

"Chamuyando" Eduardo Giorlandini



CHAMUYANDO

Sobre letras de tangos y milongas

EDUARDO GIORLANDINI

Miembro académico, en las Academias Porteña del Lunfardo y
Argentina de Artes y Ciencias de la Comunicación



edUTecNe

Editorial de la Universidad Tecnológica Nacional
Sarmiento 440 3er Piso . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
edutecne@utn.edu.ar

“Acquaforte”

La letra del tango “Acquaforte” motivó últimamente bastantes comentarios de la gente. Los jóvenes preguntaban qué decía esta letra, de autoría de Juan Carlos Marambio Catán, que nació en Bahía Blanca y fue uno de los primeros cantores de tango, porque comenzó a tener fama por los tiempos de don Hipólito Yrigoyen. Me refiero a su primera presidencia.

“Acquaforte” se inscribe en la línea de los tangos de protesta, de la llamada literatura comprometida o literatura social. Son muchos los temas y los autores; entre ellos Discépolo, Flores y Linyera. Algunos de estos autores fueron anarquistas azules, es decir anarquistas pacíficos y literarios, cuando no cristianos.

“Acquaforte” nos habla de

“Un viejo rico que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con su champán,
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan...”.

Y después, esta queja, referida a una situación muy particular, se generaliza en los versos finales:

“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! ...”.

La música de “Acquaforte” pertenece a Horacio Pettorosi, que era guitarrista, que había acompañado a Gardel y que, además de haber dirigido dos conjuntos de arte nativo, no pocas veces condujo su orquesta de tango vestido de gaucho, en el exterior, como se acostumbraba en Francia.

“Adiós ‘Chantecler’”

¿Qué fue el “Chantecler”?

El primer “Chantecler” conocido existió desde 1910, en Montevideo. Fue propiedad de Emilio Matos, padre de Gerardo H. Matos Rodríguez. Pero se llamó inicialmente a este cabaret “Moulin Rouge”, después “Campi” y luego “Chanteclair”, y bajo este nombre se dispuso su clausura. El “Chantecler” del tango de Enrique Cadícamo también fue un cabaret y estaba situado en Buenos Aires, en la calle Paraná, entre Corrientes y Lavalle. Se había inaugurado en 1924 y en él tocaron grandes y famosas orquestas. En ese tiempo de bonanza se tiraba manteca al techo en los lugares de diversión. Los había serios pero otros eran ámbitos de caos o desorden por obra de pícaros y en circunstancias propias de la picaresca de la noche porteña. Esto significaba la frase tirar manteca al techo. El periodista Miguel Ángel Bavio Esquiú, con su personaje “Juan Mondiola”, ayudó a difundir la expresión. El “Chantecler” fue demolido en 1960 y como el autor (Enrique Cadícamo) era un asiduo concurrente compensó, de algún modo, su tristeza por la desaparición, con una letra con la que se describen mejor las vivencias de esa sala de diversión nocturna de un Buenos Aires de ayer, memorada en poemas y letras y todavía presente en la memoria y en el sentimiento de los viejos tangueros.

El tango tiene su historia. Hizo su historia, siempre creciente, social y culturalmente hablando, siguiendo una ley natural. Al igual que otros fenómenos músico-culturales. Ahora observamos cómo las nuevas músicas, iniciadas en la Argentina más de treinta años atrás de hoy, comienzan

a formar su propia historia, con hechos y leyendas. Nosotros memoramos al “Chantecler”, hoy, después de tanto tiempo. Hoy, comienzan a memorarse otros sitios, de especie diversa, como “La Cueva”, en la película Tango feroz, y la historia de José Alberto Iglesias, “Tanguito”.

Génesis y final

Como siempre, la Historia está plagada de acontecimientos. Lo mismo en 1924, año de la inauguración del “Chantecler”. Para nosotros, los argentinos, estaban presentes el triunfo de Firpo sobre Spalla, por knock-out ante una muchedumbre impresionante: 40.000 personas, en River Plate; la partida del aviador argentino Zanni en un vuelo alrededor del mundo, y en las Olimpíadas, en Francia, la Argentina sale campeón de polo. Poco después Alcides Gandolfi Herrero, campeón argentino, registrando en la literatura lunfarda su libro de poemas lunfas Knock-out Lírico.

En 1960 cierra el “Chantecler”, cuando el ingeniero Alsogaray insiste en los inviernos y en un futuro feliz, da a luz la película Un guapo del 900, con las mejores críticas para Alfredo Alcón y, sin que nadie lo supiera, se desarrolla el embrión de la leyenda de Tanguito, de modo contemporáneo al Plan Conintes (Conmoción Interna del Estado) ante el auge del terrorismo, que ya se venía manifestando desde 1959, y poco después, la Ley Federal de Represión del Terrorismo. Poco antes había muerto el autor de El hombre que está solo y espera, Raúl Scalabrini Ortiz.

El adiós del poeta

Es natural que los lugares que nos cobijan pasen a formar parte de nuestras más profundas querencias, se trate de la casa paterna, de cualquiera de nuestras moradas, del barcito del club, la esquina convocante, el café o alguno de esos santuarios tangueros, como lo fue el “Chantecler” para Enrique Cadícamo.

El “Chantecler” de madama Ritana, la milonguita René, las bailarinas y el varieté, Razzano, Gardel y el “Príncipe Cubano”, quien fuera su animador durante muchos años. En los primeros versos el letrista recuerda a la madama, que en el lenguaje de la vida airada -según lo enmarca Gobello- es la regente de prostíbulo (aunque la palabra pertenezca a una jerga y a pesar de su origen y formación, integra también el lunfardo, en un sentido amplio). Cadícamo no parece expresar antipatía por la madama que menciona, “cubierta de alhajas...bebiendo champán”, pero el criminólogo y penalista Eusebio Gómez, en La mala vida en Buenos Aires, citado por Gobello cuando escribe sobre la regente o propietaria del lupanar (madama) en Buenos Aires, como en todas las grandes ciudades, expresa que está revestida de un cúmulo de atributos que la hacen abominable.

Pero así y todo forma parte de la querencia del poeta y milonguero que al ver -como tantos asiduos concurrentes al “Chantecler”- cómo lo reducía escombros la fría piqueta, al pasar de noche mirando sus ruinas, se sintió poeta y le puso sordina a un tango triste, es decir que al escribir la letra reemplazó la tristeza, o la suavizó, con gratos recuerdos. La sordina es una pieza pequeña que se ajusta por la parte superior del puente a los instrumentos de arco y cuerda para disminuir la intensidad y variar el timbre del sonido.

La palabra varieté fue tomada del francés y pertenece a la jerga teatral y se refiere al espectáculo en el que alternan diversas expresiones artísticas, como bailarines, músicos, acróbatas, malabaristas, etc. Varieté significa “variedades” o, con más propiedad, “variedad”. Hubo tiempo en que el varieté tuvo una gran difusión en la Argentina. Yo recuerdo que en Buenos Aires y en la provincia, se hizo obligatorio; por ley, en los cines, entre película y película podíamos escuchar música o algún otro número artístico.

Almagro”

Flor de baruyo

Tratándose de un chamuyo tanguero me pareció conveniente lunfardizar la palabra barullo, llevada al español pero derivada del portugués barulho, a raíz del tango “Almagro” -citado por mí en “Patio de tango” cuando escribí sobre Ceferino y Gardel- y motivado por la aguda observación de Julio César Onetti.

En tal oportunidad mencioné que el autor de la letra de ese tango es Iván Diez (el autor de la música es Vicente San Lorenzo, seudónimo de Vicente Ronca, que además, y principalmente, era cantor, nacido en el sur de Italia) y, sin embargo, en algunas versiones aparece como autor de la letra Angel Timarni.

Tanto Iván Diez como A. Timarni fueron los seudónimos de Augusto Arturo Martini, marplatense nacido en 1904 y fallecido en 1960 en los pago de Roberto Selles, Villa Ballester (cfr. Gobello). Esto es lo más aceptable, porque lo cuenta José Gobello, compañero de Iván Diez en la redacción del diario “Democracia”. Nótese que “Timarni” es una palabra formada con uno de los mecanismos del vesre por el que Martini se transformó en Timarni.

Esto es lo claro y concreto. Ahora bien, si es que queremos ahondar en la cuestión haremos un flor de baruyo, porque en numerosas fuentes aparece Angel Timarni como seudónimo de Antonio Polito (el bandoneonista y director), que surgió cuando Martini (Timarni) tenía aproximadamente 10 años de edad; Polito murió dos años antes que Martini. La confusión viene no solamente porque Martini le regaló letras a Polito sino también porque le obsequió su seudónimo (A. Timarni) y, para colmo, en la portada de la partitura del tango “Desencanto” aparecen como autores A. Timarni (letra) y Antonio Polito (música). Pero ¿cómo? ¿”Desencanto” no es de Discepolín? Sí. Lo que sucede es que se trata de tangos distintos con el mismo título.

Sigamos jugando con la bocha cuadrada. ¡Chacachaca! Se lo ha identificado también a Angel Timarni con Carlos Pesce, que escribió no pocas letras para tangos antiguos que no la tenían. El autor de la letra de “Almagro” es Augusto Arturo Martini, es decir Iván Diez o Angel Timarni, poeta, autor y periodista (es importante acotar que la creación y difusión del tango, en general, se debe significativamente al periodismo, entre otras fuentes, y que podemos exhibir una pléyade de periodistas que fueron letristas tangueros).

“Al Mundo le Falta un Tornillo”

Cimientos latinos

Tal es el título del viejo tango, cuya letra pertenece a Enrique Cadícamo, correspondiendo la música a José M. Aguilar, uno de los tres sobrevivientes que iban con Gardel, cuando el accidente de Medellín. La expresión tiene sólo un toque lunfardesco, pues es de origen español. En efecto, “tener flojos los tornillos” o “faltarle a uno un tornillo” son dos frases figuradas y familiares, según el Diccionario de la lengua española. Lo mismo explican los científicos del lenguaje, particularmente Martín Alonso.

Significa, asimismo, ‘fuga’ o ‘deserción’, como voz familiar, conforme a otras fuentes, según lo ilustra Ramón Caballero. ‘Irse’ equivale a ‘enloquecer’, en consecuencia. ¿Acaso no resulta esto de los versos de Horacio Ferrer? en “Balada para un loco” leemos o escuchamos: “Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao...”. Esta palabra fue derivada de espiantado, que significa ‘chiflado’, por traducción del castellano “ido”, ‘falto de juicio’. Señalo que plantar viene del italiano piantare, en algunas acepciones con similitud con lo que anoto aquí, según Gobello y Ambruzzi.

Transformaciones en Hispanoamérica

No consideraré el tema con detalles, muy interesantes por cierto, pero sí estimo que debo limitarme específicamente al tango “Al Mundo le Falta un Tornillo”. Esta frase, para los españoles ha significado ‘tener poco seso’; para los argentinos, quiere decir, derechamente, ‘estar loco’. Así, es una frase lunfarda, por adopción y con tal modificación impuesta por el uso, sin eufemismo. Y tiene innúmeras equivalencias, como andar mal de la azotea, tener gente o pájaros en el altillo, estar rayado o -como puntualizamos- estar piantao o piantado, o andar mal de la perilla o tener flojas las chapas y muchas más.

Aquí, entre nosotros, como en otros países, existe un lenguaje por señas: el índice que se hace girar a un lado y a otro en una sien alude al tornillo.

Más todavía, este vocable pasó a Hispanoamérica y se diversificó su significado. “Tornillo” es ‘frío intenso’; pedir, en México, un tornillo de pulque es referirse a un litro de esa bebida; y en Cuba, es una danza en que un hombre hace girar a una compañera a la izquierda y a otra compañera a la derecha. ¿Por qué existe la diversidad? Porque desde que se escuchó la primera palabra española en América (“¡Tierra!”), con el tiempo se fueron constituyendo literaturas e idiomas diferentes a los de origen; lenguas distintas, que se enriquecieron con indigenismos e italianismos, entre otros.

Muy extendida se halla además la frase figurada “apretar los tornillos”, que es un modo de corregir, de generar la reflexión y el buen sentido. Y es la invocación final que hace el letrista, al escribir: “Al mundo le falta un tornillo,/que venga un mecánico...pa’ ver/...si lo puede arreglar”.

Pertenencia runflera

Resultaría desacertado atribuir un propósito filosófico o sociológico a los letristas del tango, o calificar a la letrística tanguera de literatura comprometida o social, o insistir en que se trata del libro de quejas del arrabal.

Todo esto es producto de la heurística, una invención pseudo intelectual, de un intento de manipulación del tango. ¿Por qué no se lo contaron al malevaje, a los trabajadores del puerto, a las obreras de las fábricas...?

El tango es así, no más. Azúcar, pimienta y sal. Espontáneo, informal, serio -como lo apuntara en un refile tangencial Roberto Cortina Bazán-. Cuenta historias individuales, refleja realidades, hechos de infrahistoria. Yo no creo que los músicos y los letristas se propusieran asumir actitudes contestatarias o de rebeldía. Creo que el tango fue y será siempre conformista, rebelde, romántico, sentimental, canyengue, reo y muchas cosas más, con enorme variedad de contenidos. Como dijo Discépolo, no le gusta la cárcel, porque no se somete a reglas, no porque tenga origen delictivo. Esto último es otro de los mitos del tango.

Hay una clase de letras que tienen comunes denominadores, como “Cambalache”, “¿Qué sapa señor?”, “¿Dónde hay un mango?”, el grotesco “¡Y a mí qué!” y el tema que ahora nos ocupa, en el que “Todo el mundo está en la estufa,/triste, amargo, sin garufa,/neurasténico y cortao...”.

Semántica y etimología lunfardas

Estar en la estufa quiere decir estufado, ‘fastidiado’; en el italiano stufare tiene la misma semántica, pero igualmente significa ‘aburrido’.

“Triste, amargo, sin garufa”, expresa asimismo ‘disgusto’ e ‘imposibilidad de diversión y esparcimiento’. Cortao es ‘falto de dinero’, que es lo mismo que andar pato, ciego, de la cuarta al pértigo, sin luz, seco o forfái y en pampa y la vía. Y, para redondear la mishiadura, dibuja la figura de las historietas, donde la gente aparece flaca, fané y descangayada, esto es, desgastada y venida a menos, ajustándose el cinturón cuando “el ragú faja a la mersa/ y el mondongo está de araca”.

Es claro que, en la letra de “Al mundo le falta un tornillo” no se trata del mondongo sino del puche-

ro; y por eso escribió don Enrique: “Hoy no hay guita ni de asalto/ y el puchero está tan alto/ que hay que usar el trampolín.../ Si habrá crisis, bronca y hambre/ que el que compra diez de fiambre/ hoy se morfa hasta el piolín.”

