UNA GINEBRA DESASTROSA

*Nora Pasternac**

RESUMEN: Literatura y alcohol: binomio bien conocido como tema literario y como forma de vida. Este es un recorrido por la historia del tango: desde sus orígenes, a principios del siglo XX, hasta la controvertida renovación de Piazzolla, haciendo énfasis en los contenidos sobre borracheras, 'crudas' y la relación machista hombre-mujer.

PALABRAS CLAVE: tango, Buenos Aires, literatura, alcohol, machismo.

ABSTRACT: Literature and alcohol: a well known pair both in the literary world and in real life. This is a journey to discover the history of tango: from its origins in the early twentieth century to Piazzolla's controversial renovation, while emphasizing topics such as drunkenness, hangovers, and *machismo*.

KEYWORDS: tango, Buenos Aires, literature, alcohol, *machismo*.

RECEPCIÓN: 26 de mayo de 2009.
ACEPTACIÓN: 7 de agosto de 2009.

* Departamento Académico de Lenguas, ITAM.

NOTAS

UNA GINEBRA DESASTROSA

Para Sara Poot “muñeca brava” y amiga siempre fiel.

*Sentado al borde de una silla desfondada,
mareado, enfermo, casi vivo,
escribo versos previamente llorados
por la ciudad donde nací.*

*Hay que atraparlos, también aquí nacieron hijos
dulces míos que entre tanto castigo
te endulzan bellamente.
Hay que aprender a resistir.*

*Ni a irse ni a quedarse, a resistir,
aunque es seguro que habrá más penas y olvido.*

“Mi Buenos Aires querido” (1962)

Letra: Juan Gelman

Música: Juan Carlos Cedrón

170

La relación entre la literatura y el alcohol es un lugar común. La mayoría de las veces no fue sólo un tema o motivo literario, sino una forma de vida. Cómo resistirse a recordar una cierta lista, en desorden: Lope de Vega, Catulo, Malcom Lowry, Baudelaire, Bukowski, Rubén Darío, Joseph Roth, Dostoyevski, Kerouac, Poe, Dylan Thomas... Muchas veces, por supuesto, el alcohol era complementado con las drogas. Es como un cliché de la vida literaria y bohemia. ¿Y quién no recuerda el brindis de Alfredo en

La Traviata: “Libiamo ne’lieti calici/ Che la bellezza infiora”. Y la respuesta de Violetta: “Con vosotros sabré compartir/ mis momentos de alegría; todo lo que no es placer/ en el mundo es locura.” No se podrían encontrar palabras más adecuadas para los tiempos de crisis presentes.

Ese recuerdo de la ópera y también de cierta literatura —romántica y modernista— aparece de una manera especial en el tango *Griseta*, de 1924, con letra de José González Castillo y música de Enrique Delfino, cuyo

primer verso es ya una especie de refrán, proverbio o metáfora popular en la Argentina, cuando no definición del propio país: “Mezcla rara de Museta y de Mimí,/ con caricias de Rodolfo y Schaunard./ Era la flor de París,/ que un sueño de novela trajo al arrabal;/ y en un loco divagar del cabaret/ al arrullo de algún tango compadrón/ alentaba una ilusión,/ soñaba con Des Grieux, quería ser Manón./ Francesita.../ que trajiste pizpireta, sentimental y coqueta/ la poesía del Quartier.../ Quién diría/ que tu poema de Griseta sólo una estrofa tendría,/ la silenciosa agonía de Margarita Gauthier.../ Mas la fría sordidez del arrabal/ agostando la pureza de tu fe,/ sin hallar a su Duval,/ secó su corazón lo mismo que un muguet.../Y una noche de champán y de cocó/ al arrullo funeral de un bando-neón,/ pobrecita se durmió,/ lo mismo que Mimí,/ lo mismo que Manón...”¹

