo padre que fuera el rigor
y llevo en mis venas, de sangre matrera,
gritando una gleba su crudo rencor.

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

¡Qué querés con esa cara! (Pascual Contursi, 1915)¹

Qué querés con esa cara
y esa mirada risueña
si hay que tenerte a la leña
porque naciste así.
Yo no pude convencerte,
yo te dejé muy seguido
por eso china te has ido
sin acordarte de mi.

Cuando yo te conocí
te engrupía la “*piú vela*”
me la tire de pamela
de charoles y bastón.
Me contestaste por carta
toda adornada de flores
y unimos nuestros amores
tan solo en un corazón.

Luego te alquile un bulín
que adornaste con postales,
cortina pa’ los critales
de la puerta te compré.
Por vos deje mis amigos,
deje el juego y la bebida
y empece una nueva vida
y al laburo me entregué.

Cuando ya comprendimos
del amor que me tenías
con mi dicha y mi alegría
te fuiste sin comprender
que me dejabas llorando,
que era triste mi destino;
te cruzaste en mi camino
para hacerme padecer.

Al plantarte del bulín
me dejaste los postales,
la cortina en los cristales,

tus cartas y un almohadón
y un corsé que estaba roto,
un par de tarros fuleros,
me dejaste el sombrero
llevándote el corazón.
Piu vela: piú bella, italiano, muy bella.

¡Que querés con ese loro! (Manuel Romero, 1928)¹

Me largaste sin decirme hasta la vista
como un cobarde desgraciao sin corazón.
Una noche fuiste a ver una revista
y no volviste al terminarse la función.
Me han contaó que te engrupió una bataclana
con las ojeras muy pintadas de azulao,
flaca y lunga, un vestidito de bananas
y una tirita sujetando el estofao...

¡Y me has cambiao,
gran desgraciao,
por ese escuálido loro!
Te has agenciao
un bacalao
con un perfil de llobaca...
Ya te has armao...
Tené cuidao
y escabullí tu tesoro,
¡que es tan fiera, huesuda y fulera,
la ve la perrera y... adiós!

Según dicen las personas de buen gusto
ese esperpento que tu amor me ha disputao
es un bagre que a cualquiera le da un susto
si te lo cacha por la noche descuidao.
Y aseguran los que han visto a tu adorada
meterle al diente cuando está en el Tropezón
que es mejor que convidarla a una morfada
comprarle un traje y un tapado de visón.

¿Qué sapa, Señor? (Enrique Santos Discépolo, 1931)¹

La tierra está maldita
y el amor con gripe, en cama.
La gente, en guerra grita,
bulle, mata, rompe y brama.
Al hombre lo ha mareao
el humo, al incendiar,
y ahora, entreverao,
no sabe dónde va.

Voltea lo que ve
por gusto de voltear,
pero sin convicción ni fe.

¿Qué sapa, Señor, que todo es demencia?
Los chicos ya nacen por correspondencia
y asoman del sobre sabiendo afanar.
Los reyes, temblando, remueven el mazo
buscando un yobaca para disparar,
y en medio del caos que horroriza y espanta,
la paz está en yanta y el peso ha bajao

Hoy todo Dios se queja
y es que el hombre anda sin cueva...
Volteó la casa vieja
antes de construir la nueva.
Creyó que era cuestión
de alzarse, y nada más,
romper lo consagrao,
matar lo que adoró,
no vio que a su pesar
no estaba preparao
y él solo se enredó al saltar.

¿Qué sapa, Señor, que ya no hay Borbones?
Las minas se han puesto peor que los varones
y embrollan al hombre que tira boleao.
Lo ven errar lejos a un dedo del sapo
y, en vez de ayudarlo, lo dejan colgao...
Ya nadie comprende si hay que ir al colegio
o habrá que cerrarlos para mejorar...

¡Qué va cha ché! (Discépolo, 1926)¹

Piantá de aquí, no vuelvas en tu vida.
Ya me tenés bien requeteamurada.
No puedo más pasarla sin comida
ni oírte así decir tanta pavada...
¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?
¡Si aquí ni Dios rescata lo perdido!
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!...

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón,
tirar la poca decencia que te queda...
Plata, plata, plata... plata otra vez...
Así es posible que morfés todos los días,
tengas amigos, casa, nombre... y lo que quieras vos.
El verdadero amor se ahogó en la sopa:

la panza es reina y el dinero Dios.

¿Pero no ves, gilito embanderado,
que la razón la tiene el de más guita,
que la honradez la venden al contado
y a la moral la dan por moneditas?
¿Que no hay ninguna verdad que se resista
frente a dos pesos moneda nacional?
Vos resultás, haciendo el moralista,
un disfrazao...sin carnaval...

