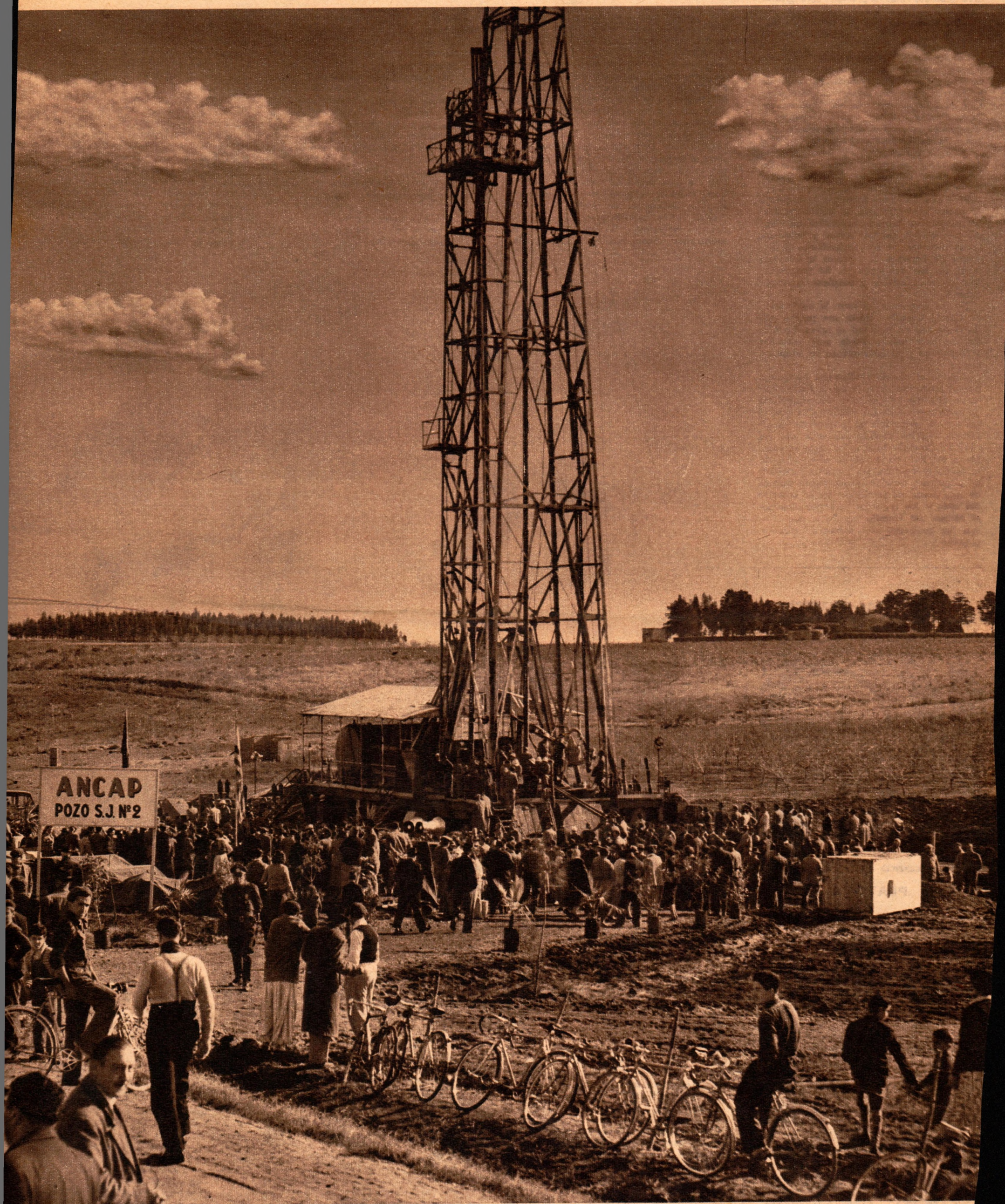


Suplemento Dominical fundado por Don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932



BUSCANDO PETROLEO.

(Fotografia Juan Caruso)

Torre de acero de 40 metros de altura que forma parte del equipo de foración con el que se han empezado los trabajos en busca de petr en los campos de San Jacinto.

SI bien es cierto que desde un principio los tangos tuvieron letras puede concederse que en la primera época éstas formaban el copete verbal de una música sustantiva y poderosa.

Pero con el tiempo, lo que era preponderantemente una expresión coreográfica del alma orillera buscó otro centro de gravedad: hizo de la letra un carozo significativo y lo retobó con la carnadura de un fruto musical.