¹ Aunque las alusiones se perciben fácilmente, vale la pena resumirlas. “Griseta” viene del francés “grisette”, término arcaico y anticuado, cuya definición, es “jeune fille de condition modeste, ouvrière dans les maisons de couture, de mœurs faciles et légères”. Eduardo Romano recuerda: “Toda la composición evoca a protagonistas de la literatura romántica y bohemia. Primero, a cuatro personajes de *Escenas de la vida bohemia* (1848) de Murguer, llevados a escena por Giacomo Puccini en su ópera *La bohemia* (1896); los jóvenes Rodolfo, el poeta, y Schaunard, el filósofo; las alegres y delicadas grisetas Musetta y Mimi. Luego, a los famosos enamorados de la *Historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut* (1731), del abate Prévost, y finalmente a la pareja central de *La dama de las camelias* (1848), de Alejandro Dumas hijo, Armando Duval y Margarita Gauthier”. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*, 2000, Rosario, Fundación Toss, p. 67. El “Quartier” es el Barrio Latino, el Quartier por antono-

El tango corresponde muy bien a estas consideraciones. Sus orígenes perdularios y nocturnos permiten la fusión entre verso y alcohol (a veces también se trata de mate, por supuesto, y de café; raras veces, de agua pura).

Las brumas que presiden al nacimiento del género son espesas. Ni siquiera hay seguridad sobre el origen de la palabra, pero todos saben que se trata de un fenómeno cultural y popular complejo, en el que confluyen elementos africanos, criollos y europeos. Casi candombé o milonga al principio, tango-canción a partir de la primera década del siglo XX, fue el resultado enmarañado de la gran inmigración hacia una Argentina despoblada, y comenzó en las orillas de la ciudad y en los sitios de mala fama, en los burdeles y “peringundines” a los que acudía la población de hombres solos, casi siempre jóvenes, que apenas se abría paso y que tardaría en hacer venir de Europa a sus familias. Además, salvo en algunas versiones de nostalgia gauchesca, fue casi desde el principio una música urbana. Buenos Aires, o la ciudad, es siempre en el tango un horizonte deseable, como lo recuerda Beatriz Sarlo.²

masia, y “cocó” es abreviatura de cocaína. Por otra parte, la “francesita” idealizada y “literatilizada” románticamente recuerda el sórdido hecho de que Buenos Aires era el puerto final en un tráfico intenso de trata de blancas y de prostitución.

² *El imperio de los sentimientos*, Bs. As., Catálogos, 1985, p. 39-40

NOTAS

Asimismo, se conoce bien el proceso por el cual fue pasando poco a poco del arrabal y los bordes al centro. Primero en los burdeles y casas de mala fama, paulatinamente fue subiendo hacia las modestas vecindades; luego, a los hogares de la pequeña burguesía, hasta que pudo entrar en las mansiones de la oligarquía y después se volvió una presencia natural en todas las fiestas o bailes, ya sea populares, ya sea encumbrados.³

Su evolución se divide en ciclos y épocas desde los primeros “orejeros” (músicos que tocaban de oído) y las letras, algunas ya perdidas, casi siempre procaces y obscenas al principio, hasta los músicos educados y cultos y los letristas poetas. Desde los “primitivos” hasta las transformaciones de vanguardia; desde el burdel y el

arrabal hasta el concierto en los teatros más prestigiosos.⁴

Hay igualmente numerosos estudios sobre su evolución, su tipología, sus temas; los tangos sólo cantados por hombres, los que las cantantes femeninas interpretaron desde los comienzos; sus oscilaciones ideológicas, su decadencia y resurrección, la relación con la política e incluso el cuestionamiento a los cambios y “revoluciones” vanguardistas o las paradójicas amenazas de su éxito (tanto comercial como turístico) actual.⁵

En todo caso, los tangos que evocan la borrachera, la “curda”, son innumerables; se podría hacer una antología sólo con el tema.⁶ Sobre

⁴ También se puede trazar la historia de los instrumentos musicales que entraron en la interpretación. Hay una larga evolución que va desde los primeros dúos o tríos con instrumentos azarosos hasta la incorporación del bandoneón; luego, hasta las grandes orquestas, los conjuntos, los octetos, los sextetos, los cuartetos, los grupos “de cámara”, los conjuntos vanguardistas, los maridajes con el jazz, con el flamenco, con el rock, etc.