¡Tirate al río! ¡No embromés con tu conciencia!
Sos un secante que no hace reír...
Dame puchero, guardá la decencia...
¡Plata, plata y plata! ¡Yo quiero vivir!
¿Qué culpa tengo si has piyao la vida en serio?
Pasás de otario, morfás aire y no tenés colchón...
¿Qué vachaché? Hoy ya murió el criterio!
Vale Jesús lo mismo que el ladrón...

Quemá esas cartas (Manuel Romero, 1928)¹

Era un bacán de pretensiones,
gran entrador y aventurero;
ligó programas a montones
y fue el perfecto gigoló.
Cuando encontraba en sus cajones
las cartas de un amor sincero
las echaba al fuego a manotones
y chacoteaba en tren juguetón.

¡Quemá esas cartas,
que ya no interesa
tener escondidas
pavadas como ésa!
¡Si todo en la vida
es puro chiqué...
Quemá esas cartas!
No guardés memorias
que nunca conviene
que sepa la historia
la mina que viene
de la que se fue...

Hoy basureado por los años,
son cenicientos sus cabellos
y los eternos desengaños
han lastimado su corazón.
Y cuando solo en su cotorro
halla unas cartas olvidadas,

sollozando evoca a sus amadas
y rienda suelta da a su dolor.

¡Quemá esas cartas!,
con pesar murmura,
que vos ya sufriste
la gran amargura
de ver que perdiste
guapeza y salud.

Quemá esas cartas
de la edad pasada,
que te ponen triste,
y en su llamarada
verás lo que hiciste
de tu juventud.

Se va la vida (María Luisa Carnelli/ Luis Mario 1929)

Se va la vida...
se va y no vuelve...
Escuchá este consejo:
si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo.
Se va, pebeta...
¿Quién la detiene?
¡Si ni Dios la sujeta!
Lo mejor es vivirla y largar
las penas a rodar.

Yo quiero, muchacha,
que al fin mostrés la hilacha
y al mismo recuerdo
le des un golpe de hacha.
Decí, ¿pa qué quieres
llorar un amor
y morir, tal vez,
de desesperanza?
No regués la flor
de un sueño infeliz
porque, a lo mejor,
la suerte te alcanza
si te decidís.

Se va la vida...
se va y no vuelve...
Escuchá este consejo:
si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo.
Pasan los días,
pasan los años,

es fugaz la alegría...
¡No pensés en dolor ni en virtud!
¡Viví tu juventud!

Seguí mis consejos (Eduardo Trongé, 1928)

Rechíflate del laburo, no trabajes pa los ranas,
tirate a muerto y vivila como la vive un bacán,
cuidate del *surmenage*, dejate de hacer macanas,
dormila en colchón de plumas y morfala con champán.

Atorrالا doce horas cuando el sol esté a la vista,
vivila siempre de noche porque eso es de gente bien,
tirale el lente a las minas que ya estén comprometidas
pa que te salgan de arriba y no te cuesten tovén.

Si vas a los bailes, parate en la puerta,
campaneá las minas que sepan bailar,
no saqués paquete que dan pisotones...
¡Qué sufran y aprendan a fuerza'e planchar!

Aprendé de mí que ya estoy jubilado,
no vayas al puerto... ¡te puede tentar!...
Hay mucho laburo, te rompés el lomo,
y no es de hombre pierna ir a trabajar.

No vayas a lecherías a pillar café con leche,
morfate tus pucheretes en el viejo "Tropezón"
y si andás sin medio encima, cantale "¡Fiao!" a algún mozo,
en una forma muy digna, pa'evitarte un papelón.

Refrescos, limones, chufas, no los tomés ni aun en broma...
¡Piantale a la leche, hermano, que eso arruina el corazón!...
Mandate tus buenas cañas, hacete amigo del whisky
y, antes de morfar, rocíate con unos cuantos pernós.

Sentimiento gaucho (Juan Andrés Caruso, 1924)¹

En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe,
todo sucio, harapiento, una tarde encontré
a un borracho sentado en oscuro rincón.
Al mirarle sentí una profunda emoción
porque en su alma un dolor secreto adiviné
y, sentándome cerca, a su lado, le hablé,
y él, entonces, me hizo esta cruel confesión.
Ponga, amigo, atención.

"Sabe que es condición de varón el sufrir...

La mujer que yo quería con todo mi corazón
se me ha ido con un hombre que la supo seducir
y, aunque al irse mi alegría tras de ella se llevó,
no quisiera verla nunca... Que en la vida sea feliz
con el hombre que la tiene pa su bien... o qué sé yo...
Porque todo aquel amor que por ella yo sentí
lo cortó de un solo tajo con el filo'e su traición...