Para terminar, algunos otros versos: “La creación anda a las piñas/ y de pura arrebatía/ apoliya sin colchón”. “Arrebatía” no es un lunfardismo; quiere significar que la gente desea tomar cosas que son disputadas por todos o por muchos. Al grito de “sírvanse que son pasteles”, por ejemplo, podría producirse una arrebatía de órdago, o flor y truco.

“Al Pie de la Santa Cruz”

Un gotán escamoteado

Recorriendo el espinel de libros, diarios, periódicos, revistas y otras fuentes en las que es posible averiguar acerca de las cosas del tango y, en particular, de la letrística, he tenido extrañas sensaciones y, por qué no expresarlo, algo de sorpresa: “Al Pie de la Santa Cruz”, no sé por qué escamoteo, desapareció de los ámbitos comunes y de los oídos y fue bastante olvidado en las citas y referencias de los historiadores y comentaristas.

Esto es algo realmente insólito, sin que se advierta la presencia de prestidigitador o juego de manos, truco o ilusionismo. Por el contrario, principalmente la magia de Gardel lo saca siempre del ostracismo. Pero, no se lo recuerda, generalmente, ni cuando se habla o se escribe sobre sus autores: Mario Battistella, que hizo la letra, y Enrique Pedro Delfino, la música. Inevitable es, sin embargo, su inserción en la discografía y en la memoria del pueblo.

Allí, en ese tema, el poeta escribió una de las tantas historias de una ley negra, vigente durante más de medio siglo.

Bates Stella y Delfy

Mario Battistella (cuyo verdadero nombre fue Mario Z. Battes Stella), nació en Verona, Italia; cuando llegó a Buenos Aires tenía 17 años y no sabía nada de español y menos de lunfardo, pero sí de emigrantes, desarraigos y deportaciones. Llegó a estas playas hacia 1910; el año en que comenzaban a conocerse los primeros tangos del porteño Enrique Pedro Delfino (a quien apodaron “Delfy”) fue el de 1912, cuando tenía la misma edad de Mario cuando éste se afincó en nuestra tierra. Delfy conoció muy bien la deportación de extranjeros -militantes sindicales y otros, como algunos periodistas- porque durante su niñez y parte de su juventud tuvo las vivencias de la aplicación de la negra ley de residencia, sancionada a tal efecto.

De modo que esta síntesis no podía ser mejor para testimoniar, a través de una historia individual, un fenómeno argentino vinculado a una problemática nacional, económico-social, con importantes implicancias, una de las que constituyó el contra-lema alberdiano: “gobernar es poblar” se había convertido -o encontrado el lado opuesto- en “gobernar es despoblar”.

Huelgas entre siglo y siglo

Las circunstancias políticas, económicas y sociales imperantes en la Argentina finisecular generaron movimientos huelguísticos de singular trascendencia, principalmente en Buenos Aires, ya que se manifestaron igualmente en otras ciudades de la República.

A fines del siglo pasado comenzaron a establecerse los primeros sindicatos y federaciones gremiales y, empero, estos movimientos fueron un tanto espontáneos y en parte liderados por activistas locales pero más extranjeros, que llegaron con la inmigración y traían experiencia y cultura sindical adquirida en los países de origen.

De tal modo que arengaban a los trabajadores incitándolos a la protesta, al reclamo y a la huelga. Las primeras organizaciones sindicales fueron de ideología socialista y anarquista (en las dos ver-

tientes, roja y azul; la primera, violenta; y la segunda, pacífica y literaria, pero huelguística -en un reportaje le habían preguntado a Juan de Dios Filiberto su profesión y contestó: -"Huelguista..."). Fueron movimientos frecuentes y en ocasiones con consecuencias dolorosas, registradas en la historia económico-social argentina, como la semana roja, la huelga de inquilinos y, en la campaña, "El Grito de Alcorta", en 1912, además de los hechos de la Patagonia, la "Semana de Enero", y "La Masacre de Oberá", éste en la década del 30; asimismo, en el interior, los movimientos aborígenes, igualmente con consecuencias graves que también constituyen hechos de nuestra Historia.

En una primera etapa -1902/1916- se aplicó frecuentemente la famosa ley 4.144, denominada de "residencia", para deportar activistas y trabajadores extranjeros. "Al Pie de la Santa Cruz" relata la experiencia de un hombre deportado:

"Los pies engrillados,
cruzó la planchada...
la esposa lo mira,
quisiera gritar,
y el pibe inocente
que lleva en los brazos
le dice llorando:
'yo quiero a papá'.
Largaron amarras
y el último cabo
vibró al desprenderse
de todo su ser;
se pierde de vista
la nave maldita
y cae desmayada
la pobre mujer".

Tango: ¿Libro de quejas del arrabal?

Alguna vez hemos recordado esta frase, según la que el tango "es el libro de quejas del arrabal". Se afirma en ocasiones que la letrística tanguera es de protesta, constituye literatura social o comprometida. Lo cierto y real es que existen letras de este tinte, pero el acierto del juicio consiste en que las letras cubren todo el espectro de la vida humana y de la historia de los argentinos. Con este cimiento conceptual no podía quedar escamoteada la cuestión social, con los efectos que tuvo en la Argentina.

También es cierto que no pocos inmigrantes traían sus ideas socialistas y anarquistas; que en casos habían sido expulsados de sus países por esos motivos y que el convencimiento de esas ideas se extendió de tal modo que alcanzó a no pocos poetas del lunfardo y letristas de tango, los que en su mayoría -por lo demás- reflejaron un sentimiento cristiano y se manifestaron como hombres creyentes en Dios.

Más, este tipo de literatura no es el común denominador en la obra de Mario Battistella. Gardel grabó este tema como tantos, con los que expresó, de un modo general, la vida total del pueblo argentino; según se afirmó, el Zorzal profesaba un particular afecto a Delfy y además de ese tema homenajeó a su talento grabándole 25 canciones.

El autor de la letra manifestó un lado de religiosidad, en el refrán del tango:

"Mientras tanto,
al pie de la Santa Cruz

una anciana desolada
 llorando implora a Jesús:
 ‘Por tus llagas que son santas,
 por mi pena y mi dolor,
 ten piedad de nuestro hijo,
 protéjelo Señor’.”

Tiempo de grillos

La literatura popular urbana y rural y, con ella, la poesía popular, da testimonio de una realidad: el uso de los grillos, como en la letra de este tango:

“Los pies engrillados
 cruzó la planchada”.

La realidad es Historia...es lo que pasó. Ella nos muestra una explicación. ¿Qué fueron los grillos? Las fuentes españolas actuales nos enseñan que eran el conjunto de grilletes (eran dos) con un perno común, que se colocaban en los pies de los presos para impedirles andar. Entonces preguntamos: ¿Qué eran los grilletes? Las fuentes nos responden: arcos de hierro, semicirculares, con dos agujeros, uno en cada extremo, por los que se pasaba un perno que se afirmaba con una chaveta y sirve para asegurar una cadena a la garganta de un pie del presidiario, a un punto de una embarcación. A esto se refiere la referencia coherente de la letra.

Más todavía, desde hace más de dos siglos se tienen noticias literarias de este aparato que, probablemente existe desde muy antiguo.

Si no aparece en algunos textos sobre lunfardo es porque no es un lunfardismo. Tampoco un argentinismo ni un americanismo, aunque su uso haya sido muy difundido. José Hernández usó la palabra en sentido figurado aludiendo a las espuelas, en el Martín Fierro:

“Me refalé las espuelas
 para no peliar con grillos”.

Eduardo S. Freije, en su Reseña histórica del Partido de Mar Chiquita y sus pueblos, escribió:

“Llega el caso también de autorizarlo a emplear el cepo y los grillos para asegurar y castigar criminales, hasta que sea posible enviarlos al Juzgado, según se constata en un documento datado en Arbolitos el 26 de mayo de 1864...”.

Por lo demás, figura frecuentemente en la poemática construida con el lunfardo histórico.

“Amarroto”

Este tango, “Amarroto”, se asocia -en la memoria de los adultos amantes de la música ciudadana- a Juan D’Arienzo y al cantor Alberto Echagüe.

Quienes los escucharon y bailaron al compás de la orquesta que dirigía D’Arienzo, abrigan gratos recuerdos y sentimientos románticos que crearon noviazgos y familias, entre las décadas del 40 y del 50. Es decir, el Maestro es parte de nuestra nostalgia, de aquel tiempo en el que las cosas eran más simples, tranquilas y tiernas.

Sin embargo, las letras, en la expresión del cantor Echagüe, no desdeñaron el lunfardo aporteñado, el humorismo y la picaresca, como se pone de manifiesto en “Amarroto”.

Vocablo y personaje

La palabra amarroto pertenece al lunfardo, como sublengua que es, a la poesía lunfa, como por caso la letra y título de este tango; y a la lexicografía, que, al rastrear la sinonimia y la etimología, penetra en la historia, la psicología y lingüística.

El personaje existe en cualquier lugar del planeta y existió en la historia universal del hombre de un modo constante; su comportamiento puede ser objeto de la antropología y de la literatura. Por puro amarretismo idiomático, amarroto se transformó en amarro; después se simplificó en el gesto del brazo izquierdo doblado, suelto o apoyado, haciéndolo repicar sobre una mesa con el codo, o golpeando el codo con el lado interior de la derecha. Esta forma de lenguaje por señas, o de expresión gestual, se reemplaza con los lunfardismos codo o codito.

Es, en el español, el 'amarrete', 'amarrado', 'avaro', 'tacaño', 'mezquino' y, eufemísticamente, 'ahorrativo' (éste es una persona previsora y, en su manifestación patológica, según Sigmund Freud, su actitud se vincula a una forma de erotismo inconciente).

Martín Alonso, que no pocas veces se aleja del Diccionario de la lengua española, de la Real Academia, tiene a "amarrete" como vocablo propio de la Argentina, Perú y Uruguay. Entre nosotros el amarroto pertenece al mundo de la historieta; el ingenio y el humor popular produjeron frases en sentido figurado: "Fulano tiene una viborita en el bolsillo" o "...no se rasca nunca" o "...no se rasca ni teniendo sarampión", como en la letra tanguera.

En la literatura popular argentina

José Gobello cita a Dante A. Linyera (Francisco Bautista Rímoli), en ¡Semos hermanos! Poesías arrabaleras, donde escribió:

"Hija de gringos pobres y amarretes...".

Y, también, a Manuel Gálvez, en El uno y la multitud:

"Son buenas personas, aunque amarretes."

Como amarrocador, que es el que amarroca, es decir el que recoge y guarda alguna cosa, como el dinero por ejemplo, el mismo Gobello hace una referencia literaria a la obra La morisqueta final de Carlos Mauricio Pacheco:

"¡Hay que comer, Aniceto, y esta es la excentricidad del marroco!".

Deriva la palabra marroco del italiano jergal maroc, pudiendo presumirse -dice- un cruce con el caló manró.

En el Martín Fierro, Hernández alude al angurriente:

"Era tanta la aflicción
y la angurria que tenían...".

En aquel tiempo, angurria significaba 'hambre', 'desesperación por comer continuamente', creo que luego el significado se acercó a 'amarretismo'.

En La guerra gaucha, Leopoldo Lugones, usa la palabra angurria, y en la nota respectiva leemos:

"ANGURRIA. Arg. Deseo vehemente. Los españoles dicen regosto o reconcomio, pues angurria es para ellos micción difícil, que es también la estranguria".

Registran la palabra "amarrocar" Nyda Cuniberti, en Debut Buenos Aires, Luis Ricardo Furlan en La poesía lunfarda, Felipe Fernández (Yacaré) en Versos rantifusos, José Jacinto Ríos en Confesión lunfarda, entre muchos otros autores.

Todo lo cual implica que la palabra tiene inserción indudable en la literatura popular argentina, en cualquiera de sus formas y sinónimos, a los que hice referencia líneas arriba.

El amarroto de la letra

El amarro no es una invención porteña; es un tipo psicológico, pero el tipo porteño tiene ciertas características, alrededor de las que describe el tango; en cierta medida, igualmente el tipo de las grandes ciudades del interior del país.

Recorriendo la historia podría afirmarse que el tipo tuvo presencia permanente; fue merecedor de figurar en los textos de historias de creencias y costumbres, como el de Fernando Nicolaÿ, por ejemplo. Pero la palabra amarroto en la Argentina no es tan antigua; fue una transformación del vocablo “amarrete”, pudo haberse derivado de la voz “amarrocar”. Seguramente, el término “amarrete” es más antiguo.

El amarroto argentino puede verse dentro de las instituciones sociales argentinas, como la barra, la hinchada, el café. Aquí es principiante, pero cuando desarrolla su personalidad es descrito como lo hizo el autor de la letra, Miguel Buccino; no frecuenta el café, la cancha, el hipódromo... A propósito, definido en términos de carreras de caballos es:

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

También, en el vocabulario hípico, su perfil de garronero se expresa con el número 10: “gorra o manga de oro”.

Las contrafiguras del amarroto del tango fueron Juan Carlos Cobián, Aníbal Troilo y Carlos Gardel. Pero esta es otra historia. El gesto de generosidad más notorio que tuvo Gardel fue cuando cobró en Venezuela, en abril de 1935, 10.000 bolívares; luego en Curazao, una isla de las Pequeñas Antillas, en el norte de Venezuela dio ese importe a los exiliados de la dictadura de Juan Vicente Gómez.

Vocabulario de la letra

(Con el significado que a las palabras asignó el poeta, según mi interpretación).

ABRILES. Años de edad.

AMARROCANDO. Guardando dinero.

AMARROTO. Avaro.

AMASABAS. Guardabas.

AMURABAS. Guardabas.

BANDERA VERDE. La que se iza en el mástil en los finales muy dudosos, en las carreras de caballos, hasta que se revele la película fotográfica que permite establecer el orden de llegada.

BOTON. Policía.

BREVA. Mujer joven.

BURRO. Bestia de carga.

CHABÓN. Torpe.

CHAMUYÁNDOLO. Hablándole.

CHAUCHA. Tonto.

ENGAYOLADO. Casado / Juntado.
ESCLAVACHO. Esclavo.
GARRONEAR. Obtener algo sin pagar.
GIL. Tonto.
INFANTERIA (PRACTICAR). Caminar.
LABURANDO. Trabajando.
LONGHI. Tonto.
MENEGUINA. Dinero.
MINA. Mujer.
MIRONES. Ojos.
MONONA. Despectivamente, en la letra 'mujer que tiene gracia y donaire'.
NONA. Abuela.
QUIETO. El que no se mueve para pagar.
RASCASTE. Pusiste la mano en el bolsillo para pagar.
SOLTERONA. Mujer soltera de muchos años de edad.
YUGABAS (LA). Trabajabas.