⁵ Para este último polémico tema ver Rafael Filipelli y Federico Monjeau, “Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango”, en *Harvard Review of Latin America*, vol. VII, núm. 1, otoño 2007, <http://www.drclas.harvard.edu/>, (6/01/2009).

⁶ Una lista mínima y apresurada, extraída de pequeñas antologías y cancioneros puede dar una idea: “Amigazo”, “Amurado”, “Aquella cantina de la ribera”, “Brindis de sangre”, “Café de los angelitos”, “Carne de cabaré”, “Contame una historia”, “El vino triste”, “Esta noche me emborracho”, “Ivette”, “Milonguita”, “La cantina”, “La novia del alcohol”, “La última curda”, “Las cuarenta”, “Los mareados”, “Mala suerte”, “Madame Ivonne”, “Media Noche”, “Milonguita”, “Mi noche triste”, “Niño bien”, “Nocturnal bandoneón”, “Pero yo sé...”, “Secreto”, “Si soy así”, “Tomo y obligo”, “Tristeza de la calle Corrientes”, “Whisky”.

³ Al principio, las letras y la música eran transmitidas de manera prácticamente oral (incluso hoy los intérpretes a veces introducen variantes en las letras o cambian palabras o versos), representadas en el teatro de sainetes y comedia que abundaban extraordinariamente en Buenos Aires y en Montevideo, hasta que la impresión de partituras y textos fue tomada a su cargo por revistas y editoriales, y se constituyó toda una tradición de transmisión que perdura hasta el presente en publicaciones incluso eruditas. También la bibliografía fue aumentando desde las ocasionales hasta las monumentales historias del tango que se conocen actualmente. En su momento, la radio, el cine y, por último, la televisión, continuaron con el proceso de difusión, aunque en la segunda mitad del siglo XX, el fenómeno siguió los vaivenes de decadencias y renacimientos. Ver Horacio Ferrer, *El tango. Su historia y su evolución*, 1959, Bs. As., Peña Lillo, 3 tomos, y León Benarós (dir.), *La historia del tango*, 1976-1994, Bs. As., Corredor, 19 tomos.

todo entre los clásicos y los “primitivos”. Por ejemplo, en “Mi noche triste”, de 1917, Pascual Contursi establece las reglas típicas: “Percanta que me amuraste/⁷ 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 abrasador;/ para mí ya no hay consuelo/ y por eso me encurdelo/ pa’ olvidarme de tu amor.” O “La copa del olvido”, de 1921, letra de Alberto Vacarezza y música de Enrique Delfino: “¡Mozo! Traiga otra copa/ y sírvase de algo el que quiera tomar,/ que ando muy solo y estoy muy triste/ después 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./ [...] ‘Olvide amigo’, dirán algunos,/ pero olvidarla no puede ser,/ y si la mato, vivir sin ella, vivir sin ella nunca podré.” Aunque tal vez una de las más bellas versiones, desde el punto de vista de la construcción

⁷ Para la traducción del “lunfardo”, remito al lector a los diccionarios y artículos sobre el tema que ya puede encontrar directamente en Internet. También proliferan en el espacio virtual (incluido YouTube) los sitios de música de tango, sitios de discusión sobre el tango, emisoras de radio (directamente desde Buenos Aires o de Montevideo) y revistas digitales sobre el tema. Aunque parezca una broma, hay que recordar la pasión verdaderamente insólita y arrebatadora que Finlandia y los finlandeses sienten por el tango y la milonga. Hay huellas de este asunto en Internet... y en las películas finlandesas que en raras ocasiones se pueden ver en México.