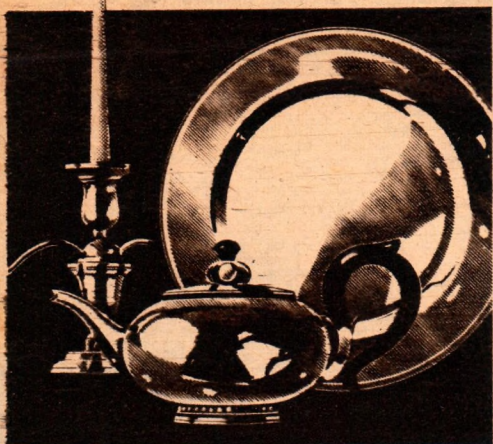
Cátulo Castillo explica este desplazamiento interno del énfasis del tango basándose en motivos técnicos. El tango de la guardia vieja era juguetonamente trenzado por instrumentos ágiles. Violines veloces, flautas agudas, arpas galopantes y acordeones livianos integraban aquellas orquestitas de incansables ejecutantes y el tango salía entonces picado como el trote de un cuzco callejero y vivaz como el taconeo de un compadrito. La letra era solamente una capa traviesa y adjetiva.

Pero cuando el bandoneón y la orquesta se hacen presentes con su estudiado fraseo la palabra cantada encuentra un campo propicio. A tangos lentos y morosos, letras incisivas, versos alejandrinos y discursos deliberados. La música se convierte en un asa del lenguaje. El tango-canción entra en escena y desplaza al tango-danza.

No me convence del todo la explicación de Cátulo Castillo. Hasta me parece que las cosas son en realidad al revés. La música se hace más pausada para escuchar a la palabra y el instrumento se adapta a la voz.

Cuando el pueblo rioplatense comprobó que el tango era su *alter ego* artístico volcó en él todas las posibilidades simbólicas de su expresividad. La mímica y la voz, el gesto y el pensamiento oralmente manifestado son los medios primarios por los cuales el hombre hace a los otros inteligible su ser. Esto ha venido sucediendo desde la época paleolítica: las pinturas rupestres de Cogul nos revelan la estructura mágica de una danza de iniciación en el misterio del sexo y los registros coleccionados por el Museo del Hombre en París nos ofrecen las canciones del primitivo contemporáneo.

EL METAL BLANCO...



luce como la más fina
PLATERIA
cuidado y pulido con
SILVO

● Confíe a Silvo —el más antiguo y famoso líquido limpiador creado en Inglaterra— la conservación de sus piezas de metal fino... y las verá lucir, siempre, con la aristocrática belleza de la platería. Silvo limpia, pule, lustra, protege... y da un brillo resplandeciente y duradero.

Silvo no raya el metal. No contiene sustancias corrosivas. No deja sedimento. No mancha las manos. La acción de Silvo es suave... segura... y "brillante".

La plata luce como una joya... los metales finos lucen como plata con

Silvo



ETICA Y ESTETICA DEL TANGO

APUNTES PARA EL ESTUDIO DE SUS LETRAS

Si en el mudo dramatismo del gesto el hombre es bello y trágico, cuando empuña la flor natural de la palabra abre todas las puertas de la tierra y del cielo: a las unas con la voz del amor y del poder, a las otras con el murmullo de la plegaria. Porque la palabra, como decía sabiamente Montaigne, es mitad de quien la pronuncia y mitad de quien la escucha; es el más grande y elocuente vehículo de la plenitud social de la especie *homo*.

Dentro de la modesta escala del tango sucedió lo mismo. Maduro como danza, como gesto, tuvo que apelar a la canción impresa para servir de vehículo al espíritu popular. Los letristas fueron personajes surgidos de ese mismo pueblo o intermedios cultos identificados con las virtudes, los defectos y las apetencias de las multitudes bonaerenses y montevidéanas.

sobre el tema, con absoluta fidelidad.

Cuando en 1905 Saborido compuso "La Morocha" y poco después Villoldo le adicionó la letra, el tango se convirtió, de tabú orillero que era, en una punta de lanza desembarcada en los hogares bonaerenses. Purgado de las expresiones groseras del bajo, el tango es contemplado con menos prevención y abandona entonces su guarida sigilosa (aunque por dentro llena de bataholas descomunales) para ser cantado por todo el pueblo ciudadano del Río de la Plata.

"La Morocha", sin embargo, no es como quisiera Villoldo una paisana del campo crudo. No basta que ella afirme:

*Yo, con dulce acento
junto a mi ranchito
canto un estilito*

primeras que en nada turban la atención festiva del canto y el ánimo jocundo de sus autores. Por otra parte denuncian una factura eminentemente popular. Pues donde transita el octasilabo allí zumba la colmena ancestral de los romances y de las coplas.