De Cao y Bucino

El autor de la letra del tango "Amarroto" fue Miguel E. Bucino y el autor de la música Juan Cao. El letrista, que había sido caniyita, a los 15 años empezó a estudiar bandoneón y se convirtió en un gran bailarín de tangos y trabajó como tal dentro y fuera del país. Asimismo, fue autor de numerosos temas, como "Bailarín compadrito", grabado por Gardel. Con su trabajo estuvo vinculado, según los casos, como bailarín o autor, con Canaro (Francisco), Sofía Bozán, María Esther Gamas, Beba Bidart, Roberto Maida y muchos más. Juan Cao fue pianista y director de orquesta, además de compositor. Cuando Astor Piazzola produce la renovación profunda del tango, Cao fue uno de los primeros intérpretes, recuerda Horacio Ferrer.

Amarroto

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

Minas, fútbol y carreras
eran cosas indecentes,
sólo el cine era tu vicio...
si podías garronear.
Y una vuelta que asomaste
los mirones por Corrientes
al marearte con sus luces
te tuvieron que auxiliar.

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

No tenías ni un amigo,
“que el buey solo bien se lame”,
según tu filosofía
de amaroto sin control.
Y amasabas los billetes
como quién hace un salame
laburando de esclavacho,
como un gil, de sol a sol.

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

En el banco de la vida
al final siempre se pierde,
no hay mortaja con bolsillos
a la hora de partir.
Vos que no sabés siquiera
de un final “bandera verde”,
aclárame, che amaroto...
¿para qué querés vivir?

“Con Flauta y Guitarra”

Es un recuerdo y un canto dedicado a la milonga de un tiempo lejano de casas viejas, techos de parra y repiques saltarines milongueros. De cuando los bailarines de meta y ponga lucían sus camambuses de charol y la milonga, guitarra y flauta mediante, se hacía escuchar y se hacía sombra y rezo y transformaba en abrazo el rezongo de una piba a la que el galán le robó un beso en un santuario de tango donde el cielo de parra hacía soñar al bailarín. ¡Palabras del poema!
Esta milonga, con letra y música de La Casa y Caruso (Luis) pinta parte de una década, la del 20, en Avellaneda, cuando la “Milonga de Tiempos Viejos” tenía el escenario humilde del patio y los personajes tenían la entereza y la lealtad informada por una cuarteta popular:

“Yo nací en Avellaneda,

donde se temple el acero.
Eran todos pobrecitos
pero ningún traicionero.”.

¡La flauta!

Italianos y españoles habrían aportado a nuestro tango este instrumento que le dio signo al tango milonga a través de varios cultores entre los que se contaron Carmelo Ponzio, el padre de Ernesto, Juan Firpo y Juan Carlos Bazán.
Lentamente, el bandoneón sustituyó a esta flauta traversa, ganando de nuevo presencia, de tanto en tanto y a partir de 1935 aproximadamente, conviviendo en armonía con el fueye y reencontrándose con la guitarra.

¡Guitarra, guitarra mía!

La guitarra sirvió a la nueva Nación acompañando a cantores y payadores que testimoniaron la lucha por la Independencia. Eran tiempos en que se cantaba, guitarra en mano, y a la vez se peleaba por la Patria. Y así fue después, en las luchas intestinas, acompañando causas y caudillos, hasta las campañas políticas de 1916, decayendo en el tiempo.
Pero el instrumento, la guitarra, bien recibida por los gauchos, se incorporó al tango, en su origen, con la adaptación de los payadores con respecto al tango. Se advierte su presencia en los primeros tríos y cuartetos y así como el bandoneón fue desplazando a la flauta, el piano fue desalojando a la guitarra, volviendo a ocupar espacios al destacarse los cantores acompañados de guitarras.

La guitarra acompañó en toda nuestra Historia, pasando hitos muy visibles, representados, de algún modo, en nuestra poemática popular.

En su génesis, los versos del estilo de Alfredo Le Pera:

“Guitarra, guitarra mía,
por los caminos del viento
vuelan en tus armonías
coraje, amor y lamento.
Lanzas criollas de antaño
a tu conjuro pelearon...”.

Después, fue el tiempo de garufas y serenatas, representado en la letra de “Mi Vieja Viola”, de autoría del poeta Frías:

“Vieja viola, garufera y vibradora,
de las horas de parranda y copetín,
de las tantas serenatas a la lora
que es la dueña de mi cuore y la trompa del bulín”.

Y, finalmente, en el 55, en que además de la vigencia de la guitarra criolla, aparece la guitarra eléctrica en el octeto de Astor Piazzola.

El bailarín de meta y ponga

Con esta expresión se quiere significar la calidad del bailarín y sus condiciones para el baile del tango o la milonga. Además de los profesionales de la danza, los hubo -y los hay- de los que lucieron sus condiciones en los lugares de diversión públicos, o en los patios de viejas casonas que albergaron, debajo de parrales y en pisos de ladrillos viejos, -”Sobre tu piso pobre/ ladrillos viejos”, expresa la letra de “El Patio de la Morocha”- pebetas y bailarines que hicieron fama en bailes de rompe y raja y en milongas de acha y tiza, sobre baldosas y pisos de madera, de acuerdo a la

expresión: sacando viruta al piso.
Lo que empujó al poeta a recordar:

“¡Qué lindos tiempos aquellos!
¡Qué lindo pa’ recordar!”.

“¡Canción de arrabal!”

En ese tiempo, el que recuerda la letra, el tango se había extendido a todo el país, a los países vecinos y había llegado a Europa, particularmente a ciudades importantes, como París. Sin embargo, el tango seguía siendo una “canción de arrabal”, porque tenía permanencia y vigencia cotidiana en los barrios, en los arrabales y en los santuarios del suburbio. Se bailaba en los patios, se escuchaba en los boliches y peringundines, se tocaba y cantaba en los bulines, corralones y viviendas, en los lugares de trabajo y en los cafés; lo silbaban en la calle los caminantes, carreros y vendedores ambulantes; se lo escuchaba en el teatro, la calesita, el circo y el organito; se lo bailaba en el club...

Es decir, seguía siendo “canción de arrabal”, fiel al imperativo del “Tango Argentino”:

“Es hijo malevo, tristón y canyengue,
nació en la miseria del viejo arrabal,
su primer amigo vestía de lengue,
su novia primera vestía percal”.

“Canción de arrabal”, como en la coda de la milonga, es decir como en el final, como en los compases y versos agregados al final como broche de oro, ya que esta palabra -coda- adoptada por nuestra música ciudadana es del italiano coda que significa ‘rabo’ o ‘cola’. El vocablo pasó al español y es propio de la música y es algo que se agrega al final de una pieza de música o algo que se repite al final.

El charol no es cuento chino

El charol no es cuento chino pero la palabra, aunque no se crea, deriva del chino chat liao, de donde pasó al portugués y se convirtió en charao y pasó a América como voz española, que alude a un barniz lustroso y permanente que conserva su brillo sin agrietarse.

Según la “Real Academia Española” el término es de uso en varios países y no cita a la Argentina, aunque la hemos conocido bastante mediante las letras de tangos, milongas y candombes.

En primer lugar, conocimos esa palabra con relación a los negros, por el color y el brillo de su piel. Luego, se refiere asimismo a los zapatos, para lucirse mejor en la milonga.

En el lunfardo se conoce la palabra, en plural, charoles, con la que se designa a los zapatos. Leeremos, de E. F. Obregón, “Un Muerto en el Callejón”:

“un saco negro entayado, en la oreja un clavelito,
unos charoles brillosos y un lengue en el cuello echao.”

“El Aguacero”

La palabra “aguacero” deriva de otra, que es “aguaza” y este vocablo viene del latín aquacea. Dicho en lenguaje futbolero los antiguos romanos le pasaron la pelota a los españoles.

Académicamente hablando, “aguacero” quiere decir ‘lluvia repentina, abundante, impetuosa y de poca duración’. A esto se refiere el tango y no a otra cosa, cual es un conjunto de molestias,

o golpes o improperios que caen sobre una persona. Esto último es una segunda acepción del término de marras, poco usada en la Argentina-

En Venezuela se usó en diminutivo, “aguacero”, para designar a la ‘llovizna’, que no es lo mismo que la garúa, que también es llovizna, pero fina, suave y lenta, aunque pueda generar diversas sensaciones según las personas, según su estado espiritual.

No es, en mi opinión, un argentinismo, o un lunfardismo, o voz campera, sino de origen español, lo que hace que no aparezca frecuentemente en los textos de literatura popular y, sin embargo, el término es bastante conocido; probablemente haya sido el tango el mejor camino para su difusión en el lenguaje vivo. Muchas veces hemos expresado que el tango comunica y que el cantor es un comunicador social. Antiguamente, en el denominado “Viejo Mundo” los hechos de la aldea se comunicaban con canciones.

Hablemos del tango

El tango “El Aguacero”, según José Gobello, en el tomo II de Tangos, letras y letristas, se escribió en el barco que traía de Europa al poeta José González Castillo, en 1930, junto a su hijo Cátulo, y estrenado poco después por Abelardo Farías en la revista De la tapera al rascacielos, presentada en el “Teatro Cómico”. Cátulo Ovidio González Castillo -era el nombre de familia- se hizo conocer con su primer nombre, Cátulo, y no usó el apellido del padre, como queda expresado líneas arriba, implícitamente. Tenía 24 años.

Eduardo Romano, en su libro Las letras del tango, expresa:

“Fue grabado por el Dúo Gómez-Vila, para el sello “Víctor” (11/31); en “Odeón” lo registró F. Canaro con la voz de Charlo (11/31); posteriormente lo grabó Lucio Demare con Horacio Quintana, en “Odeón” (1944); Mercedes Simone con acompañamiento de Emilio Brameri, en sello T.K. (1951); Juan D’Arienzo con Armando Laborde y Osvaldo Ramos, en “Víctor” (1970); Rubén Juárez con orquesta dirigida por Raúl Garelo, en “Odeón” (12/72), y Susana Rinaldi con el conjunto de Juan Carlos Cuacci, en sello Trova (1973). Composición de estirpe nativista, donde el poeta combina sin estridencias pasajes netamente descriptivos con otros de lenta reflexión o con dos estrofas en que cede la palabra al personaje sin romper -salvo el coloquial ‘bien haiga’, por ‘bienvenido’- empero un nivel cuidadoso de lengua, como es habitual en aquella tendencia poética.”

El tango pudo haber sido grabado por Gardel, pero esto no sucedió. Casi sucede. Veamos la anécdota que cuenta Cátulo, relatada en el prólogo del libro de César Tiempo, El último romance de Gardel:

“La última vez que vi a Carlos Gardel en Buenos Aires, fue allá por el año 1931, en su casa de Jean Jaurés -por el Abasto- cuando, dentro de la plenitud de su optimismo contagioso, afirmaba la pinta del porteño adoptando criterios de elegancia que eran inconfundibles.

Fue -pienso- en el otoño de una tarde ‘cualunque’ que estaba convenida para ‘pasarle’ aquel tango-canción llamado ‘El aguacero’, ¡que no grabó jamás! Lo encontré acicalándose, en camisa de seda. La peinada perfecta, recién afeitadito.

-‘Mirá, pibe...! -me dijo- apenas 10 minutos. Tengo un apuntamento que me salió recién... Si me ‘sarpás’ la letra, yo te escucho...¡Ahí está el nopia...!’ Se colocó las gafas, sentándose a leer la ‘letra’ aquella, en tanto que mi temblor garabateaba notas al ‘dientudo’, y mi emoción trataba de entonar las palabras con una entrecortada voz de abatado. ¡Delante de Gardel...! ¡Vaya proeza!

No sé qué me arguyó, pero -de pronto- estábamos los dos en la vereda: él, esperando un taxi al que llamó con un silbido extraño, mientras mi azoramiento colorado, le escuchaba disculpas.

-‘¿Sabés, pibe...? Me falló ‘el aviador’ ¡...y un caballero jamás hace esperar a una mujer...!’ Hizo un guiño y partió, de traje claro, con chaleco cruzado y un chambergo ‘piolín’ que nadie requintó como él lo hacía.

Ya no lo vi jamás, más que en película. Pero el silbo y la estampa de aquella despedida alborotada, quedaron para siempre en el recuerdo deteniendo la alegría socarrona y la gracia infantil de su sonrisa.”

Aguacero cuando nació Cátulo

Según la narración del poeta y compositor Cátulo Castillo, incorporada a un artículo firmado por Julio Ardiles Gray, cuando Cátulo le relató sus memorias, le manifestó que el padre (que entonces era anarquista pacífico, azul, esto es literario) “robó” a la mamá de Cátulo y se casó con ella, en 1905, yendo a vivir a Castro al 900, en Buenos Aires. La joven vivía en los alrededores de La Plata. Al año nació Cátulo, el 6 de agosto de 1906, a las cinco de la tarde; caía una lluvia tremenda y cuando fue avisado en los Tribunales, donde trabajaba, por su amigo Edmundo Montagne, el padre fue corriendo a la casa, le quitó los pañales, salió al patio y los dos se expusieron al agua, al aguacero; el papá exclamó:

“- ¡Hijo mío, que las aguas del cielo te bendigan!”

(El tango “El Aguacero” no tiene nada que ver con este episodio). Después intentó anotarlo en el Registro Civil con el nombre Descanso Dominical González Castillo, porque por ese tiempo habían promulgado la ley que era una vieja aspiración libertaria y era costumbre de los anarquistas ponerle ese tipo de nombres a los hijos.

La letra

Como si fuera renegando del destino
de trenzar leguas y leguas sobre la triste extensión,
va la carreta rechinando en el camino
que parece abrirse al paso de su blanco cascarón...

Cuando chilla la osamenta,
señal que viene la tormenta...
Un soplo fresco va rizando los potreros
y hacen bulla los horneros
anunciando el chaparrón...

Y la pampa es un verde pañuelo
colgado del cielo,
tendido en el sol...

Como a veces se muestra la vida,
sin sombra, ni herida,
sin pena... ni amor...

El viento de la cañada
trae gusto a tierra mojada...

Y en el canto del viejo boyero
parece el pampero
soplar su dolor...

Se ha desatado de repente la tormenta
y es la lluvia una cortina
tendida en la inmensidad...

mientras los bueyes en la senda polvorienta
dan soplidos de contento, como con ganas de andar...

Bien haiga el canto del tero
que saluda al aguacero...