Pero inútil... No puedo, aunque quiera, olvidar
el recuerdo de la que fue mi único amor...
Para ella ha de ser como el trébol de olor
que perfuma al que la vida le va a arrancar...
Y, si acaso algún día quisiera volver
a mi lado otra vez, yo la he de perdonar...
Si por celos a un hombre se puede matar
se cuando habla muy fuerte el querer
a cualquiera mujer”.

Si supieras (Pascual Contursi, 1924)¹

Si supieras
que aún, dentro de mi alma,
conservo aquel cariño
que tuve para ti...
Quién sabe, si supieras
que nunca te he olvidado,
volviendo a tu pasado
te acordarás de mí.

Los amigos ya no vienen
ni siquiera a visitarme...
Nadie quiere consolarme
en mi aflicción...
Desde el día que te fuiste
siento angustias en mi pecho...
Decí, percanta, ¿qué has hecho
de mi pobre corazón?

Sin embargo,
yo siempre te recuerdo
con el cariño santo
que tuve para ti,
y estás en todas partes,
pedazo de mi vida...
Sos la ilusión perdida
que nunca olvidaré.

Al cotorro abandonado
ya ni el sol de la mañana
asoma por la ventana

como cuando estabas vos.
Y aquel perrito compañero
que por tu ausencia no comía,
al verme solo, el otro día,
también me dejó.

Sobre el pucho (José González Castillo, 1922)¹

Un callejón de Pompeya
y un farolito plateando el fango
y allí un malevo que fuma,
y un organito moliendo un tango;
y al son de aquella milonga,
más que su vida mistonga,
meditando, aquel malevo
recordó la canción de su dolor.

Yo soy aquel que, en Corrales,
-los carnavales
de mis amores-
hizo brillar tus bellezas
con las lindezas
de sus primores;
pero tu inconstancia loca
me arrebató de tu boca,
como pucho que se tira
cuando ya
ni sabor ni aroma da.

Tango querido
que ya pa'siempre pasó,
como pucho consumió
las delicias de mi vida
que hoy cenizas sólo son.
Tango querido
que ya pa'siempre calló,
¿quién entonces me diría
que vos te llevarías
mi única ilusión?

Sonsa (Emilio Fresedo, 1926)

Tengo un amor que me enloquece
y es de mi vida mi única ilusión.
De su cariño me siento tan avara
que en cofre de oro lo guarda el corazón.

Es como el sol que al despuntar
llega a los nidos para hacer cantar...

Si entre sus brazos me siento aprisionada
el mundo entero me atrevo a despreciar.

¡Sonsa!, me dijeron mis amigas
piensa que ese amor te perderá;
recuerda que tu vida será pobre
y que no tendrás ni un cobre
pa' gastarlo en un vestido
o lucirlo en un collar.

¡Sonsa!, no tendrás la *voiturette*...
Todo ese encanto morirá
y piensa que tu vida será pobre,
que ese amor te ha trastornado
y por él has despreciado
tu mayor felicidad.

Dejé el chalet, dejé el bulldog
y el auto regio todo de un color
por seguir, loca, al hombre que yo quiero,
que con un gesto robó mi corazón.

Lejos con él quiero vivir
con mi tapera sola en el lugar,
que una tapera, a la luz de las estrellas,
de noche es plata y oro al despertar.

Soy tremendo (Ángel Gregorio Villoldo, 1910)¹

Soy el rubio más compadre,
más tremendo y calavera,
y me bailo donde quiera
un tanguito de mi flor.
Como luz soy para el fierro
y sin mentirle, señores,
en las cuestiones de amores
afile que da calor.

Tengo una morocha
en calle Suipacha
que es una muchacha
así *com'il fò*
y en calle Esmeralda
afile a una chica
¡qué cosa más rica!
como ella no hay dos.

Y no hay moza que se me resista
si dos palabras le digo yo;

se me viene como gato al bofe
pero regalos jamás le doy.

Taconeando (José Horacio Staffolani, 1931)¹

Vengan a ver...
El bailongo se formó
en su ley
a la luz de un gran farol
medieval.
Todo el barrio se volcó
en aquel
caserón, bajo el parral
a bailar,
y al quejarse el bandoneón
se escuchó
tristes las notas de un tango
que nos hablaba de amor,
de mujer, de traición,
de milongas manchadas de sangre,
de sus malevos y el Picaflor.

Se fue el arrabal
con toda su ley.
Su historia es, tal vez,
la cruz del puñal.

Se fue el arrabal
que hablaba de amor
y aquel taconear
también se perdió.