La juventud del tango fue la de un muchacho calavera de una familia "bien" metido en malos ambientes.

Sale de los trinquetes y gana el centro de las ciudades. Entonces su voz se transforma extrañablemente. Ya no es el suyo un canto chusco o inocente sino un trabajoso afán de simular la problemática del "ambiente", los vicios y lacras de cabaret. Los letristas recurren al lunfardo, se hacen deliberadamente herméticos, sustituyen el acriollado lenguaje orillero por la parla de una secta delincuente, se com-



El "corte" y la "quebrada" ilustrados por dos bailarines de la Guardia Vieja, según una fotografía aparecida en "Caras y Caretas" en el año 1903.

La letra, publicada junto con la música, por consiguiente, fue la culminación previsible de un proceso orgánico y en vez de desnaturalizar al tango-danza lo corroboró de manera definitiva y eficaz.

Viene ahora lo de la letra en sí.

Considero que pueden hacerse dos clasificaciones a su respecto: una de sentidos y otra de temas, una cronológica y otra literaria.

La primera se desarrolla a lo largo del tiempo.

Los tangos conocieron una niñez tormentosa y clandestina. Vivían al amparo de las luces rojas y en el filo de los cuchillos impacientes. Eran el fruto musical del maridaje de los *taítas* y las *minas*, de los *malevos* y las *paicas*. Y sus letras resultaban obscenas, aunque de una obscenidad ingenua, directa y sin complicaciones freudianas. Lamento no poder ofrecerlas en este momento. No quiero cambiar ninguna palabra por "cara" u otro sucedáneo insípido. La elemental zafaduría de la Academia y el peringundín merecen transcribirse, como lo haré en un próximo libro

*con tierna pasión.
Mientras que mi dueño
sale al trocete
sale al trocete
con su redomón.*

Porque más adelante dirá, traicionando su origen:

*Soy la gentil compañera
del noble gaucho porteño
la que conserva el cariño
para su dueño.*

¿Qué significa lo de gaucho porteño? ¿No es esto sospechoso, o aún contradictorio? Porteño es el orillero; porteña y orillera es la morocha que evoca el campo recordado por sus padres. Las orillas tenían ranchos y guitarras pero habían perdido para siempre el campo. No hay por tanto gauchos porteños, dado que el gaucho no reside en ningún puerto sino en el corazón mediterráneo de la Pampa o de las cuchillas.

Las letras de los tangos procaces y las de los similares a "La Morocha" tienen un evidente aire de familia. Son simples y candorosas, pose a las palabrotas de las

placen en describir situaciones sinuosas y perversas.

Y esto provoca un fenómeno hasta ahora poco advertido.

El lunfardo, merced a su inserción en las letras del tango que cantarán todos, salta del burladero de un círculo limitado a la arena innumerable de la multitud. Remodela entonces el lenguaje popular, insuflándole un aliento oblicuo y canallesco.

La novedad, naturalmente, agradó. Las palabras cabalísticas del hampa, empleadas por quienes querían ser hampones con su imaginación calenturienta de muchachos raras, cautivaron a las mentes sencillas. El tango de la segunda época, pues, en lugar de recoger las voces prefiguradas por el pueblo crea un estilo lingüístico peculiar. Es el trampolín del lunfardo e influye decisivamente en el habla urbana del Río de la Plata.

Los términos utilizados por los tangos de esta promoción son a veces tan especializados e iniciáticos que se repite lo sucedido en la antigua Roma con los cantos de los Hermanos Arvales, quienes repetían le-

tancias cuyo sentido era ignorado por haberse perdido la memoria del significado de las palabras. Ya veremos esto al efectuar el análisis de la letra de "El Ciruja".

Llegamos así a la mayoría de edad del tango. Trascendida la etapa ingenua y superado el ciclo lunfardo, el tango se convierte en el amplio receptáculo de la inspiración popular. El lenguaje, pese a ciertas recaídas herméticas, se aclara; los temas se multiplican; la funcionalidad cultural se va precisando con definido sesgo. Como el corrido mexicano el tango es ahora un comodín que expresa las alegrías, tristezas, inquietudes, prejuicios y chabacanerías del *populus minuto*.

Las letras cantan a todas las instancias de la complejidad vital; la civilización de masas asoma en ellas su proa maciza y plasma, de modo sumario pero total, una ética, una estética, una psicología y una metafísica populares.