Ya no es tan triste la tristeza del camino,
y en el pértigo el boyero
tiene ganas de cantar...

¡Langanay!... Viejo buey
lomo overo,
callado aparcero de un mismo penar...

Igual yugo nos ata al camino,
pesado destino de andar y de andar...

Adónde irás, buey overo,
que no te siga el boyero...

Y la pampa es un verde pañuelo
colgado del cielo
que quiere llorar.

El vocabulario de la letra

El siguiente vocabulario contiene las palabras de la letra de “El Aguacero”, con la interpretación que el autor de este estudio hace de los vocablos usados por el poeta; es decir, se incluye sólo el significado específico en la letra del tango y no las diversas acepciones.

AGUACERO. Lluvia repentina, abundante, impetuosa y de poca duración.

APARCERO. Compañero, amigo.

BIEN HAIGA. Bienvenido.

BOYERO. Pájaro típico del litoral argentino.

CAÑADA. Terreno bajo entre dos lomas con vegetación propia de los lugares húmedos; bañados.

CARRETA. Carro grande tirado por bueyes que se utilizaba antiguamente en el campo para transporte de productos y personas.

CASCARON. El conjunto de paredes y techo de la carreta.

CHAPARRÓN. Aguacero.

CHILLA. Suena, se hace notar, molesta o duele.

HORNEROS. Aves características del campo argentino.

LOMO. Todo el espinazo, desde la cruz hasta las ancas del animal.

OSAMENTA. Esqueleto humano.

OVERO. Color blanco retaceado con cualquier color.

PAMPERO. Viento fuerte, frío y seco, que sopla en dirección sudoeste de la pampa y que generalmente disipa las tormentas.

PÉRTIGO. Lanza de la carreta.

POTRERO. Terreno cercado para tener animales.

RECHINAR. El chillar de los ejes de la carreta; un ruido fuerte que se oía a muchos centenares de metros.

RIZANDO. Cuando el viento mueve las cosas.

TERO. Ave que grita anunciando el peligro, la presencia de algo extraño.

TRENZAR. Juntar ceñidamente algo.//Trenzar leguas: ir recorriéndolas en un itinerario largo.

YUGO. Atadura, instrumento de madera dura o viga en que se atan los bueyes por la nuca, sujetándolos por medio de sogas llamadas coyundas.

El tema

El tema de la letra es campero, describe una circunstancia propia de la pampa, es decir cierta geografía; de otro modo, se trata de una descripción en la que paisaje y persona están íntimamente ligados, aunque se compare a la naturaleza con la vida, como se manifiesta en ocasiones: “Sin sombra, ni herida, sin pena...ni amor...”

El poema pone de manifiesto el amor a la naturaleza, al medio ambiente, y un sentimiento del que parece derivar que el ser humano, como el pájaro o el buey, o la circunstancia rural, en su conjunto, tienen un mismo destino, de tristeza y de dolor y sin perjuicio de lo cual renace el deseo de cantar, del boyerito o del criollo, como en el Martín Fierro:

“Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que al hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.”.

“El Bulín de la Calle Ayacucho”

El “Negro Cele” (Celedonio Esteban Flores) a quien le chantaron el mote de “Martín Fierro del Asfalto”, tenía 27 años cuando hizo la letra de este tango que es, a la vez, reo, contestatario y fraternal. Los autores de la música fueron dos bandoneonistas, Luis y José Servidío. Este último era más conocido como “Balija” (así, con b larga).

Siguiendo los relatos del propio José, en realidad la música la hizo inicialmente él, en 1923. Celedonio le había llevado la letra al café “A.B.C.” -entonces en la esquina de Canning y Rivera (hoy Córdoba)- en la primavera de ese año.

En aquel café había música; y tocaron, además de los hermanos Servidío, el pianista Roberto Goyeneche (tío del “Polaco”), Pedro Laurenz y José de Grandis.

Tango hecho y derecho

Relató “Balija” que el tango lo editó un maestro de escuela, de apellido Lami, que había fundado una editorial modesta en Paraguay al 4.200. Después se falsificó la edición (el truchaje también campeó en la historia del gotán). Lo estrenó el dúo Torelli-Mandarino, en el teatro “Soleil”. El dúo estaba acompañado por un guitarrista de apellido Canataro.

Supongo que se trataba de Humberto Faustino Canataro, cuyos inicios como músico profesional son contemporáneos a la época en que se hizo el tango “El bulín de la Calle Ayacucho”.

De entonces hay una grabación de Gardel. El mismo “Balija” cuenta que en ese mismo año, 1923, tuvo lugar la grabación del “Zorzal”, acompañado por el guitarrista Ricardo; pero, entre los antecedentes, la más vieja grabación que tengo fichada es de “Odeón”, del 27 de diciembre de 1925 (matriz SO 3825). De todos modos, por ese tiempo se recibió de tangazo.

Tangos y calles

Abundan, en la literatura argentina, las referencias a las calles de Buenos Aires. Debemos citar La calle de la Vida y de la Muerte de Enrique Larreta; Calles de Buenos Aires de Silvina Bullrich; La Avenida de Mayo de Ricardo M. Llanés; Calle Corrientes, de Bernardo González Arrili; con el mismo título, la obra de Edmundo Guibourd; y de Jorge Luis Borges, cito los versos de Fervor de Buenos Aires: “las calles de Buenos Aires ya son fervor de mi alma”.

Muchísimas alusiones leemos y escuchamos en las letras tangueras. En “Corrientes y Esmeralda”, donde amainaron guapos; en “Mano blanca”, Centenera y Tabaré, donde esperaba la moza al carrerito del este; en “El Pescante”, Callao, del tiempo en que pasaba el tungo flaco tranqueando en la tardecita. Y muchísimas más, popularizadas tango mediante; entre ellas, Ayacucho, la del bulín.

Reales y descriptivas

Casi todas las historias de los tangos son reales, descriptivas y sencillas, como la vida misma. También ésta.

Este bulín estaba ubicado en Ayacucho 1.443, en Buenos Aires. José Servidío, según León Benarós, dio testimonio: “Era una piecita en la que ni los ratones faltaban. Concurrentes infaltables a las reuniones de todos los viernes, eran Juan Fulginiti, el cantor Martino, el cantor Paganini (del dúo Paganini-Ciacia); Nunziatta, también cantor, del dúo Cicarelli-Nunziatta; el flaco Sola, cantor, guitarrista y garganta privilegiada para la caña; yo, en fin... Ciacia cocinaba siempre un pucherete. Había en el bulín una sartén y una morochita (olla de largo uso). Se tomaba mate, se charlaba. Como le decía, hasta algún ratón merodeaba por allí. Las reuniones en el bulín de la calle Ayacucho duraron más o menos hasta fines de 1921. Cuando Cele se puso de novio terminaron. Ya han muerto casi todos los que nos reuníamos allí.”

Tengo que agregar, por mi parte, que luego Servidío se mudó a Aguirre 1.601 y allí vivió con su familia. “Balija” fue hombre del 900 (nació el 18 de marzo de ese año) y falleció el 6 de junio de 1967.

Una triste evocación

Cuando comencé a frecuentar a Edmundo Rivero y a su familia, viviendo yo en Buenos Aires, en el departamento de calle Bulnes conocí a su hijita menor, que a los cuatro años de edad cantó, acompañada por su padre “El bulín de la Calle Ayacucho”. Después del fallecimiento del cantor, su hija, muy joven, puso fin a su vida al no soportar la ausencia de su padre.

Hay algo de misterioso y trágico en la vida humana y en la letrística tanguera. En los mismos versos de este tango, leemos: “y una noche de invierno fulera/ hasta el cielo de un vuelo se fue”, por alusión a la piba presente en la letra de Celedonio.

Algo similar a lo que en otra nota comenté respecto del periodista Miguel Ángel Bavio Esquiú y a la letra del tango “La última curda”.

Vocabulario lunfardo

Específicamente relacionado con esta letra, puede señalarse que parte de las voces están incluidas o implícitamente reconocidas por el Diccionario de la Lengua Española, con igual o aproximada significación y grafía (x).

BACÁN: Individuo acomodado.

BARRA: Grupo de amigos (x).

BERRETÍN: Idea fija.

BULÍN: Habitación.

CABRERO: Enojado.

CATRERA: Catre (x) o cama.

CONVENTILLO: Casa donde vive mucha gente pobre.
CORTARON: Cohibieron.
COTORRITO: Habitación pequeña.
ENCORDADA: Con las cuerdas (x).
ENGRUPIDO: Envanecido.
FULERA: Fea (x).
MARROCO: Pan.
MILONGUERO: Tocador o cantor de milongas (x).
MISTONGO: Pobre.
PIBA: Mujer joven.
PRIMUS: Marca de calentador antiguo.
RACHA: Sucesión de hechos.
RANA: Pícaro.
RANTE: Pobre.
RECHIFLADO: Loco.
TIMBEAR: Jugar a las barajas.

Toda la letra

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.

Bulincito mistongo tirado
en el fondo de aquel conventillo
sin alfombras, sin lujos, 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...

Cada cosa era un recuerdo
que la vida me amargaba
por eso me la pasaba
cabrero, rante y tristón.

Los muchachos se cortaron
al verme tan afligido
y yo me quedé en el nido
empollando mi afición.

El bulín de la calle Ayacucho
ha quedado mistongo y fulero
no se escucha al 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.

“El Cantor de Buenos Aires”

Este tango, “El Cantor de Buenos Aires”, se hizo en evocación de Carlos Gardel; evoca su sueño de juventud, como cantor, y su enclave, el Abasto. El personaje de la letra de Enrique Cadícamo es el mismo “Morocho” -que lo era por su cabello, no por su piel- que recuerda el pasado, el del barrio, el boliche y su propio destino.

Así, memora cosas antiguas, paisajes urbanos de barrio, el sub-barrio del Abasto, su juventud, los ámbitos comunes y el canto criollo y aquella gente entre la que se entreveraban amigos y guapos, inicialmente interesados más por las canciones provincianas que cantó el “Zorzal Criollo” que por el tango canción incipiente, casi un pre-tango, el tango de varieté. El tango canción, hecho y derecho, habría de aflorar y afianzarse cuando Gardel tenía 27 años de edad.

El diablo siempre mete la cola

En los textos (libros, álbumes, referencias discográficas, artículos y en mi ensayo sobre Cobián) aparece como compositor, autor de la música de “El Cantor de Buenos Aires”, Juan Carlos Cobián; en cierta fuente actual se lo menciona a A. Ballerini, en una grabación hecha por el cantor Alberto Marino, cuando en el suplemento periódico de la empresa responsable se consigna correctamente los nombres de los autores, letrista y compositor.

Resultará conveniente indagar acerca del motivo del error, las grabaciones efectuadas por el cantor Alberto Marino, con acompañamiento de guitarras y, en especial, la del 15 de noviembre de 1955, y precisar quiénes eran los guitarristas, dado que algún Ballerini podría haber integrado el grupo.

El pilchaje cantor

Hubo tiempo en que iba desapareciendo la agresividad que las guerras llevaron al espíritu del hombre de pelea, ya en un clima interno de paz, y se produce la asimilación y el mimetismo de inmigrantes que le dieron hijos al país, algunos de los que se incorporaron a la “secta” del compadraje.

Ambos estratos sociales, criollos e inmigrantes, entre otros, generaron un nuevo compadrito, que

en poco se parecía a los antecesores, arrancando desde la colonia, pero que tuvo necesidad del alarde con el pilcherío, como se dice en la letra del tango:

“Voy mirado atrás y al comprobar
que el tiempo se llevó
la ‘franja’, el ‘taco militar’...”.

La franja era una tira, o lista, que generalmente adornaba los pantalones, del mismo modo que ahora adorna el vaquero y, hoy día, hasta con dibujos floreados.

La diferenciación entre compadritos, compadres y compadrones es, prevalentemente, una cuestión biológica, de edades, pero no lo es la relativa diferencia entre guapos y compadritos, o compadres o compadrones. Seguramente había muchas desemejanzas, pero es muy probable que el guapo haya estado ajeno a ese bulebutismo -lunfardismo que expresa signo de elegancia, entre otras acepciones- propio del compadrito, joven, por lo ya expresado.

En el guapo predominaba el culto del coraje y del cuchillo y la defensa del honor; en el compadrito prevalecía el culto del baile, del minaje y la caña. Tenían muchas cosas en común, pero el personaje recreado por Jorge Luis Borges lo único que tenía de color rosado era la esquina.

Es decir, en particular el compadrito “acariciaba” los pisos, de tierra, ladrillo, baldosa o madera (sacando viruta), pero el guapo “rompía” el empedrado al caminar. El guapo podía llevar alpargatas, según el ámbito y el personaje, o taco militar, como el compadrito. En ambos casos servía al orgullo: uno y otro querían pisar fuerte, pero al compadrito le lucía más el taconear danzarín. Deberían hacerse innumerables diferenciaciones entre ambos y, a la vez, señalar comunes denominadores. Ahora hablemos de la letra de don Enrique.

Entre guapos, compadres y laburantes

La existencia del barrio real, el del Abasto -inexistente política y administrativamente-, supone la de una comunidad de trabajo (el arrabalero es un laburante del arrabal, no un malevo, que es otro asunto). El barrio tomó el nombre del Mercado. Fue el barrio del “Zorzal Criollo”, bravío, tauro y pesado, por algunos personajes del cuchillo y de la fiesta, tal como era para el barrio o el suburbio; los personajes que cita la letra existieron y algunos o eran de esa barriada, un mundo de laburo, fondas y fondines, bares, boliches y prostíbulos, al ser un lugar de concentración de gente del sector de quintas, rural y subrural, que llegaba con sus carruajes y mercaderías y productos al “Mercado de Abasto Proveedor”, subsistente hasta 1984, y que había sido creado el 1 de abril de 1893, pocos días después de la llegada a Buenos Aires del francesito Charles Romuald Gardés, con su mamá Berthe.

Uno de los cafés era el O’Rondeman, en Agüero y Humahuaca, de los hermanos Traverso, que eran cuatro, y que fueron los más famosos con el tiempo, porque allí se inició el pibe cantor, ese tal Gardel.

Con sus canciones criollas, provincianas, y algunas suburbanas, entre éstas “Pobre mi Madre Querida”, que según algún antecedente no pertenecería a José Luis Betinoti, que nació el 25 de julio de 1878 y la versión, como vidalita y no como vals, había ingresado a la ciudad de Buenos Aires en 1891 desde Cuyo, traída por Guiñazú (ver las referencias de Roberto Selles, “Academia Porteña de Lunfardo”, Comunicación Académica número 1.127), aunque haya versiones y grabaciones posteriores durante el siglo XX con marcadas diferencias entre todas ellas. Gardel la cantó en el café de los Traverso, en presencia de Betinoti, quien le dijo al muchacho: “Con vos se terminan los payadores”.