¿Quién no sintió
la emoción del taconear
y el ardor
que provoca el bandoneón
al llorar?
Tango brujo de arrabal,
triste son
que se agita en el misal
de un querer
y en la lírica pasión
del matón.
Notas que muerden las carnes
con su motivo sensual
al volcar la pasión
que llevamos, tal vez, muy adentro,
en lo más hondo del corazón.

Talán, talán (Alberto Vaccarezza, 1924)⁴

Talán, talán, talán...

pasa el tranvía por Tucumán...

-¡Prensa, Nación y Argentina!,

gritan los pibes de esquina a esquina...

-¡Ranca e manana, dorano e pera!,

ya viene el tano por la vereda [vedera]⁶.

Detrás del puerto

se asoma el día;

ya van los pobres

a trabajar,

y a casa vuelven

los calaveras

y milongueras

a descansar.

Talán, talán, talán...

Sigue el tranvía por Tucumán...

Del acoplado, en un banco

muy pensativo viaja Don Juan,

un viejo criollo que hace treinta años

en las estibas se gana el pan.

Está muy triste

desde aquel día

que su hija mala

dejó el hogar

siguiendo el paso

de aquel canalla

que por su puerta

lo vio rondar.

Talán, talán, talán...

se va el tranvía por Tucumán...

Pero al llegar cerca 'el Bajo

un auto abierto se ve cruzar,

en el que vuelve la desdichada

medio dopada de humo y champán.

El pobre viejo

la reconoce

y del tranvía

se va a largar,

pero hay amigos

que lo contienen.

Y el auto corre,

no se ve más...

Talán, talán...

¡Pobre Don Juan...!

Tengo miedo (Celedonio Esteban Flores, 1926)²

En la timba de la vida me planté con siete y medio,
siendo la única parada de la vida que acerté.
Yo ya estaba en la pendiente de la ruina, sin remedio
pero un día dije planto y ese día me planté.

Yo dejé la barra rea de la eterna caravana,
me aparté de la milonga y su rante berretín;
con lo triste de mis noches hice una hermosa mañana:
cementerio de mi vida convertido en un jardín.

Garsonier, carreras, timbas, copetines de vicioso
y cariños pasajeros... Besos falsos de mujer...
Todo enterré en el olvido del pasado bullicioso
por el cariño más santo que un hombre pueda tener.

Hoy, ya vés, estoy tranquilo... Por eso es que, buenamente,
te suplico que no vengas a turbar mi dulce paz;
que me dejes con mi madre, que a su lado, santamente,
edificaré otra vida, ya que me siento capaz.

Te suplico que me dejes, tengo miedo de encontrarte,
porque hay algo en mi existencia que no te puede olvidar...
Tengo miedo de tus ojos, tengo miedo de besarte,
tengo miedo de quererte y de volver a empezar.

Sé buenita... No me busques... Apartáte de mi senda...
Tal vez en otro cariño encuentrés tu redención...
Vos sabés que yo no quiero que mi chamuyo te ofenda...
¡Es que tengo mucho miedo que me falle el corazón!

Tiempos viejos (Manuel Romero, 1926)¹

¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
Eran otros hombres más hombres los nuestros.
No se conocían cocó ni morfina.
Los muchachos de antes no usaban gomina.
¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
¡Veinticinco abriles que no volverán!
¡Veinticinco abriles! ¡Volver a tenerlos!
¡Si cuando me acuerdo me pongo a llorar!...

¿Dónde están los muchachos de entonces?
Barra antigua de ayer ¿dónde está?
Yo y vos solos quedamos, hermano;
yo y vos solos para recordar...

¿Dónde están las mujeres aquellas,
minas fieles, de gran corazón,
que en los bailes de Laura peleaban
cada cual defendiendo su amor?
¿Te acordás, hermano, la rubia Mireya
que quité en lo de Hansen al loco Cepeda?
¡Casi me suicido una noche por ella...
y hoy es una pobre mendiga harapienta!
¿Te acordás, hermano, lo linda que era?
Se formaba rueda pa verla bailar...
Cuando por la calle la veo tan vieja
doy vuelta la cara y me pongo a llorar...

Tomo y obligo (Manuel Romero en 1931)⁴

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

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

Tomo y obligo; mándese un trago,
de las mujeres mejor no hay que hablar.
Todas, amigo, dan muy mal pago
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.
Siga un consejo: no se enamore...
Y si una vuelta le toca hocicar,
¡Fuerza, canejol! ¡Sufra y no llore,
que un hombre macho no debe llorar!