poética y musical, sea “Nostalgias”, de 1935, letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián: “Quiero emborrachar mi corazón para apagar/ un loco amor/ que más que amor es un sufrir... / Y aquí vengo para eso,/ a borrar antiguos besos/ en los besos de otra boca... / Si su amor fue flor de un día,/ ¿por qué causa es siempre mía/ esta cruel preocupación?/ Quiero por los dos mi copa alzar para olvidar mi obstinación... / y más la vuelvo a recordar... / Nostalgias... / de escuchar su risa loca/ y sentir junto a mi boca, como un fuego, / su respiración. Angustia... / de sentirme abandonado/ y pensar que otro a su lado/ pronto... pronto le hablará de amor./ [...] Desde mi triste soledad veré caer/ las rosas muertas de mi juventud./ Gime, bandoneón, tu tango gris, quizás a ti/ te hiera igual algún amor sentimental... / Lloro mi alma de fantoche, / sola y triste en esta noche,/ noche negra y sin estrellas... / Si las copas traen consuelo, aquí estoy con mi desvelo/ para ahogarlo de una vez... / Quiero emborrachar el corazón para después/ poder brindar/ por los fracasos del amor.” Por supuesto, el bar, la taberna, la cantina son el espacio, a la vez sórdido y poético inevitable, bajo la forma del café, el de la esquina, el del barrio, aquel donde se reúnen “los muchachos”, escuela irremplazable de la vida y educación sentimental de sus casi siempre

NOTAS

derrotados e inolvidables personajes: “Cómo olvidarte en esta queja,/ cafetín de Buenos Aires,/ si sos lo único en la vida/ que se pareció a mi vieja./ En tu mezcla milagrosa/ de sabihondos y suicidas/ yo aprendí filosofía... dados... timba.../ y la poesía cruel/ de no pensar más en mí.” (“Cafetín de Buenos Aires”, 1948, letra de Enrique Santos Discépolo y música de Mariano Mores).

Es evidente que en el tango el alcohol se toma para olvidar a la traidora, a la que se fue, a la que abandonó. Es decir, el tango es casi siempre queja de varones, conduce en realidad a la cuestión femenina. Eduardo Romano señala cómo, en ciertas épocas históricas sobre todo, el tango exalta valores “eminentemente conservadores”, porque se inclina por el repliegue en el hogar, sobrevalora el cariño materno y recomienda el encierro en el barrio.⁸ Emilio de Ipola recuerda irritado que, aunque el tango contribuyó, con inmenso acierto poético, en el proceso de definir de manera imborrable algunos aspectos de las clases populares urbanas en sentido positivo, otros de esos aspectos “no eran precisamente recomendables: el machismo, la exaltación de la venganza, la quejumbrosa y machacona satanización de la mujer, la cínica exhibición del ventajismo, la burla y el desprecio del prójimo”.⁹

⁸ Romano, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Emilio De Ipola, “El tango en sus márgenes”, en *Punto de vista*, núm. 25, diciembre 1985, p. 18.

La misoginia que destilan tantas letras de tango presenta una notable y reveladora ambigüedad. La pretensión de poderío masculino se enfrenta forzosamente con los límites que pretende negar y, entonces, después de demostrar su debilidad (“de rodillas, tembloroso, yo me he hincado...”, dice por allí algún tango) el protagonista viene a descubrir que su erección fálica termina inevitablemente en la detumescencia. Sólo le queda denegar el terrible descubrimiento de su incompletud denigrando a la traidora y proponiéndose no acercarse a mujeres que lo cuestionan de tal modo que lo obligan a recordarse a sí mismo que “un hombre macho no debe llorar”. “No debe”, o sea que se siente acechado por esa confesión *de facto* del fracaso de sus pretensiones absolutas. Sólo le queda la referencia a su madre, a su santa madre, a la que, sin embargo, oye aún “engañándome porque la vida me negó las esperanzas que en la cuna me cantó” (“Desencanto”, 1937, letra y música de Enrique Santos Discépolo y Luis César Amadori). Para decirlo con lenguaje tanguero, los tipos pierden porque tienen hinchadas pretensiones; se perciben como el centro del mundo. El fracaso está inscrito en el proyecto. Lo más interesante es que en filigrana se inscribe la figura de la mujer que, es cierto, se va, lo abandona, pero elige, es libre, tiene otros proyectos,