Los hermanos Traverso eran “Yiyo”, Constancio, Félix y “Cielito”. Este último, a pesar de su nombre o mote nada varonil, fue el que mató de una puñalada a Juan Carlos Argerich, conocido como “Vidalita”, en “El Tambito” y al que Juan Maglio (Pacho) le dedicó el tango “Cielito”. ¡Un duelo casi

de géneros musicales, entre “Cielito” y “Vidalita”!

De otro de los guapos citados en la letra, el Noy, se han dado numerosos testimonios y también de su famoso duelo de cuchillos, con un tal Pereyra, aproximadamente hacia 1922, cuyo hermano, con el correr del tiempo, dio datos de la existencia real de “Milonguita”.

El otro lugar, al que probablemente alude la letra es el “Chantacuatro”, muy frecuentado por Gardel, aún durante el auge de su fama, pues nunca dejó de recorrer el barrio y además lo hacía caminando, día, noche y madrugada. En el “Chantacuatro”, ubicado sobre la calle Anchorena frente a los paredones del Mercado, se comían los famosos macarroneli a la Principe di Nápoles que tanto agradaban al entonces “gordo” Gardel.

Epílogo sobre ayer y hoy

Eran tiempos de glicinas, emparrados y malvones, cuando comenzó a volar el “Zorzal”; tiempos de percal y de bailes a candiles. hacía poco que había comenzado el siglo XX “problemático y febril” y, como canta el poema:

“Muchachos, todo lo ha llevado el almanaque...
Todo, todo ya se fue...”.

“El Cantor de Buenos Aires” - Letra del tango

I

Voy mirando atrás y al comprobar
que el tiempo nuevo se llevó
la “franja”, el “taco militar”...
Yo voy notando aquí en la zurba
que el corazón me hace una burla...
Nada duele tanto como ver
desenrollar del carretel
el hilo de la juventud...
Adiós glicina, emparrados y malvones...
Todo, todo ya se fue.

II

Dónde estarán los puntos los boliche aquel,
en el que yo cantaba mi primer canción...
Y aquellos patios donde pronto conquisté
aplausos tauras, los primeros que escuché.
Dónde estarán Traverso, el Cordobés y el Noy,
el Pardo Augusto, Flores y el “Morocho” Aldao...
Así empezó mi vuelo de “Zorzal”...
Los guapos del Abasto
rimaron mi canción.

I bis

Soy el cantor del arrabal,
jilguero criollo que pulsó
la humilde musa de percal...
Me acuerdo de hace veinte abriles,

de aquellos bailes a candiles...
Cuando en una oreja iba colgao
como un hachazo en el costao
la mancha roja de un clavel...
Muchachos, todo lo ha llevado el almanaque...
Todo, todo ya se fue.

“El Morocho y el Oriental”

Esta milonga fue creada poco después de 1940. La música corresponde a Angel D. A. D’Agostino y la letra a Enrique Cadícamo. La versión que sigo en este comentario pertenece a la “Editorial A.U.R.A.”, incorporada al Cancionero de “Torres Agüero Editor”.

La poesía evoca las primeras “andezas” del famoso dúo, el de Carlos Gardel y José Razzano, en este caso en el barrio de La Boca del Riachuelo.

Gardel y Razzano antes del dueto

Carlos Gardel vivía con su madre Berthe Gardés y había dejado de ser “El Francesito” y ya era “El Morocho”. Ya había cambiado la “s” del apellido materno. Había cimentado su fama en el “Café O’Rondeman”, en El Abasto, en la esquina de Agüero y Humahuaca. Sus domicilios no fueron propiamente del barrio, pero sí muy cercanos: Uruguay 162, Corrientes 1.553 y Corrientes 1.714. Aquí estamos, en 1910. Canta canciones criollas, alejado del tango de varieté de esa época y del tango de los ámbitos de baile.

“El Oriental”, Pepe Razzano hizo fama en otro café, en la parroquia de Balvanera Sur. El café se denominaba “El Pelado” y estaba ubicado en la esquina sudeste de la avenida Entre Ríos y Moreno, cerca del Congreso. Cada uno tenía su hinchada, de modo que varios admiradores y seguidores se ocupan de empujarlos a un “enfrentamiento”.

La confrontación tiene lugar en una casa de la calle Guardia Vieja, detrás del Mercado de Abasto, y el único resultado fue la formación del dúo, después de la visita que “El Morocho” devuelve a “El Oriental”, en el café “El Pelado”. Pero esa misma noche su suma a “la partida” otro gran cantor, Francisco Martino, conformándose un terceto; luego un cuarteto con el cuyano Saúl Salinas, Gardel y Razzano retornan al dúo.

De payadores y cantores

Por aquel tiempo, fines de 1911, compartían -entre otros artistas- el gusto popular los payadores y los cantores; los payadores también cantaban canciones, o eran milongueros (tocadores de milonga) y, con tales diferencias entonces no muy profundas, compartían escenarios y ambientes. Gardel tenía un gran respeto por José Betinoti, quien, cuando lo escuchó cantar “Pobre mi Madre Querida” (“Mi Madre Querida”), que era de su autoría, le dijo: “Bravo, pibe. Con vos se acabaron los payadores”. En ocasiones y cuando no existía una gran fama, algunos públicos confundían el rol o la significación, hasta que conocían lo que hacían: en una de las giras fueron presentados como payadores. Roberto Selles (“Academia Porteña de Lunfardo”, Comunicación Académica N° 1.127) cita un testimonio, bibliografía y composiciones musicales en el sentido de que esta vidalita fue traída a Buenos Aires desde Cuyo, en 1891 y desde entonces muchos payadores la utilizaron y también compositores, para sendas obras, agregando que una canción española sea probablemente la progenitora de las versiones criollas.

Betinoti no se equivocó: Gardel cambió el curso de la música en la Argentina. Se constituyó en integrador musical y cultural. Sobrepujó las manifestaciones vigorosas del pasado y sintetizó el criollismo y la música y el canto de las provincias y de la gran ciudad donde se concentraron los

contingentes inmigratorios. Cambia el derrotero del tango, lo revoluciona y le da nuevos escenarios.

Las palabras definen la milonga

El pedazo de historia descripto por Cadícamo se explica mejor por el significado de las palabras. A más de medio siglo de haberse compuesto el tema hay denominaciones y descripciones olvidadas o en desuso. Sus lunfardismos se legitiman porque, aunque haya vocablos de origen español, se utilizaron aquí con nueva significación espiritual, para designar cosas, hechos y circunstancias propias. El vocabulario explica ese momento:

“A mi Madre”

Canción música de Gardel y Razzano, letra de S. Alfredo Robles (el verdadero autor; no lo es Pedro B. Palacios, Almafuerte, como se creyó por error desde que se grabó en 1919. no confundir: a) otro título de esta canción fue “Con los Amigos”; y b) en otra grabación, “Pobre Madre” (“A mi Madre”) tiene como autores a Gardel-Razzano y Andrés Cepeda.

BODEGÓN. Lugar donde se servían comidas y bebidas; en la Argentina fue sitio de diversión donde concurrían payadores, cantores y guitarreros.

BRAVO. Guapo.

CAZÓN. Higinio Cazón, payador.

CHOCHO. Contento.

CINCUENTÓN. Persona o cosa o lugar que tiene entre 50 y 59 años.

DESPACHO DE BEBIDAS. Negocio de expendio de bebidas alcohólicas.

DÚO. Alude a Gardel y Razzano.

“EL MORO”. Estilo, música de Gardel-Razzano y letra de Luis Blasco.

“EL MOROCHO”. Carlos Gardel.

“EL ORIENTAL”. José Razzano.

GABINO. Gabino Ezeiza, payador.

“LA PASTORA”. Canción de Saúl Salinas, quien integró el grupo con Gardel; fue el primer maestro que tuvo el “Zorzal” Criollo.

ONCE. Año 1911.

PEPE. José Razzano.

PRIORATO. Vino de mala calidad.

RESEROS. Peones que se ocupan del arreo de ganado.

TABLADA. Lugar de la provincia de Buenos Aires.

TRINCHIERI. Marca de vino.

Una grabación

Tratándose de una recordación de “El Morocho” quiero recordar también la grabación del tema por Nelly Omar, oriunda de nuestra zona, Guaminí, y que adoptara gran parte del repertorio de Gardel, según lo hizo notar Horacio Salas. En la interpretación de esta milonga fue acompañada por la orquesta de Francisco Canaro.

“El que Atrasó el Reloj”

“El tiempo es solo tardanza
de lo que está por venir”.

(De una payada).

Por disposición oficial, los argentinos, otra vez atrasamos el reloj. Ahora, como en ocasiones anteriores, se trata de un mejor aprovechamiento de la luz solar, con diversos fines y relacionados, en particular, con el desenvolvimiento económico -como el vinculado con el ahorro de energía-, como así “para recuperar la hora que habíamos perdido” (!).

A poco que entramos en la reflexión sobre el tema, a los de la “generación intermedia” nos viene a la memoria la letra tanguera de Enrique Cadícamo “El que Atrasó el Reloj”.

“Cambalache”, de Discepolín, ha estado más en el comentario público. Pero el tango “El que Atrasó el Reloj” -que no tiene el sabor amargo de aquel y además de lunfardesco es humorístico- exhibe un sentido moral y merece un recuerdo.

Le canta el personaje de esta letra a su hermano Pepino:

“Metafóricamente,
es esta mi opinión:
vos sos, sencillamente,
el que atrasó el reloj.”

Es la condenación de la abulia, la pereza o el adormecimiento que aleja cuerpo y alma del trabajo:

“Vamos, Ñato...
Levantáte, porque estallo.
Ya pasó el 1° ‘e Mayo
y se te acabó el feriao...
¡Guarda...
que te agarra el porvenir!...”

No se trata de la exégesis del proceso productivo, a no ser que atrasando el reloj mejoremos las condiciones, de modo notorio. Festivamente, es, en sentido figurado, un convite, un diagnóstico y un anuncio de lo que puede pasar.

“Ya se acabó el reparto ‘e salvavidas...
Pescá la onda: se acabó la sopa...
A ver si cobrás un poco ‘e impulso,
pa’ que esta vida de Upa no se alargue...
Ya estoy cansado de llevarte a pulso,
buscáte un changador pa’ que te cargue.”

En fin, el reloj es un símbolo relacionado con el ocio y el trabajo. Pero, en lunfardo, se lo llama “bobo”, porque trabaja todo el día y no cobra. Empero, aunque los días sean breves, los minutos son muy largos, en esta instancia argentina.

“El Viejo Almacén”

Un edificio y lo que contuvo, material y humanamente en el tiempo, es suficiente para conocer la historia de cierta parcela de la humanidad. Aparenta ser un simple objeto, frío e inmóvil, o acaso una cosa o circunstancia de infra-historia, pero sin embargo aprehendiendo su pasado -que no es otra substancia que la realidad- hallamos los diversos significados y trascendencia que lo distinguieron en el andar de los años.

En tal itinerario están presentes hechos y comportamientos; idiosincrasias y culturas; grandezas y miserias, en escalas distintas; sentimientos y afectividades, con las cargas de valores y desvalores, y, en fin, los modos de ser y de no ser.

Una esquina de barrio

Una esquina de barrio viejo, allá en el tiempo, en San Telmo... Antes de ser almacén había sido hospital, luego -imprecisamente- aguantadero de malevos, después prostíbulo y más tarde conventillo, con un bar al frente -con estaño y mesitas-. En unos años más se convierte en almacén, donde además de bebidas alcohólicas se vendían mercaderías diversas a vecinos y marineros argentinos y extranjeros, antes de zarpar los barcos. Un paso más, temporal por cierto, y aparece el restorán ruso "El Volga".

Cuando Edmundo Leonel Rivero conoce el edificio queda cautivado, por su ubicación, su estructura y sus antecedentes. Al elegir el nombre para el local tanguero se acordó del viejo almacén del tango, de Juan A. Caruso (letra) y Francisco y Rafael Canaro (música), "Sentimiento Gaucho", donde según Pirincho, Francisco Canaro, iban los que tenían perdida la fe y lo que se anotó en los primeros versos de Caruso:

"En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe".

Tal almacén habría existido, dentro de la Recova del Paseo Colón. Funcionó a pocos metros del edificio de Independencia y Balcarce, donde comenzó a existir "El Viejo Almacén", creado por Rivero, el 9 de mayo de 1969. En el debut actuaron el mismo Leonel, acompañado de guitarras, Carlos García y su orquesta, María Cristina Laurenz y Ciriaco Ortiz.

Institución cultural

En la letra del tango "Aquel Viejo Almacén", por alusión a la entidad creada por el cantante, de autoría de Juanca Tavera (música de Rivero), escuchamos (o leemos):

"Fue una esquina mimada,
paredón sin ochava,
recalada de amigos,
de bohemios y tours".

Pero fue mucho, mucho más que eso. Por el local (poco dice este vocablo a secas) pasaron los más notables artistas del tango, presidentes de países, artistas de fama mundial como Vittorio Gasman, Marcelo Mastroiani, José Ferrer, por nombrar algunos; escritores como Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa; el Premio Nobel Luis Federico Leloir... A pedido del Rey de España Juan Carlos cantó "Sur" y a solicitud de la Reina Sofía interpretó "Cambalache".

"El Viejo Almacén" fue designado oficialmente "Patrimonio cultural de Buenos Aires", pues, además de lo puntualizado, promovió actividades diversas, como el ciclo de Poesía Abierta, durante diez años; fue escenario de presentación de libros y discos, en varios géneros, y de reuniones de instituciones, como la "Academia Porteña de Lunfardo". Asimismo, fue el ámbito de funciones de teatro leído; visitas, guiadas por el propio Rivero, de estudiantes secundarios y universitarios, así como escolares. Anualmente, "El Viejo Almacén" otorgaba distinciones a personas destacadas en la ciencia y en la cultura en general.

Sin perjuicio del reconocimiento permanente, hoy subsistente, lo tuvo igualmente de la Empresa Nacional de Correos y Telecomunicaciones, al emitir un sello postal alusivo a la institución, porque la consideró como "símbolo de la cultura nacional".

Es decir, una actividad que supera el mensaje de la letra del tango "Aquel Viejo Almacén":

"Con la magia encendida
de su fe trasnochada

alumbrada de tangos
a la vera del sur”.

El día que se marchó la piqueta

“El Viejo Almacén” sufrió algunos embates: amenaza de demolición, reducción de un costado del edificio sobre la calle Independencia, intentos de desalojo a causa del “progreso” y, finalmente, la quiebra.