Tras cartón (Santiago Adamini, 1929)

Me citaste la otra noche,
ansioso por verte fui.
Te busqué, te esperé mucho;
lo cierto es que no te vi.
Entonces bien convencido

que verte ya no podría,
me dije: “Será otro día”,
y me fui pensando en ti.

Yo me dije: “Es seguro
que algo grave le ha pasado
porque ella nunca ha faltado,
siempre bien supo cumplir”.
¡Qué noche, cuánto sufrir!
Así llegó el nuevo día,
busqué verte y saber algo
pero no lo conseguí.

Al cabo de algunos días,
una carta recibí
en la que vos me decías,
en pocas líneas, así:
”Te ruego que me perdones.
Engañándote venía
con otro amor que tenía...
Para siempre a él me uní.

Tomé dos cartas de un naipe
después de haberlas marcado,
las mezclé bien con cuidado
para mi suerte jugar.
Pronto pude comprobar
que tu contra se había dado,
tras cartón habías quedado,
lo demás lo sabés ya”.

Tres Esquinas (Domingo Enrique Cadícamo, 1920)⁴

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

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

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

Un tropezón (Luis Bayón Herrera, 1927)¹

Por favor, lárgueme, agente.
No me haga pasar vergüenza.
Yo soy un hombre decente,
se lo puedo garantizar.
He tenido un mal momento
al toparme a esa malvada,
mas no pienso hacerle nada.
¡Para qué! Ya se ha muerto para mí.

Un tropezón
cualquiera da en la vida,
y el corazón
aprende así a vivir.

D'entre su barro la saqué un día
y con amor la quise hasta mi alzar;
perobien [sic!] dicen que la cabra al monte tira
y una vez más razón tuvo el refrán.
Fui un gran otario para esos vivos,
pobres don Juanes de Cabaret,
fui un gran otario porque la quise
como ellos nunca podrán querer.

Lléveme, nomás, agente.
Es mejor que no me largue.
No quiera Dios que me amargue
recordando su traición
y, olvidándome de todo,
a mi corazón me entregue
y, al volverla a ver, me ciegue
y ahí nomás...
Lléveme, será mejor.

Uno y uno (Lorenzo Juan Traverso, 1929)¹

Hace rato que te juno
que sos un gil a la gurda,
pretencioso cuando curda,

engrupido y charlatán.
Se te dio vuelta la taba;
hoy andás hecho un andrajo.
Has descendido tan bajo
que ni bolilla te dan.

¿Qué quedó de aquel jailefe
que en el juego del amor
decía siempre: “Mucha efe
me tengo pa tayador”?
¿Dónde están aquellos briyos
y de vento aquel pacoy,
que disqueabas, poligriyo,
con las minas del convoy?

¿Y esos jetras tan costosos,
funyi y tarros de un color,
que de puro espamentoso
los tenías al por mayor?
¿Y esas grelas que engrupido
te tenían con su amor?
¿No manyás que vos has sido
un mishé de lo mejor?

Se acabaron esos saques
de cincuenta ganadores.
Ya no hay tarros de colores
ni almuerzos en el “Julien”.
Ya no hay *paddock* en las carreras
y hoy, si no te ve ninguno,
te acoplás con uno y uno...
¡Qué distinto era tu tren!

Viejo rincón (Roberto Lino Cayol, 1925)¹

Viejo rincón de mis primeros tangos,
donde ella me batió que me quería;
guarida de cien noches de fandango
que en mi memoria viven todavía.. .
¡Oh, callejón de turbios caferatas
que fueron taitas del mandolión!
¿Dónde estará mi *garçonniere* de lata,
testigo de mi amor y su traición?

Hoy vuelvo al barrio que dejé
y al campanearlo me da pena...
No tengo ya mi madrecita buena,
mi rancho es una ruina; ya todo se acabó.
Porque creí -loco de mí-,
por ella di mi vida entera...
También mi fe se convirtió en tapera

y sólo siento ruinas latir dentro de mí.

De un tango el vaivén
da vida a un amor;
de un tango al vaivén
nos hacen traición.

Cuando te quiebras en una sentada
juntando tu carita con la mía,
yo siento que en la hoguera de algún tango
se va a quemar mi sangre el mejor día.
Viejo rincón de turbios caferatas,
que fueron taitas del mandolión,
¿dónde estará mi *garçonniere* de lata,
bulín mistongo que fue mi perdición?

Del fuelle al son, suena un violín
en el tablao de una cantina
y en un bulín que está al doblar la esquina
los taitas aprovechan el tango tentador.
¿Pa qué soñar? ¿Pa qué volví
al callejón de mis quereres,
a revivir el mal de esas mujeres,
sus risas, sus caricias, la farsa de su amor?