Las letras de tango, como lo dije, pueden ser examinadas desde otro ángulo. En tanto que expresiones literarias admiten y exigen un tratamiento filológico y hermenéutico. La filología nos aclarará la estructura gramatical y conceptual de los textos; la hermenéutica nos facilitará su interpretación.

La clasificación de las letras, a mi entender, es la que sigue: 1, El tango lunfardo; 2, El tema gauchesco; 3, El tema orillero; 4, El tema urbano; 5, El tema sentimental: a) el amor feliz, b) el amor traicionado; c) la vida airada; 6, El tema satírico; 7, El tema lúdico; 8, El tema social; 9, El tema filosófico; 10, Los temas cotidianos; 11, El tango como tema.

Veamos cada categoría por separado.

1. *El tango lunfardo*. Este apartado contempla solamente el aspecto formal. Hay tangos lunfardos sobre múltiples asuntos; lo que interesa aquí son los procedimientos y no los temas.

Los tangos de técnica lunfarda se complacen en el empleo tortuoso y oscuro del lenguaje *canero*. Algunos traicionan, como Cervantes decía, el hipo y el sudor poéticos de los autores, empeñados en aparecer como *enfants terribles*. Otros, espontáneamente logrados, traducen un ejercicio feliz de las facultades intelectuales.

En este campo se reproduce lo que ya señalara al referirme en un pasado ensayo a los poetas gauchos y a los gauchescos. Los gauchescos van más allá de las posibilidades expresivas y mentales del simple cantor rural; los lunfardescos inauguran un género lingüístico que sólo tiene vigencia en el papel y un tipo humano movido por los hilos teatrales de la voz del cantor.

El acento lunfardo campea en Corrientes y Esmeralda, soslaya "Mi noche triste", estalla agresivamente en "Farabute", fluye con despechada nostalgia en "Mano a mano", se carga de sarcasmo en "Ché Bartolo" y halla su expresión más denotada en "El Ciruja".

Van ejemplos:

"De Esmeralda al norte, del lao de Retiro
Montparnasse se viene al caer la oración
en la francesita que se gana el mango
esquivando el lente que tira el botón".

Corrientes y Esmeralda (Cele Flores)

"Farabute ilusionado por la mersa de manates
que enfarolan su presencia con suntuosa precisión
no manyás pobre franela que aquel que nació en un catre
a vivir modestamente la suerte lo condenó.
Sos la escoria remanyada que esguntías con tu presencia
de chitrulo sin carpeta, residuo del arrabal;
tus hazañas de malevo al cuaderno de la ausencia
con el lápiz del recuerdo te las voy a enumerar".

Farabute (Antoñito Casciani)

"Gran vivillo de aspamento. Malandrín de meta y ponga
atajate este ponchazo que te voy a sacudir...
No es que quiera deschavarte por cantar una milonga
sino porque con tus briyos vos no me vas a engrupir.
Ché bacán de rango mishio: te diré que algo me alegrá
relojearte entre la mersa que la va de Tabaris
A vos te llaman los giles El Marqués de Boccanegra
como a mí me baten Chorro, El Herrero o El Perdiz.

Ché Bartolo (E. Cadícamo)

Como puede advertirse el octasílabo de otrora, simple y ceñido, es sustituido por el dodecasílabo y por periodos de dieciséis sílabas, versos que permiten una manobra lujosa y un abierto desplante verbal.

No se puede agotar la lista con estas menciones. Sería parcial e injusto. Vienen a mi memoria "Yira-Yira" (Discépolo), "Barajando" (Tangini), "Todavía hay otarios" (Pizarro), "Estampilla" (Romero), "Mala entraña" (Flores), y "1 y 1" (Traverse), "Te fuiste, ja, ja" (Reyes).

Transcribamos y analicemos algunas letras. Del citado "1 y 1", que deplora la decadencia de un antiguo *bacán*:

¿Qué quedó de aquel jailete
que en el juego del amor
decía siempre mucha ofe

me tengo pa'tallador?
¿Dónde están aquellos briyos
y de vento aquel pacoy
que diqueabas, 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 q e engrupido
te tenían con su amor?
No manyás que vos has sido
un mishé de lo mejor.

Mis notas anteriores sobre el lunfardo que publicara en estas mismas páginas me dispensan de explicar todos los términos. Pero advierto, empero, que Lorenzo Traverso emplea *jailete* en vez de *jailete* (rico, elegante: de *high life*). Y ofrezco la "traducción" de algunas no examinadas en aquel entonces: *briyos* significa anillos, *poligrillo* o *poligriyo* equivale a pobre, *jetras* son trajes al *vesre*, *grelas* son mujeres de vida fácil, como lo eran las *garabas* en el Buenos Aires de ayer y lo son las *chantunas* en el Montevideo de hoy. Y para quien me lea fuera de fronteras agregó que *tarros* son los zapatos y *pacoy* es un montón de billetes de banco, un fajo de vento.