Pero, en definitiva, como expresa la poesía de aquel tango:

“Se marchó la piqueta,
no entendió tu presencia,
no perdona el progreso
con su espada de luz.
Pero donde a Balcarce
la cruza Independencia
brotan duendes de tangos
con los brazos en cruz”.

Sin perjuicio de todo ello, la sola estructura del edificio y la totalidad de él, con sus accesorios, era Historia, parte del patrimonio cultural de Buenos Aires.

Se trataba de una gran casa colonial. La puerta de entrada estaba y continúa así sobre la calle Balcarce, flanqueada por dos ventanas con rejas: una sobre Balcarce y la otra sobre Independencia. En la parte posterior, mirando hacia arriba, sobre la puerta, y sobre las ventanas, sendos faroles. Arriba también y a un costado de la entrada la leyenda de hechura antigua: “Almacén”. A un costado, sobre Independencia había una puerta pequeña (del tiempo de ñaupá), que obligaba a agacharse al entrar o salir. “Para el espiente de grilo”, me dijo Rivero una noche, en chiste, que traducido al lenguaje general argentino significa “el escape de costado”.

A pesar de los embates el cantor llegó a cantar los versos de Juanca:

“Y aún estás aquí,
peleando por vivir.
Que empiece la función,
el piano y el violín,
que siempre está de pie
donde hay un corazón
con alma de farol,
Viejo Almacén”.

En Buenos Aires, como en las grandes ciudades argentinas, se tiran abajo edificios para ensanchar calles y vías y agilizar el tránsito. Esto, seguramente, lastima sentimientos, y a la gente sensible les queda el recuerdo de las fotografías y vivencias, a más de los recortes de diarios y revistas. Por todo eso Tavera expresó:

“Allí estás con las alas
lastimadas de tiempo,
tu destino de tangos,
tu final de gorrión.
soportando la dura
realidad de cemento

que no llora, no ríe,
que no pide perdón.
Vámonos de este tiempo
que llegó la gran vía
con su traje de día
y el apuro en la piel”.

Sentimientos y cuentas

Las pasiones empujan o motivan, pero son incompatibles con las cuentas y la economía, no pocas veces. Un día, hace aproximadamente cinco años, “El Viejo Almacén” cerró sus puertas por quiebra comercial. Jorge y Edmundo Leonel Rivero, “Muni” (hijos), hicieron una conferencia de prensa en el local de “Taconeando”, de Beba Bidart, para explicar las causas del cierre. Edmundo Leonel Rivero, fundador de “El Viejo Almacén” había fallecido el 18 de enero de 1986.

El 8 de mayo de 1994, en memoración de su fundación, se realizó un festival artístico en la puerta del local. Así se celebraron los veinticinco años de “El Viejo Almacén”. Participaron, entre otros, Rubén Juárez, Néstor Fabián, Reinaldo Martín, Enzo Valentino, Nelly Vázquez y numerosos conjuntos musicales, ante aproximadamente 700 personas.

A diez años de la muerte de Edmundo se reabrió. El alma mater de la reapertura fue Luis Veiga, entonces presidente del Club Argentino Juniors. Sucedió a fines de enero de 1996, cuando Madonna en Buenos Aires comenzaba sus clases de tango para el rodaje de la película en que encarnaba a María Eva Duarte de Perón. En la reapertura fue ovacionada Alba Solís. Hacia marzo de 1996 se separan de la sociedad los Rivero y hoy “El Viejo Almacén” pertenece a “Veiga Producciones S.A.” Pero nunca igualó el esplendor de la institución, en los tiempos del cantor. Quedan los recuerdos. Y, como una premonición del poeta, podemos escuchar y reafirmar con certeza:

“Vámonos al recuerdo
que vive todavía,
el calor, la poesía,
de aquel Viejo Almacén”.

De ese viejo almacén en el barrio de San Telmo, allí donde existen casas y todavía puertas y ventanas centenarias. Barrio que fue de morenos y de mazorqueros. Barrio que, como lo recordó Felipe Yofre, motivó a Tomás García, en su “Canto a San Telmo”:

“Me acerco a Balcarce, corazón del alto,
donde existen puertas centenarias con fuertes aldabas
y tejas rojizas que ofician de manto”.

N.B. El tango “El Viejo Almacén” fue grabado por Edmundo Rivero en el disco titulado “Edmundo Rivero”, en 1981, con la dirección orquestal de Osvaldo Tarantino.

“Farabute”

“Farabute” es un tango de Joaquín Barreiro y Antonio Casciani. El primero, músico y compositor, según datos de Horacio Ferrer, trabajó generalmente en Montevideo; el segundo, conocido como “El Canillita Poeta”, fue un poeta lunfardo, que comenzó como letrista con dos temas grabados por Gardel: uno es “Farabute” y el otro “Un Año Más”. Escribió también las letras de “Seco...noce”, “Justino no más”, “Tristeza” y “Se Murió de Amor”.

Casciani formaba parte de un grupo de músicos y poetas uruguayos, todos canillitas. Era un canillita noctámbulo y un anarquista pacífico. Según un relato que hizo Diego Lucero (Luis Sciutto,

su nombre de familia), cuando Gardel se encontraba trabajando en Montevideo, Casciani lo veía con alguna frecuencia pero no se animaba a entregarle el tango del que él había hecho la letra. La admiración y el respeto que tenía por “El Zorzal” generaba una enorme inhibición hasta que un día se acercó a Gardel y le dijo que tenía un tango, con palabras entrecortadas. “El Morocho” le dijo que no se asustara, que le mandara el tango al hotel. De tal modo, el canillita poeta dejó un rollo en la portería del hotel “Lanata”. Poco después, Gardel grabó el tango.

Así que por la antigüedad de la letra se puede deducir la antigüedad del uso de la palabra “farabute”, no solo en Uruguay sino también en la Argentina. Cuando se habla del lunfardo, en realidad, no deberíamos limitarlo a Buenos Aires, pues como mínimo podemos conceptuarlo como lenguaje rioplatense.

Pero, ¿qué es un farabute?

La palabra tiene raíces españolas e italianas. En español es faraute y en italiano es farabutto, que significa muchas cosas: pícaro, pillo, bribón, estafador, canalla, miserable; es, en italiano, también, un imbroglione, un birba o un truffatore.

La voz faraute, para los españoles, desde antiguo, tuvo muchos significados. Era una especie de correo, el que llevaba y traía mensajes; el que al principio de la comedia recitaba el prólogo; el entremetido que creía que podía disponerlo todo y también un intérprete.

Por la forma en que el letrista Casciani utilizó la palabra, ésta se acerca más al italiano que al español. En el lunfardo significa varias cosas, se usa con gran flexibilidad y numerosas aplicaciones, pero existe un común denominador, que estriba en la descalificación que se hace de un hombre; invariablemente, el hombre porque no se le asigna el calificativo a una mujer, de modo que no existe una mujer farabute o farabuta. Por lo menos, en la poemática lunfarda, incluyendo la letrística tanguera.

En ésta, aparece también el tango “Ivette”, de Costa Roca:

“¿No te traje pa’ tu santo
un par de zarzos de bute
que una noche a un farabute
del cotorro le pianté?”.

“Alvaro Yunque”, seudónimo de Arístides Gandolfi Herrero, publicó un libro titulado La poesía dialectal porteña. Versos rantes. La obra está precedida por varios conceptos. Uno es de Juan María Gutiérrez, que afirmó que el idioma se transformará y no hará más que ceder a la corriente formada por la sucesión de los años. El segundo es de Sarmiento, quien escribió: “Los pueblos en masa, no los académicos, forman los idiomas.” Y el tercero corresponde a Nicolás Avellaneda, que afirmó que esta parte de la herencia, el idioma, la hemos perdido con respecto a España y no la deploramos.

Pues bien, Yunque, que perteneció al grupo Boedo, que echó las bases de una literatura popular, dedicó unos versos a Dante A. Linyera y Enrique González Tuñón, donde usó la palabra farabute:

“Los farabutes que al reló se enyugan,
de uno y otro decían: ¡Qué dos orres!
Y ellos, pluma en la mano, ¡meta y ponga!
ellos, los dos, ¡qué dos laboradores!”
(“Elegía justiciera para Dante A. Linyera y Enrique González Tuñón”).

Prueba más aún la amplitud del uso de farabute la misma realidad, donde también se llama así al plomo. Esta palabra habría sido inventada por Juan D’Arienzo para designar al ‘pesado’, ‘impertinente’, ‘molesto’, ‘pegagoso’, ‘charlatán’, ‘adulón’, ‘reiterativo’, ‘delirante’ o al manguero. Una

vez llamó plomo a “Pichuco” (Aníbal Troilo), tiernamente. Hoy, plomo en la jerga musical de los jóvenes es el que ayuda a los músicos con los instrumentos y el armado de las instalaciones en el escenario para los recitales.

“Flor de Fango”

Generalmente, las letras de tango dieron testimonio de una época, de una circunstancia, de un amor o un conflicto y, en fin, de la vida que fue en cierto tiempo y lugar. No debemos valorarlas con los valores, usos y costumbres que emergen del momento actual.

No cabe tampoco descalificar a la letrística tanguera por sus contenidos que se refieren al pasado, ni siquiera al comportamiento de los personajes, cuando se corresponden con la realidad social, pues aunque tenga que ver con la vida fulera, en todo caso el ser humano es de mala vida en el sentido de que vive mal y no pocas veces lo que se exalta con alarde no es más que una humorada, una sonsera o falta de conciencia generada por la historia y por la sociedad.

Lo que pasó debe considerarse ampliamente, con un presente del pasado, un presente del presente y un presente del futuro, como decía San Agustín. Más todavía, sin descargar culpas -si las hay- en los individuos de la historia, o la infrahistoria. En todo caso, el pecado no es del tango, ni por causa del tango. El poeta describe, pinta o dibuja y memora; la nostalgia en el tango es inevitable porque es de la gente, de nuestra gente, como puede ser de otra y se vuelca en los poemas y la música con diversos constituyentes.

Dramón, al fin de cuentas

Lejos de ser una compadreada, o un vocabulario de palabras lunfas, o un asunto amoral o inmoral, la mina de “Flor de Fango” es el personaje de un verdadero drama: es el sufrimiento de la pobreza o alguna otra causa que lastima al espíritu de la creatura -acompañada o no de proclividad al desenfreno- lo que empuja a desear las cosas que la misma comunidad “organizada” impone. De ella nació el conventillo, las farras de champán, el viejo verde, el vividor, la tonadilla y el tango. Pero el melodrama se define por la pobreza, la decadencia moral, el desengaño que deja sin corazón, las congojas y martirios, el dolor que agobia, la falta de madre, el engrupimiento que empuja a la perdición “noche a noche en el festín”. ¡Palabras del tango! De otro modo, con otros ojos no podemos ver estos asuntos de la vida argentina y del gotán.

El tiempo del tango y los autores

“Flor de Fango” tiene música de Augusto Gentile y letra de Pascual Contursi y sobre él anota José Gobello, en su Nueva antología lunfarda (Editorial Plus Ultra, página 100):

“ ‘Flor de Fango’ fue cantado por María Luisa Notar en el sainete de Alberto Novión El cabaret Montmartre, estrenado en el teatro Nacional el 29 de junio de 1919 por la compañía Arata-Simari-Franco. Es un prontuario versificado y queda como testimonio de una época de gusto pervertido que el mismo Contursi no tardaría en dejar atrás”.

Cabe aquí hacer una hermenéutica de lo escrito más arriba y lo puntualizado por Gobello. Entre ambos puntos de vista no hay incongruencia o disentimiento pues, en efecto, se trató de una “época de gusto pervertido”. Luego, el poeta pudo hacerla formar parte de su creación o no. El tango de nuestro comentario fue motivo de numerosas grabaciones. Eduardo Romano, en Las letras de tango (Editorial Fundación Ross, Rosario, 1991, página 33), informa acerca de poco más de las tres primeras décadas:

“Fue grabado por Carlos Gardel con la guitarra de José Ricardo, para el sello “Odeón” (1919); posteriormente lo registró Rosita Quiroga con acompañamiento de guitarras, en “Víctor” (12/25);

Charlo lo grabó con acordeón y guitarras, sin canto, en "Odeón" (1940); la orquesta de Florindo Sassone con la voz de Roberto Chanel, lo llevó a la placa en "Víctor" (4/50); Alfredo De Angelis con Oscar Larroca, en Odeón (5/51); también fue grabado por la orquesta dirigida por Juan Carlos Howard con el cantor Carlos Bermúdez, en el sello "Columbia".

Conforme con numerosas fuentes, entonces, "Flor de Fango" se grabó bastante después que "Mi Noche Triste" (Gardel grabó este tango con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota, en el año 1917).

Siguiendo la Comunicación Académica 882 ("Academia Porteña de Lunfardo"), hecha por Abel Curutchet, el estreno de "Flor de Fango" se hizo el 25 de junio del citado año de 1919, ratificando que fue de Roberto Firpo la orquesta actuante -y no otra-, integrada por Pedro Maffia, Juan De Ambrogio, Adolfo Muzzi y Cayetano Puglisi. Fue Adolfo Muzzi quien suministró esas referencias. En una comunicación posterior (número 1.232, de la misma academia), Boris Puga informa que en el diario "El País" de Montevideo (14 de septiembre de 1918) aparece un aviso de los discos Nacional/"Odeón", de la "filial que Bernardo Glucksman tenía" en esa ciudad. Según esa fuente aparece como grabado el tango en 1918. Otra historia es precisar cuándo se hicieron las letras y las músicas, consideradas separadamente.

Adolfo Sierra había sostenido que la teoría de que "Flor de Fango" se grabó antes que "Mi Noche Triste" no tiene consistencia alguna, pues:

"Los catálogos de discos del sello Nacional Odeón y las publicaciones periodísticas de la época ("La Nación" y "Caras y Caretas"), anuncian la aparición de "Mi Noche Triste" por Carlos Gardel a partir de mayo de 1917, esta referencia es perfectamente concordante con la fecha de grabación, que es el 9 de abril de 1917. En cambio, la publicidad de "Flor de Fango" recién aparece a mediados de 1919."

José María Contursi, hijo de Pascual, corrobora: su padre compuso "Flor de Fango," entre otros temas, estimulado por el éxito de "Mi Noche Triste"; al expresar esto repetía comentarios de Pascual. Antes de que tuviera letra "Flor de Fango" hubo una versión instrumental, con el título "El Desalojo". Con respecto al día del estreno de "Flor de Fango" se da otro día: 29 de junio de 1919 (confer José Barcia, Enrique Fulle y José Luis Macaggi, Primer diccionario gardeliano; Editorial Corregidor, Buenos Aires, 1985, páginas 101 y 102). Los antecedentes tienen su razón de ser, para precisar el tango con el que se inicia la edad del "tango canción".