De un tango el vaivén
da vida a un amor;
de un tango al vaivén
nos hacen traición.

Viejo tango (Francisco Alfredo Marino, 1926)

En el gangoso rezongar de los fuelles,
brotan sentidas, llenas de emoción,
la cadenciosas notas de mi tango,
el viejo tango de mi corazón.

Se llena mi alma de dulces recuerdos
y de añoranzas de mi juventud,
y cada nota asoma a mi memoria
una deuda de inmensa gratitud,

Viejo tango llorón,
tango sentimental,
tienes en cada acorde
las alegrías del arrabal.
Tango viejo y tristón,
tango que tanto amé,
dame tu musiquita,
la musiquita que ya se fue.

Yo te recuerdo cuando en Puente Alsina
los viejos tauras en tu dulce son
se columpiaban repartiendo cortes,
llenas sus almas de satisfacción.

Y al recordarte en esas gratas horas,
horas sagradas en mi buen ayer,
pienso que entonces, dentro de mi alma,
no se albergaba ningún padecer.

Yira... Yira... (Enrique Santos Discépolo, 1929)¹

Cuando la suerte, que es grela,
fayando y fayando
te largue parao;
cuando estés bien en la vía,
sin rumbo, desesperao;
cuando no tengas ni fe,
ni yerba de ayer
secándose al sol;
cuando rajés los tamangos
buscando ese mango
que te haga morfar,
la indiferencia del mundo
que es sordo y el mudo
recién sentirás...

Verás que todo el mentira,
verás que nada es amor,
que al mundo nada le importa...
¡Yira!... ¡Yira!...
Aunque te quiebre la vida,
aunque te muerda un dolor,
no esperes nunca una ayuda,
ni una mano, ni un favor.

Cuando estén secas las pilas
de todos los timbres
que vos apretás,
buscando un pecho fraterno
para morir abrazao;
cuando te dejen tirao
después de cinchar
lo mismo que a mí;
cuando manyés que a tu lado
se prueban la ropa
que vas a dejar,
te acordarás de este otario
que un día, cansado,
se puso a ladrar...

Yo te bendigo (Juan A. Bruno, 1925)¹

Daba la diana el gallo,
ladrando un perro desde lejos contestó
y el arrabal al despertar
al nuevo día saludó...
Lejos pasaba un coche...
Cual centinela que la guardia terminó,
la luz temblona de un farol
como un lamento se apagó.

Rompió el silencio el bordonear de la guitarra
y por sus cuerdas el dolor pasó llorando
y una voz que la pena desgarró,
cantó de este modo su cruel dolor:
“¡Yo te bendigo pese al daño que me has hecho
aunque otros brazos te acaricien y te abracen,
pues el rencor no ha cabido en el pecho
que un día llenaste de luz y de amor!...

Mas si con dolor
llegas a llorar
al recuerdo del amor
que te supe dar
piensa que te perdonó
mi corazón
y el alma que por ti sufrió
te da su bendición”.

Daba la diana el gallo.
Como un reproche a la amorosa bendición
ladra el perro y de un farol
murió la luz con la canción...
Pero el “yo te bendigo”
que desde el fondo de su pecho él arrancó
de la guitarra al cielo fue
y en una estrella se escondió...

Zorro gris (Francisco García Jiménez, 1920)¹

Cuántas noches fatídicas de vicio,
tus ilusiones dulces de mujer,
como las rosas de una loca orgía,
les deshojaste en el cabaret,
y tras la farsa del amor mentido,
al alejarte del “Armenonville”,
era el intenso frío de tu alma
lo que abrigan con tu zorros *[sic!]* gris.

Al fingir carcajadas de gozo

ante el oro fugaz del champán,
reprimías adentro del pecho
un deseo tenaz de llorar.
Y al pensar entre un beso y un tango
en tu humilde pasado feliz,
ocultabas las lágrimas santas
en los pliegues de tu zorro gris.

Por eso toda tu angustiosa historia
en esa prenda gravitando está;
ella guardó tus lágrimas sagradas,
ella abrigó tu frío espiritual.
Y cuando llegue en un cercano día
a tus dolores el ansiado fin,
todo el secreto de tu vida triste
se quedará dentro del zorro gris.