trata de escapar hacia otra vida, desea a otros, se entrega a otros brazos. En el sistema autorreferente de las letras de tango, rara vez se escucha la versión femenina, ella es incomprensiblemente traicionera. En realidad, él se niega a aceptar que puede ser alguien no tan deseable ni tan querible como lo propone su enunciación y su versión de la historia, aunque en su indestructible arrogancia pueda repetir condescendentemente: “fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido/ como no quisiste a nadie, como no podrás querer.” (“Mano a mano”, 1920, letra de Celedonio Flores, música de Carlos Gardel y José Razzano).

Por otra parte, esto nos conduce a un motivo recurrente: el de la fantasía de salvación de la mujer¹⁰ que el hombre está dispuesto a emprender y que se expresa directamente o de forma sibilina, despechada y hasta francamente sádica. Por ejemplo, en “Mano a mano” también, él se despidió de ella, aparentemente sin rencores: “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 olvi-

dado/ en la cuenta del notario que tenés se la cargás.” Sin embargo, termina rencorosamente prediciendo: “Y mañana, cuando seas descolado mueble viejo/ y no tengas esperanzas en el pobre corazón, / si precisás una ayuda, si te hace falta un consejo, / acordate de este amigo que ha de jugarse el pellejo/ p’ayudarte en lo que pueda cuando llegue la ocasión”.⁸ Él está imbuido de su propio personaje infalible, él sabe, él le “va a dar consejos”. Además, la posibilidad de su propia decadencia no es evocada siquiera, o si lo es, su envejecimiento es noble y hasta estético: “Las nieves del tiempo platearon mi sien...”. Incluso la fealdad, la soltería impuesta, la soledad no buscada son, sobre todo, el atributo privativo de las mujeres, como en este tango: “Procurando que el mundo no la vea/ ahí va la pobre fea, camino del taller” (1922,

¹¹ “Mano a mano” es una obra maestra de resentimiento y condescendencia machista y, desde el comienzo de los años veinte, establece un modelo acabado en ese sentido: “Hoy tenés el mate lleno de infelices ilusiones [...] Mientras tanto, que tus triunfos, pobres triunfos pasajeros”. Es modelo y molde para el futuro del tema y de la forma musical. Eduardo Romano anota a ese respecto: “Es juntamente con ‘Mi noche triste’, de Contursi y Castriota, uno de los pilares donde históricamente se apoya toda la variedad cantable del tango. A diferencia de ‘Mi noche triste’ —cuya letra fue escrita sobre música ya plasmada—, ‘Mano a mano’ es más bien un poema musicalizado. Flores estructuró en quintetas (estrofa raramente empleada en la canción), y Gardel y Razzano, ajustándose a la forma, le pusieron música al ‘modo milonguero’: alternando una parte de música con otra cantada, de principio a fin”, Romano, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ La idea del salvador predestinado de la mujer descarriada, como tema central o como motivo secundario, recorre tantos tangos que es prácticamente innecesario hacer una lista.

NOTAS

“La fea”, música y letra de Alfredo Petorossi); o la solterona de “Nunca tuvo novio” (1930, letra de Enrique Cadícamo y música de Agustín Bardi) que se “ha quedado sin ilusión y sin fe” y que sigue “como entonces, releyendo/ el novelón sentimental/ en el que una niña aguarda en vano/ consumida por un mal / de amor...”¹² Es decir, la misoginia se expresa también en la (falsa) piedad hacia la pasividad o el fracaso femeninos: no hay ningún tango que presente a un “feo” o a un solterón; si un hombre está solo, es porque las mujeres (inconstantes, obviamente) lo abandonaron, pero a él nunca le faltaron mujeres jóvenes y bonitas: “Me dice toda/ la barra fuerte/ que tengo suerte/ para el amor, / porque las paicas/ que yo he tenido/ todas han sido/ pimpollos en flor” (c.1918, letra y música de Ambrosio Río). Sólo habría que preguntarse por qué las elige tan “frívolas” y volubles, qué contracara o contrapunto ofrecen ellas sobre él, en qué espejo se refleja por medio de ellas. La pregunta es también cómo no es capaz de encontrar una “mina” “como es debido”.