Letra alterada

La letra de nuestro tango de marras sufrió -o se benefició con- alteraciones, las que parecen inevitables, al llevarse al disco, por el director o el solista. Necesidad de la interpretación, estilo, criterio o estructura orquestal, imponen modificaciones. Las de Gardel fueron de toda necesidad, pero metía baza en ocasiones "deliberando" con el letrista, aunque no tuvo éxito con Alfredo Marino, en el tema "El Ciruja" y, sin embargo, igualmente se dio el gusto a pesar de la oposición del autor. Edmundo Rivero exaltó el respeto a la obra, como fue concebida, particularmente en cuanto a la letra.

Para unos y otros, mantener y respetar lo creado o modificarlo tiene su importancia; más allá, se da el caso de varias versiones poemáticas para la misma música. Asimismo, el tema se vincula al gusto del artista. A veces las letras reciben agregados, diálogos o expresiones del cantante o, excepcionalmente, enriquecidas por un coro.

Al final, cuando una interpretación se impone en el gusto popular, es el pueblo el que reconoce determinada letra y después hay inclinación a interpretarla así, en no pocos casos. Así, esa es la letra reconocida y -salvo los tangueros inquisidores- la gente no hace cuestión con las diferencias. Veamos un caso, de modo representativo, en nexa al tango de marras, "Flor de Fango", comparando la letra entre un texto serio y una versión, también seria, a saber:

Pascual y José María Contursi, Grabación de Alfredo de Angelis, Cancionero, "Torres Agüero Editor", con Oscar Larroca, en "Odeón" (mayo de Buenos Aires, 1977, páginas 24 y 25: 1951):

Mina, que te manyo de hace rato,	Mina, que te manyo de hace rato,
perdonáme si te bato	perdonáme si te bato
de que yo te vi nacer...	de que yo te vi nacer...
Tu cuna fue un conventillo	Tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.	alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles	Justo a los catorce abriles
te entregastes a la farra,	te entregastes a la farra,
las delicias del gotán.	las delicias de un gotán.
Te gustaban las alhajas,	Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda	los vestidos a la moda
y las farras de champán.	y las farras del champán.

Después fuiste la amiguita	Después fuiste la amiguita
de un viejo boticario,	de un jovato boticario,
y el hijo del comisario	y el hijo de un comisario
todo el vento te sacó...	todo el vento te chacó...
Y empezó tu decadencia	Y empezó tu decadencia, ¡ay!
las alhajas amuraste	las alhajas amuraste
y una pieza alquilaste	y un bulincito alquilaste
en una casa e' pensión.	en una casa e' pensión.
Te hiciste tonadillera,	Te hicistes tonadillera, ¡ay!
pasaste ratos extraños,	pasaste ratos extraños,
y a fuerza de desengaños	y a fuerza de desengaños
quedaste sin corazón.	quedaste sin corazón.

Fue tu vida como un lirio		
de congojas y martirios.		
solo un dolor te agobió...		suprimidos
No tenías en el mundo		
ni un consuelo...		
El amor de madre te faltó.		
Fuiste papusa de fango	Fuiste papusa de fango	
y las delicias de un tango	y las delicias del tango	
te arrastraron del bulín.	te piantaron del bulín.	
Los amigos te engrupieron	Los amigos te engrupieron	
y esos mismos te perdieron	y ellos mismos te perdieron	
noche a noche en el festín.	noche a noche en el festín.	

Mina, que te manyo de hace rato,
perdonáme si te bato
de que yo te vi nacer...
Te gustaban las alhajas,
los vestidos a la moda
y las farras del champán.

Chamuyo

Ajustándonos a la letra sin modificaciones, ya transcrita, en el vocabulario que sigue a continuación incluirá solo el significado que, según mi interpretación, el autor de la letra ha querido darle a las palabras utilizadas, en mérito a que en casos son innumerables las acepciones y la semántica posible según las circunstancias de la historia individual.

ABRILES. Años.

AMURASTE. Empeñaste.

BATO. Digo

BULÍN. Habitación.

ENGRUPIERON. Engañaron.

FARRA. Diversión.

FESTÍN. Fiesta.

GOTÁN. Tango.

MANYO. Conozco.

MINA. Mujer.

PAPUSA. Mujer bonita.

PERDERSE. Caer en decadencia.

QUEROSÉN. Combustible. Derivado del petróleo natural, destinado a alumbrar. Lo incluyo como lunfardismo porque la "Real Academia Española" entiende que la palabra en el español es queroseno y no querosén, como siempre lo expresamos en Argentina.

VENTO. Dinero.

Acerca de la tonadillera

"Tonadillera" es la mujer que compone o canta "tonadillas" (este último significado -cantar- es el vocablo empleado en la letra). Tonadilla es derivado de "tonada", una canción alegre y ligera, que se cantaba en algunos teatros y otros sitios que eran de diversión. Muy antiguamente estaba ligado al sainete y se inspiraba en la vida popular y cotidiana.

Fueron "tonadilleras", alrededor del momento de hacerse "Flor de Fango", Teresita Maraval, llamada "Zazá", que tuvo varios encuentros con Carlos Gardel, dentro y fuera del país. Ambos mantuvieron una mutua y amorosa simpatía; Inés Berutti y otras que surgirán de las referencias que siguen.

Hacia marzo de 1917, el "Zorzal Criollo", en el "Teatro Empire", ubicado en Corrientes y Maipú, compartió el cartel durante dos meses con la "tonadillera" "La Cholita". Otra de las "tonadilleras" de esa época quedó testimoniada en la historia del tango por "El Morocho del Abasto": Roxana, con quien en Viña del Mar, Chile, baila un tango en escena (ver Edmundo Eichelbaum, Carlos Gardel; "Editorial Javier Vergara", Buenos Aires, 1985, páginas 174, 179, 180 y 196).

Es claro que la "tonadillera" de "Flor de Fango" no era de aquellas como las nombradas líneas arriba: la mujer "tonadillera" de la letra no es la profesional: es la típica mujer bonita "putanesca", metida en ambientes de diversión; para inducir a una comparación:

"Vos que no tenés oído
ni para el 'arroz con leche'
y cantabas 'La Morocha'
como número atracción..."

("Audacia", tango: letra de Celedonio Esteban Flores y música de Hugo La Rocca).

“Garúa”

Comúnmente se ubican las palabras en determinado tiempo y lugar y se pierde de vista que el mundo es grande, en cierto sentido; que la gente transita y se comunica de muchos modos. De manera que cuando hablamos de lunfardismos y de argentinismos -como podríamos hacerlo de indigenismos, salteñismos o americanismos- lo hacemos de modo provisional, con fines pedagógicos y al efecto de transmitir conceptos para ser aprehendidos en cierta dimensión y con las reservas de cada caso; asimismo, con el fin de explicar, dentro de lo factible, un sentido o significación prevalente y nunca absoluto.

Otra notación previa consiste en que cuando nos remitimos al Diccionario de la lengua española, de la “Real Academia Española”, no lo hacemos para sujetarnos dogmáticamente a sus contenidos, sino para comparar y con el objeto de nutrir el comentario, en la búsqueda de la verdad y de fronteras intelectuales más amplias que la casilla de un diccionario, cualquiera sea.

Y esto viene a cuento porque el vocablo garúa es vinculado a diversas comunidades, civilizaciones y culturas.

La fontana española

En el venero español, la palabra garúa es derivada del portugués dialectal -hasta podría haberse dicho de la giria-caruja-, que significa ‘niebla’, sosteniéndose además que se trata de un americanismo con el sentido de “llovizna”.

No lo veo en algunos diccionarios de giria brasileira, o de tupiportugués, o tupi-guaraní-portugués, o diccionarios brasileiros de proverbios, locuciones y dichos curiosos, o diccionarios de regionalismos de Brasil (como el bahianés o bahiano, por ejemplo); sí, en cambio en las obras de regionalismos de Río Grande del Sur y con la misma grafía que la nuestra, pero sin acento. Veamos un poco esto último, relacionado con una zona próxima, lindera, a la Argentina.

En el Diccionario de regionalismos do Rio Grande do Sul, de Zeno Cardoso Nunes y Rui Cardoso Nunes, se consignan indistintamente garua y garoa:

GARUA, s. O mesmo que garoa.

GARUAR, v. O mesmo que garoar.

GAROA, s. Chuvisco. (É vocábulo de origem peruana, garúa, usado também no Chile e em outros países hispano-americanos).

GAROAR, v. Chuviscar.

Agrego que chuviscar, en el Diccionario portugués-español de Júlio da Conceição Fernandes, es ‘lloviznar’, ‘llover poco’.

¿Un americanismo?

En la obra de Alfredo N. Neves, Diccionario de americanismos, figuran las siguientes voces:

GARÚA (voz quechua). f.am. Llovizna. Acad.

GARÚA. f.P. Rico. Alboroto, tumulto, pendencia, pelea.

GARUADA o CARUGADA. f. Arg., Chile y Perú. Acción de garuar o garugar.

GARUAR.f. Am. Lloviznar. Acad.

Ampliamos, aquí, como ejemplo de obras representativas, el Diccionario de americanismos dirigido por Marcos A. Morínigo, con el que se amplía el concepto:

GARÚA. (Del portugués dialecta caruja, niebla, que dio garuja y garúa en garúa en Canarias.) f. Amer. Centr., Amér. Merid. y Cuba, Llovizna.//P. Rico Alboroto, tumulto.//Arg. Esa garúa no moja. Esa reprimenda no tendrá consecuencias.

GARUAR. intr. Amér. Centr., Amér.Merid. y Cuba. Lloviznar.

Importa destacar que Martín Alonso, en su Enciclopedia del idioma la considera como voz qui-

chua y, cuando anota con respecto al uso argentino, consigna la expresión ya citada, “Esa garúa no moja”, que él explica distinto: “Tal advertencia no es temible”.

Vocablo indígena

Como lo hemos transcripto, en diversas fuentes se admite, entre otros orígenes, la procedencia indígena. Igualmente, Fernando Hugo Casullo, en *Voces indígenas en el idioma español*, escribe: GARUA. (Voz quichua). Común de toda la América Meridional, significa llovizna. Empero, existe discrepancia sobre su origen. Para unos es de procedencia portuguesa, para otros, vasca. Después de muchos estudios podemos sostener que proviene efectivamente de la voz quichua “garuana”, con idéntica significación. “La garúa desmenuzada que irisaba su traje iba oscureciendo poco a poco el asfalto”. De la voz “garúa” nace el verbo “garuar”, con el significado de ‘lloviznar’, conocido en toda América Meridional. “¡Qué manera de garuar!” (Juan Carlos Dávalos, “Airampo”, 1946, pág. 76)

Debo observar un dato: así como algunos indigenismos -no sabemos cuántos- pasaron al idioma español, es posible que otros hayan pasado al portugués.

Con el mismo significado de llovizna, Julio Aramburu incluye “garuar” en su libro *Voces de supervivencia indígena*.

Seguidamente, otra digresión para puntualizar que la presencia o ausencia de las palabras en los diccionarios no define la cuestión, esto es, no aclara en casos la etimología y la semántica (cuando figura) ni tampoco la pertenencia o no a determinada área idiomática; en ambos casos, se trata de situaciones para considerar, computar y ponderar.

No es superfluo señalar que la voz aparece en otras lenguas aborígenes y a este respecto consigno la referencia lexicográfica que surge de la obra de Antonio Ortiz Mayans, *Diccionario español-guaraní*:

GARÚA. Jhaiví-ru-í.

Sin embargo, este tipo de referencia solamente indica que el mismo fenómeno tiene una palabra con la cual se lo designa, pero no es la misma palabra ni tiene grafía parecida. En la lengua pampa, la palabra con que se designa a la garúa es faynú (ver Federico Barbará, *Manual de la lengua pampa*); asimismo trucurmagun (ver Juan Manuel de Rosas, *Gramática y diccionario de la lengua pampa*).

Tan solo se trata de ejemplos, dado que las citas -que ya son excesivas para la lectura, pero no superfluas como antecedentes para la labor investigativa-, no permitirían cambiar lo que ya se ha sostenido en cuanto al origen quichua de la palabra garúa. Sin embargo, en el quichua santiagueño “llovizna” es páray (ver Domingo A. Bravo, *Diccionario castellano-quichua santiagueño*).

El uso rural

No ha de negarse que gran cantidad de indigenismos pasaron al vocabulario gauchesco y de aquí al lunfardo, por la coexistencia de comunidades y gentes y por la migración interna del campo a la ciudad, en el caso de la Argentina.

Por lo cual no extraña que aparezcan en las fuentes literarias populares respectivas. Sin perjuicio de ello, en la bibliohemerografía consultada, con correspondencia al tiempo de posible incorporación al vocabulario rural argentino no he hallado referencias por el momento, excepto en *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones, donde leemos: “Mientras el cielo amortajábalos en garúa...”, y en las obras de Juan Carlos Guarnieri, *Diccionario de lenguaje rioplatense* y *Diccionario del lenguaje campesino rioplatense*. Sí he encontrado en la literatura popular urbana.

En el tango y el lunfardo

Con el significado de “lloviznar en forma muy menuda a manera de niebla” aparece “garuar” y sus sinónimos “garbiar” y “garugar” en la obra de Tino Rodríguez, *Primer diccionario de sinónimos del*

lunfardo.

En “Arrabal Salvaje”, de Bartolomé R. Aprile, con estudio, notas y vocabulario de Enrique Ricardo del Valle, académico de número de la “Academia Porteña del Lunfardo”, se incluye:

“GARUGA. Epéntesis de Garúa.”

Y, en los versos “Cayecita de mi Barrio”:

“la encontré ya moribunda
una noche que caía
fina garuga d’invierno
y se fué al amanecer...”.

Se registra como “llovizna” o “lluvia fina y persistente” en varios diccionarios de lunfardo y afines, como El habla del boliche, del uruguayo Juan Carlos Guarnieri; Sociología y vocabulario del habla popular argentina, de Guillermo Alfredo Terrera, con el sentido de ‘débil llovizna’, destacando que los paisanos dicen: “está garugando”, recalando, finalmente, en el vehículo que más difundió el vocablo, que es el tango “Garúa”, de Enrique Cadícamo (letra) y Aníbal Troilo (música), con la exacta transcripción hecha por José Gobello en su libro Tangos, letras y letristas:

“Mientras tanto la garúa
se acentúa con sus púas
en mi corazón...”;

y después:

“¡Garúa!...”