II. Vocabulario de lunfardismos, regionalismos y coloquialismos según Espíndola

- Agarrar el olivo. Tomarse el olivo. Rajar.* Irse, escapar, fugar, desaparecer.
- Amurar.* Aquí abandonar.// Empeñar.// Encarcelar. Del genovés *amurrâ* (encallar; paralizar).
- Araca.* lunf. Voz de alerta, de alarma.// de sorpresa.// de advertencia.
- Bacán.* lunf. Hombre, antonomásticamente.// Concubino, respecto a su mujer.// Dueño de una mujer, a la que explota.// Persona rica, pudiente.// Elegante.
- Batir.* lunf. Decir, contar, referir algo.
- Berretín.* lunf. Capricho. Fantasía.// Deseo vehemente.// Pasión. Enamoramiento intenso.// Engrupimiento, pretensión.
- Bulín.* lunf. Cuarto, pieza donde se vive o se duerme.// Habitación para citas amorosas.
- Buyón o bullón.* lunf. Comida.// Estómago.
- Cabaret.* Voz francesa que designó en Buenos Aires a los salones de diversión que funcionaban de noche, en los que actuaban conjuntos musicales con cantantes y trabajaban mujeres y bailaban con los clientes, de cuyos gastos ganaban una comisión, y salían, luego, con ellos, cuando cerraba el establecimiento.// Burdel.
- Cafishio. Cafisho.* Proxenetá.// Refiriéndose a una cosa: bien puesto, coqueto. Adaptación fonética del italiano *stoccafissio*, tomado del alemán *stockfisch*, aplicado al proxenetá por su andar tieso y duro.
- Cajetilla.* Pisaverde, presumido. Pura pinta.// Bien vestido. Elegante. De buen porte y presencia.
- Camba.* Revés de *bacán*.
- Canero.* lunf. Aquí: Propio o relativo al ambiente orillero o del bajo fondo; a su forma de vida, a su filosofía, a su manera de expresarse.
- Carpeta.* Término genérico del juego por dinero que se practica sobre mesas con cartas y dados, y proviene del término inglés “carpet” y francés “carpette”, el paño que se coloca sobre las mesas de juego.// Experiencia, baquía, habilidad, ingenio.
- Carpetero/ra.* Persona que tiene experiencia en los juegos de naipes y dados.// Persona a la que se le atribuye cancha, experiencia en las cosas de la vida.
- Chamuyo.* lunf. De *chamuyar* (chamullar). Conversación. Charla coloquial.// Charla íntima.// Conversación intencionada o engañosa.

China. Mujer, en general. Tiene sentido afectivo. Del quechua y aimará *china*: sierva o criada.

Chiqué. lunf. Ostentación, alarde.// Simulación, afectación. [...] Estilo que se emplea para llamar la atención con modos afectados. Del argot *chiquer*: fingir, simular.

Chitrula. lunf. Designa a la persona tonta, de pocas luces. [...] del ital. *citruillo*, necio, bobo, fatuo, estúpido.

Cimarrón. Mate amargo.

Convento. Forma apocopada de conventillo. Inquilinato.

Corrida. Figura del baile de tango.

Corte. Figura del baile de tango.

Cotorro. *Bulín*. Habitación.

Cuore. lunf. Del italiano *cuore*. Corazón.

Curdela (Curda). lunf. Borachera.

Dar bola/ bolilla. Prestar atención a alguien, obedecerlo.

Deschavarse. lunf. Sincerarse, confesar.

Embretado/da. Inmovilizado.// Sin saber cómo actuar en una situación.// Acuciado por problemas.

Encarnar el espinel. Valerse de maneras argucias para impresionar a otros premeditadamente, con la finalidad de obtener algún beneficio posteriormente.// Ocuparse el jugador fullero en armar una mesa de juego para despojar a incautos.

Encurdelar. De curda. Emborrachar.

Engrupido/a. lunf. Engreído.// Engañado. Verbo de *engrupimiento*.

Engrupir. lunf. Engañar, mentir, embaucar.

Entrar derecho viejo. Acceder a una proposición sin pensarlo. Aceptar en el acto.

Espinel. Andar el cuentero en busca de candidatos para estafarlos.// Salir a la calle el hombre en busca de mujeres para enamorar o viceversa.

Fariñera. *Faca*. Cuchillo grande.

Fletar. Echar, expulsar.

Franchuta papusa. Mujer de nacionalidad francesa.

Franela. Roce de cuerpos.// *Hacer franela*. Rozarse. Acariciarse.// No hacer nada. Haraganear.// *Ser un franela*. Ser adulator.// Haragán.

Fuelle. Bandoneón.

Garufa. Diversión, farra, juerga.// Vida despreocupada.// Persona farrista, juerguista. (

Gil. lunf. Otario. Tonto, ingenuo.

Gotán. Revés de tango.

Grupo. Mentira.// Falsedad. *Sin grupo*. En serio, sin engaños.

Guiyar. lunf. Engañar a alguien con un cuento o una maniobra para despojarlo de su dinero.