Es cierto que hay excepciones al esquema del hombre arteramente

¹² Esta alusión a novelones, poemas o relatos, cuya descripción remite a una inspiración claramente modernista es frecuente hasta bien entrados los años treinta. La influencia del modernismo rubendariano en el tango es muy evidente e incluso algunas veces tiene una intención crítica y paródica.

traicionado por la mujer: algunos tangos plantean la separación y la despedida, incluso con una borrachera común. El ejemplo más célebre es, sin duda, “Los mareados”: “Rara.../ como encendida/ te hallé bebiendo/ linda y fatal... / Bebías/ y en el fragor del champán, / loca, reías por no llorar... / Pena/ me dio encontrarte, / pues al mirarte/ yo vi brillar/ tus ojos/ con eléctrico ardor, / tus bellos ojos que tanto adoré... / Esta noche amiga mía, / el alcohol nos ha embriagado... / ¡Qué me importa que se rían/ y nos llamen los mareados...! Cada cual tiene sus penas/ y nosotros las tenemos... / Esta noche beberemos/ porque ya no volveremos/ a vernos más... / Hoy vas a entrar en mi pasado, / en el pasado de mi vida...” (1942-1950, los repetidos puntos suspensivos, como marcas de suspiros, corresponden a la transcripción escrita).¹³

¹³ Este tango tiene una historia complicada que, en realidad, demuestra que el género fue en sus principios, y hasta bien entrado el siglo XX, un género semioral y su transmisión fue obra de una cultura popular urbana que se asentaba y se modernizaba mucho más lentamente que las costumbres de la sociedad que lo seguía cantando y recibiendo como un espejo algo arcaico, pero al mismo tiempo entrañable. José Gobello, al transcribirlo, le agrega la siguiente nota: “Letra escrita por Enrique Cadícamo para el viejo tango “Los dopados” (1922), con versos de Raúl Doblas y Alberto T. Weisbach y música de Juan Carlos Cobián. Hay una versión intermedia, titulada “En mi pasado”, que la orquesta de Aníbal Troilo, con su cantor Francisco Florentino, grabó el 15 de junio de 1942 y fue editada por Julio Sosa en 1943. A partir de la edición de 1950 aparece con el título de “Los mareados”, José Gobello (ed.), *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*, 1995, Bs. As., Nuevo Siglo, p. 236.

También está el caso, aunque muy excepcional, a veces sintomáticamente en tono cómico, del que le da consejos a la “piba” para que atrape un buen pez gordo y salga del conventillo, el arrabal o la miseria, y hasta reconoce un cierto derecho legítimo de aspirar a una vida de “bacana”: en “Se va la vida” (1929), el texto, duro y explícito, toma firmemente el partido de la mujer, al mismo tiempo que propone una de las infinitas variantes del *carpe diem*: “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!”¹⁴

Por último, para retomar todos los tópicos desplegados, me gustaría inclinarme sobre un insólito tango, del que sospecho que se trata de una gran parodia y que, de cierto modo complejo, cierra y confirma algunas de las consideraciones anteriores. Se trata de “Fangal” (1953, letra y música de Enrique Santos Discépolo, junto con los hermanos Homero y Virgilio Expósito), una de las composiciones más extrañas en lo que a construcción se refiere. En primera persona, un relator canta: “Yo la vi