En "Haragán" B. Herrera dice:

"La pucha que sos reo



Una pareja de bailarines hace su entrada a un "salón" de principios de siglo.



De cuerpo entero y devotamente abrazado a sus instrumentos posa un innegable cuarteto del tiempo "de jopo". Son ellos José Fuster, el "Tano" Jenaro, "Pepino" y el "Tuerto" Camarano.

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 cattera
rechillado parece llorar.

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".

Diligencio las traducciones: rana es un mozo pierna; fulera es mala, adversa (viene de fulo, voz portuguesa), marroco es pan y por extensión comida, mistongo es pobre (deriva de misho), rante es humilde.

Pero el tango que merece un estudio detenido es "El Ciruja", con música antigua de E. de la Cruz y letra de F. A. Marini. "El Ciruja" es la quintaesencia del lunfardo, la obra maestra de un talante sombrio y atroz.

"Como con bronca y junando
de rabo de ojo a un costado
sus pasos ha encaminado
derecho pa'l arrabal.
Lo lleva el presentimiento
de que en aquel potrerito
no existe ya el bulincito
que fue su único ideal".

"El Ciruja" es un tango retrospectivo. Describe el retorno, después del engayolamiento, de un ave de pico encorvado y garra aviesa a su habitual campo de acción. Ciruja es un apócope de cirujano, esto es, el recolector de huesos en los basureros. Pero por extensión ciruja significa pillo, ladrón, personaje de vida irregular y costumbres antisociales.

La bronca no existe en el ciruja. Parece que la tuviera, pues el empaque del reo y el recuerdo de la mina así lo exigen. Y ese junar, ese mirar de rabo de ojo define notablemente al ánimo intranquilo y siempre vigilante del pajarraco orillero.

"Recordaba aquellas horas de garufa
cuando minga de laburo se pasaba
meta punga al codillo escolaseaba
y en los burros se ligaba un metejón...
Cuando no era tan junado por los tiras
la lanceaba sin tener el mangiamiento
una mina le solfeaba todo el vento
y jugó con su pasión".

Esto es puro esoterismo, y no pitagórico precisamente. Devuelvo los versos a nuestro lenguaje habitual: Recordaba aquellas horas de farra, de francachela, cuando pasaba sin trabajar, haciendo trampa con los naipes, devoto por las anunciadas fijes en las carreras. Cuando no era tan conocido ni mirado por la policía y robaba sin que se le hubiera identificado mientras que una mujer le sacaba todo el dinero y jugaba con su pasión.

"Era un mosaico diquero
que yugaba de quemera
hija de una curandera
mechera de profesión.
Pero vivía engrupida
de un catiolo vidalita
y le pasaba la guita
que le chacaba al matón".

Ya el lunfardo es aquí un jarabe espeso y pegajoso. Mosaico diquero significa moza que se daba dique, que presumía ante los hombres; su madre era ladrona de tienda, mechera, y ella llevaba a la quemera, a la venta, los productos del robo. Yugar es trabajar, y la tarea de reducir no es propiamente una tarea muy pesada. El catiolo vidalita era un proxeneta cantor que se quedaba con el dinero que le pasaba al mosaico el matón, aunque Marini habría acertado más en el calificativo si hubiera escrito *gavián*.

Pero llegó la hora de la verdad y

"Frente a frente dando muestras de coraje
los dos guapos se trenzaron en el bajo
y el ciruja que era listo para el tajo
al catiolo le cobró caro su amor.
Hoy ya libre 'e la gayola y sin la mina
campaneando un cachó'e sol en la vedera
piensa un rato en el amor de la quemera
y solloza en su dolor".

En este fragmento no hay dificultades idiomáticas y si melancólica poesía. Gombello ya señaló en su magnífica *Lunfardía* los valores de "campaneando un cachó'e sol en la vedera" y a sus páginas me remito.

Mucho más debe decirse del lunfardo en las letras del tango. Pero para no demorarme excesivamente en este capítulo lo declaro momentáneamente cerrado. Y en la próxima nota estudiaré las otras modalidades del temario más arriba especificado.

DANIEL D. VIDART
(Especial para EL DIA)



Un alto en un baile popular realizado en el Centro Patriótico 25 de Mayo en la vecina orilla.