Hacer pata ancha. Define la acción de un duelista a cuchillo para afirmarse en el suelo y no dar ventajas; tal como si procurara ensanchar sus pies (patas) para plantarse

mejor. Esta frase asumió el significado de mostrar coraje, valentía y arrojo.

Handicap. Guarismo que se establece a través de una escala a efectos de determinar la valoración de deportistas, equipos deportivos, caballos de carrera, etc. para igualar chances en competencias en que se enfrenten entre sí. // Ventaja que se da o se recibe por medio de este sistema. (Espíndola, pág. 262) Por ejemplo: Los hándicaps a peso por edad que se corren en los hipódromos, en los que el peso con que corren los caballos es mayor para los de más edad y disminuye gradualmente para los más jóvenes.

Laburar. Del italiano. Trabajo.

Laburo. Trabajo.

Lengue. Pañuelo.

Lente. Mirada. Del español *lente* (anteojo).

León, *pl.* leones. Por aféresis. Pantalón, pantalones.

Loro. Mujer fea. // Mujer charlatana, gritona.

Mango. lunf. Peso moneda nacional. Del portugués y brasileño, fue usado para designar la moneda de mil reis y aún se sigue usando en Brasil para nombrar en dinero en general.

Manija. Autoridad, poder, influencia.

Manyar. Del italiano *mangiare*. Comer. // Mirar. // Saber, adivinar.

Marquillada. Dícese del naípe al que se le ha hecho una marca para reconocerlo durante el juego quien está en el secreto.

Marroco. Pan.

Media luna. Figura del baile de tango.

Milonga o *milonguera*. Bailarina que trabaja en un cabaret.

Milonguita. Diminutivo de *milonga*, pasó a ser, poéticamente, que se le daba a la mujer que, iniciada como bailarina en los salones de baile, terminaba siendo nada más que un objeto de entretenimiento y placer.

Mina. Mujer. // Querida. La mujer así llamada era una mina de oro para su cafisho. Puede derivar también del italiano *minna*, mujer, o *miniera*, con la acepción de prostituta.

Mistongo/a. lunf. Humilde, pobretón.

Morfada. Comida.

Morfar. Comer.

Orre. Revés de reo, en el sentido de vago, vagabundo; desfachatado.

Patotero. Integrante de una patota.

Pebete/ta. Pibe, niño, chico.

Pedigré. Del inglés *pedigree*. Genealogía, ascendencia. *Tener pedigré*. Ser de raza de pura sangre.

Peleche. Ropa; vestimenta en general.

Penca. Carrera de caballos que se corre en calles o caminos vecinales del interior, generalmente debida a desafíos que

se hacen los propietarios de los animales.// Carrera cuadrera.

Percanta. Amante. Concubina. Es afectivo.// Mujer, en general.

Pingo. Caballo de carrera. Tiene sentido afectivo.

Prenda. Esposa.// Compañera del hombre. Es afectivo.

Primus. Calentador de mesa a kerosene de la marca “Primus”.

Pris. Porción de cocaína que se aspira.

Quebrada. Quiebre. Figura del baile de tango.

Rajar. Irse, escapar, fugar, desaparecer.

Rante/a. lunf. Apócope de *atorrante/ta*. lunf. Vago, ocioso.// Aquí aburrido, dormido. De *atorrar*. Dormir. Descansar. Dejar el trabajo; darse al ocio. Vagar.

Reo/a. Vagabundo.// Haragán. Desafectado al trabajo.// [...] Persona de baja condición social.// Humilde, pobre.// Por antífrasis y según se lo emplee, el vocablo puede alcanzar connotaciones afectivas y hasta admirativas y pasa a designar al individuo vivaz, simpático, lírico, que no se preocupa por las apariencias; desfachatado, desenvuelto, desinteresado, tolerante, agradable por su picardía y jovialidad.

Retobarse. Enojarse.// Rebelarse.// Resistirse a la autoridad.

Sentada. Figura del baile de tango.

Soda. *Tomar con soda*. Tomar algo con serenidad, por más grave que fuera.

Sport. Voz inglesa que en el lenguaje del turf significa el importe que se abona en los hipódromos al apostar.

Taita. Hombre corajudo, valiente, audaz, guapo.// Prepotente, provocador, pesado.// Matón.

Tano. Aféresis por *napolitano*. *Italiano*, en general.

Tarro. Zapato, botín. Es voz que compara al calzado con un tarro.

Tovén. Revés de viento. Dinero.

Vento. Dinero. Del bajo genovés.

Verde. Mate, la tradicional infusión argentino-uruguayo, por su color.// Dólar, moneda de Estados Unidos de Norteamérica. Por el color verde de sus billetes.

Vigüela. *Vihuela*. Guitarra.