que se venía en falsa escuadra./ Se ladeaba, se ladeaba, por el borde del fangal. Pobre mina que nació en un conventillo/ con los pisos de ladrillos, el aljibe y el parral./ Alguien tiró la banana, que ella pisó sin querer,/ y justito, cuando vi que se venía ya decúbito dorsal,/ ¡me la agarré!/ Fui un gil/ porque creí que allí inventé el honor./ Un gil/ que alzó un tomate y lo creyó una flor./ Y sigo gil/ cuando presumo que salvé el amor,/ ya que ella fue/ quien a trompadas me rompió las penas.../ Ya ven,/ volví a la mugre de vivir tirao./ ¡Caray!/ ¡Si al menos me engrupiera de que la he salvao!” En tercera persona, a la manera de un coro griego, pero con evidentes matices irónicos, el relato prosigue entre paréntesis: “(Eso dijo el cusifai mientras la cosa/ retozaba, retozaba, ya perdida en el fangal./ Y él tomaba una ginebra desastrosa/ entre curdas y malandras en la mesa de aquel bar.../ Si alguien tiró la banana, él que era un gil la empujó/ y justito cuando vio que se venía ya decúbito dorsal, se le prendió).”

Fue grabado primero por Edmundo Rivero y luego por la gran cantante que fue Tania, es decir, que es de esos tangos que pueden ser cantados por una voz masculina o por una femenina, fenómeno que se produjo en el tango casi desde sus inicios, ya sea con leves adaptaciones de género gramatical, ya sea porque podían ser

¹⁴ La letra está firmada por Luis Mario, seudónimo de una mujer, María Luisa Carnelli, lo cual explica la visión de la historia. Por su parte, Azucena Maizani lo utilizó durante un tiempo como un número fijo de su repertorio.

NOTAS

interpretados perfectamente por una mujer. Pero en este caso, es evidente que la cuestión del género (en el sentido actual de la palabra) no cambia nada a la cuestión. Por otra parte, una de sus particularidades consiste en que Discépolo murió y lo dejó inconcluso; fue completado un poco más tarde por los hermanos Expósito; eso hace pensar que ellos, sin saber exactamente cómo terminarlo y para no seguir con la veta del arcaico encono quejoso, le pusieron ese final con el cual desactivaron y desarticularon la orientación de la historia inicial, aunque ya hay elementos paródicos en la primera parte.¹⁵ Por ejemplo, es evidente que el lugar común del paisaje urbano, que se encontraba en plena transformación y modernización —la pobreza, el conventillo, los pisos de ladrillo, el parral—, es un cliché irónico cuando casi promedia la década de 1950; asimismo, la imagen de la banana que hace resbalar es evidentemente cómica, en contraste con el engolamiento del resto de la posición enunciativa.

Hay dos puntos de vista claramente diferenciados. ¿Quién habla en la segunda parte? ¿Es un hombre? ¿Es una mujer? En todo caso, se trata de un observador que desnuda de

manera radical la hipocresía del supuesto salvador. Es una voz anónima implacable, *una mirada* que, al interpretar y actuar como observador crítico, destruye la mentira construida por el supuesto noble protector.

Curiosamente, este tango aparece en la década que marca una cierta “decadencia”, es decir, que coincide con la entrada de ritmos y autores que los jóvenes prefieren (el rock y el ye-ye, la pop-song, etc.); sufre la competencia del ascenso del folclor del interior del país, de la canción “comprometida”, de la irrupción de los jóvenes y de las mujeres en la política y sus gustos por otro tipo de música; retoma fuerzas, un poco más tarde, con la (discutida y contradictoria) renovación de Piazzolla y sus seguidores e imitadores; y vuelve a “decaer” en la década del 80. Sin embargo, siguió con su evolución subterránea para “renacer” otra vez, como producto turístico, de gran calidad en muchos casos, hay que decirlo, en los últimos quince años. En ese territorio, subsiste como representación nostálgica y hasta arcaizante. Pero el último capítulo no está escrito. Al fin y al cabo, aun escuchado escépticamente y al mismo tiempo con afecto por las nuevas generaciones, sigue siendo la representación de una, hipotética, alma argentina.

¹⁵ Ciertamente, esta construcción refuerza la estética caricatural expresionista de Discépolo, al mismo tiempo que desnuda el revés de la trama de la historia del supuesto salvador o redentor de la mujer.