Solo y triste por la acera
va este corazón transido...”

“...Garúa...tristeza...”

¡Hasta el cielo se ha puesto a llorar!”.

Carlos Gardel no cantó este tango porque Garúa se estrenó, según José Gobello, en el Tibidabo y Francisco Fiorentino (Fiore) lo grabó con Aníbal Troilo el 4 de agosto de 1943, así que no escuchamos la palabra “garúa” en la voz del “Zorzal”. Yo no recuerdo, según mis lecturas, que haya estado en su vocabulario porteño, familiar o cotidiano, pero César Tiempo, en El último romance de Gardel lo pone en su expresión oral, en una novela con ingredientes reales o verdaderos; al confesarle a Riverol su amor a una muchacha de un pequeño pueblo, Riverol trata de hacerlo desistir de su idea de casarse con ella. “El Morocho del Abasto” se ofusca un poco, se pone de pie y le dice:

“- Hasta mañana, viejo. ¡Que te garúe!...”.

“Que te garúe finito” significa ‘que te sea leve’; que te garúe (a secas), ‘que te sea leve pero no tanto’. A veces tiene la intención de neutralidad, no expresa deseo de que a alguien le vaya bien o mal.

Epílogo y conclusión

Durante la conquista, los contingentes de españoles procedentes del Perú ocuparon la actual República Argentina. Parte de este territorio dependía del Virreinato del Perú. Había en América dos virreinos: el de Nueva España (México), creado en 1535, y el de Perú, establecido en el año 1544. Luego se crearon otros dos: Nueva Granada (1718) y el del Río de la Plata (1776).

“Quechua” o “quichua”, era probablemente -dice la Real Academia de la Lengua- el nombre de una tribu peruana. “Quechua” es asimismo el indígena que al tiempo de la colonización del Perú habitaba la región del Cuzco; por extensión dicese de otros indígenas pertenecientes al imperio

incaico.

Los antecedentes que mencionó el Académico de Número don Enrique Ricardo del Valle (ver Comunicación N° 1.013, de la “Academia Porteña del Lunfardo”), radican la palabra garúa -con el significado de ‘llovizna’ o ‘neblina’, en distintas instancias históricas- en Perú, al menos con respecto al origen conocido.

Por todo ello y por lo expuesto líneas arriba, en términos de actualidad, “garúa” es común en un vasto territorio del que forma parte la República Argentina.

“La Mariposa”

La letra del “Negro Cele”

La poesía del tango “La Mariposa”, de Celedonio Esteban Flores, es una comprobación más de lo que he comentado hace tiempo con relación a los primeros pasos de los poetas lunfardos.

Ellos -como las primeras andanzas literarias- consistieron en poemas en los que esgrimieron el idioma español con poco uso de lunfardismos. Empero, Celedonio empezó, de movida, con el lunfardo auestas y como “payador del asfalto” y alternó un poco en el otro itinerario, del que esta poesía -musicalizada por Pedro N. Maffia- es un ejemplo.

En algunos autores coexistió el lunfardo con el español, y hasta convivían los poemas en lenguaje “culto” con el sainete lunfa, como en la obra de Flores. Esto último, la autoría del Negro con respecto al sainete, debe ponerse de resalto porque es poco conocido.

Muchas de las obras, mal llamadas “cultas”, de los autores populares, cayeron en el olvido. Fue una producción relegada por ellos mismos, al constatar que el pueblo gustaba más de la cultura popular, de la parla simple y sencilla, del corazón que palpita, el sentimiento que vibra y la emoción contagiosa.

El arcano de “La Mariposa”

Sin embargo, el poema del tango de marras parece escrito por un purista madrileño. El “Negro Cele”, poeta reo y lunfa le chantó un contenido que no tiene nada de lunfardo; corresponde a la producción no lunfarda o lunfardesca, aunque popularísima.

¿Cuál es el misterio, entonces? “La Mariposa” se posó para siempre en el alma del pueblo. Y el pueblo la cantó durante décadas. ¿Quién no recuerda su argumento y su sentido? Es el tema del abandono y el desamor, uno de los tantos de la poemática tanguera:

“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 fuiste
para tu bien
te tengo que perdonar”.

Y, en toda la extensa letra, solamente una breve expresión de la parla porteña:

“Aquella tarde que te vi
tu estampa me gustó,

pebeta de arrabal”.

Letra y música, tema para despertar la sensibilidad y asimismo una historia expresada con sencillismo, así como una música penetrante, llegadora y de muy fácil inserción en el espíritu de la gente, hicieron posible la eternidad de la obra creada.

Génesis y destino

León Benarós recogió el testimonio de Maffia: “También en 1921 compuse ‘La Mariposa’, con letra de Celedonio Flores, a quien un amigo me presentó en un bar de Villa Crespo. Cele ya había escrito ‘Mano a Mano’, antes de 1920. Yo le di el título de mi tango, ‘La Mariposa’. Tenía ya hecha la música y él hizo la letra. Lo estrenó igualmente Francisco Canaro en el ‘Royal-Pigall’ (hoy ‘Ta-Ba-Ris’). En el mismo año lo grabó Gardel (1921) para el sello ‘Odeón’”. Agrego, por mi parte, que una de las empresas editoras fue Record.

Don José Barcia, fallecido hace algunos años, que fuera presidente de la “Academia Porteña del Lunfardo”, maestro del periodismo nacional, dejó junto a Enriqueta Fulle y José Luis Macaggi este comentario: “Es un tango estupendo de Pedro Maffia y Celedonio Flores que Gardel grabó tres veces. En 1923, todavía con el sistema acústico de grabación; en 1930, ya con sistema eléctrico, y el mismo año volvió a realizar una versión, esta vez con tres guitarras. Esta última, sin embargo, no habría de conocerse en el circuito comercial hasta 1956”.

La cuestión idiomática

Sin perjuicio de lo que anoté con relación a la falta de lunfardismos en esta letra, interesa ahora señalar que la palabra mariposa, con el significado del tango, puede ser considerado lunfa, porque se le ha asignado, en la Argentina, gracias al tango y al pueblo que transforma el idioma, una significación particular.

Se refiere a ese tipo de mujer, con el comportamiento expresado en el poema, en sentido figurado y de un modo eufemístico y generoso en el juzgamiento, con el que el desamor y el abandono es solo “buscar el encanto de otra flor”, para después enjaretar la hiel de la traición.

Esta calificación de la mujer encuentra su equivalente -repetido como sentencia humorística en la Argentina- en el canto italiano: La donna é móbile / qual piuma al vento.

Más, recorriendo las fuentes del purismo español, se observa una semántica muy rica, pero el significado especial de la letra tanguera no se hace presente.

En efecto, es el lepidóptero popular; un pajarito hermoso y cantor, en Cuba; una mecha que se enciende para dar luz o por devoción a una imagen; una forma de natación y una figura en el arte de lidiar toros; un juguete de muchacho en Honduras; y, por fin, un hombre afeminado u homosexual. Todo lo que no tiene nada que ver con el significado de la letra del tango, excepto lo relativo al lunfardo sexual, donde “mariposa” o “mariposón” puede ser tanto ‘afeminado’ como ‘donjuán’ o ‘pisaverde’. Por último, el humildísimo recuerdo de nuestra infancia escolar: “mariposa” era la tuerca para fijar la sierrita con la que hacíamos los trabajos manuales en la terciada, lo que también pertenece al idioma de los argentinos.

El Pibe de Flores

Pedrito Mario Maffia fue bautizado como “El Pibe de Flores”. Hacia 1924 era un flaquito engomado, con la pinta deslumbrante que tenían los músicos del tango, máxime si actuaban en ciertos lugares del centro. Bandoneonista cadenero, vigorizó la argentinización del fueye y lo encaminó en el chamuyo más o menos pausado, compatibilizándolo con sus creaciones, de las que “La Mariposa” puede ser una muestra representativa.

Cuando el Pibe debutó, a los 13 años, junto a Piana en el piano y Costa en el violín, en un café de Villa Crespo, se estaba produciendo la reforma electoral que habría de llevar a la presidencia de la República a un hombre de su barrio: Hipólito Yrigoyen. Ambos, habitantes de Balvanera, barrio

presente en las letras tangueras y cuyas características motivaron que el gobierno del “Peludo” fuera motejado como “la democracia de los compadrones”. Allí había nacido Pedro. Y fue por ese tiempo que creció el tango y junto al país creció la orquesta y se agrandó en todo sentido. No creo que Maffia haya dividido la historia del instrumento, como se afirma; creo que sintetizó dos tiempos: el de la creación en libertad, de infinitas intuiciones y emociones y el de la escuela que, en este caso, no desdibujó al tango.

“La Última Curda”

Tal es el título del tango cuya música fue hecha por Aníbal Troilo, y cuya letra pertenece a Cátulo Castillo. Esta, pertenece a la temática del alcohol y el desamor, pero expresa contenidos de queja, amargura, tristeza, decepción y un sentido trágico de la vida.

Asimismo, en este tango como en otros (“La Última Copa”, de Caruso y Canaro; “Tabernero”, de Cafre y Frontera; “Tomo y Obligo”, de Gardel y Romero; “Destellos”, de Caruso, y muchos más) el personaje busca la intimidad con otro, la posibilidad de la confesión o el desahogo.

“En Che, Bandoneón”, de Manzi y Troilo, la confesión es con el bandoneón, humanizado en la letra de Homero.

“La Última Curda” es la última embriaguez, antes de la muerte. Lapalabra pertenece al caló, el dialecto de los gitanos; es la abreviatura de zincaló, que en el mismo dialecto significa ‘gitano’. Así lo señala José Gobello en su Diccionario lunfardo.

Edmundo Leonel Rivero publicó un libro (Una luz de almacén) con el cual colaboré junto a otros amigos y por lo que al final de la obra nos agradeció muy sinceramente. Allí nos habla de la última curda y de sus autores.

Recuerda Rivero que Troilo sabía mucho de lunfardo y que apreciaba las canciones lunfardas que Rivero le cantaba con su guitarra, pero no las incorporaba a su repertorio porque él se identificaba más con Homero Manzi, Cátulo Castillo o Expósito.

Pero no incluía los temas lunfardos no por causa de las prohibiciones conocidas de la época, sino porque intuía que el público podría desorientarse “si dábamos un paso franco hacia el lunfardo y sus ásperas y a veces hasta sórdidas historias”.

Relata también que con Bavio Esquiú, el creador de “Juan Mondiola”, y “Pichuco”, tuvieron muchas noches de canciones y versos lunfardos, pero nunca se hubiera imaginado que fuese a estrenar un tango desde un balcón de la calle Paraná.

El “Gordo” Troilo vivía allí, en un segundo piso, cerca de Corrientes, frente al cabaret “Chantecler”; y allí se hizo el tango “La Última Curda” y allí lo estrenó Rivero, desde el balcón, justamente cuando salía la gente del cabaret, que se juntó en la calle e interrumpió el tránsito.

La letra dice en un verso que “es todo, todo, tan fugaz” y ello fue como un vaticinio para Miguel Angel Bavio Esquiú, que falleció pocos días después y -como en el tango- tomó la curva a todo corazón:

“Marea tu licor y arrea
la tropilla de la zurda
al buscar la última curda...”.

Y ya que hablamos del “Chantecler”, famoso e inmortalizado en las letras de tangos, recuerdo que se inauguró en 1924 y fue demolido en 1960. Por eso, como lo señala Horacio Ferrer, Enrique Cadícamo compuso el tango “Adiós, Chantecler”. El local estaba ubicado en calle Paraná, entre Corrientes y Lavalle.

Muchas veces lo recordamos a Rivero. Nunca lo habíamos recordado al creador de “Juan Mondiola”. Lo hacemos hoy, con el sentimiento de haber compartido aquella noche la composición de un tango que si bien tiene amarguras, también muestra sus lindezas como música y como poema.

Asimismo, nuestro recuerdo a Bavio Esquiú como creador popular de una suerte de género amoroso en lunfardo, con el personaje que conocimos en la revista "Rico Tipo" y en el libro, donde los temas son populares al hablar del chamuyo como función social, del rebusque flor, la figurita repetida, de las serenatas, de Corrientes y Paraná y de Carlos Gardel.

Letra

"Lástima, bandoneón
mi corazón
tu ronca maldición maleva.
Tu lágrima de ron me lleva
hasta el hondo bajo fondo
donde el barro se subleva.

Ya sé, no me digás
tenés razón
la vida es una herida absurda.
Y es todo, todo, tan fugaz
que es una curda nada más
mi confesión.

Contáme tu condena
decíme tu fracaso
no ves la pena
que me ha herido.
Y hablame simplemente
de aquel amor ausente
tras un retazo del olvido.
Yo sé que te hago daño
yo sé que te lastimo
llorando mi sermón de vino.
Pero es el viejo amor
que tiembla bandoneón
y busca en un rincón que aturda
la curda que al final
termine la función
corriéndole un telón
al corazón.

Un poco de recuerdo
y sinsabor
gotea tu rezongo lerdo.
Marea tu licor y arrea
la tropilla de la zurda
al buscar la última curda.

Cerráme el ventanal
que arrastra el sol
su lento caracol de sueños.

No ves que vengo de un país
que está de olvido, siempre gris
tras el alcohol.”

“Los Mareados”

“Los Mareados” es un tango que se hizo en dos largos tiempos, pues la música fue realizada por Juan Carlos Cobián, según señala Eduardo Romano, entre 1915 y 1923, y entonces llevaba por título “Los Dopados”, grabado por Osvaldo Fresedo y por el dúo de Agesilao Ferrazzano (violonista) y Juan Carlos Cobián (pianista). Opina Romano: “Hasta ese momento su éxito fue relativo, pero eso cambió a partir de 1942, año en que, a pedido de A. Troilo, Cadícamo le agregó letra”. Recuerda José Gobello que en 1942, el 15 de junio, fue grabado por “Pichuco” (Troilo) y Fiorentino. Lo reafirma el mismo Romano, agregando que se grabó en el sello “Víctor” y más tarde lo registró Osmar Maderna con la voz de Adolfo Rivas, en el mismo sello (marzo de 1951); Héctor Pacheco con la orquesta de Carlos García, en “Odeón” (1960); Edmundo Rivero con orquesta dirigida por Mario Demarco, en “Philips” (1968); “Tango 5” (conjunto vocal), en sello “Phonogram” (1969); Susana Rinaldi con conjunto dirigido por Juan C. Cuacci y Julián Plaza, en ello “Trova” (1976); Aída Denis acompañada por orquesta, la de Alberto Di Paulo, en “Embassy” (1977); y Floreal Ruiz con la orquesta de Osvaldo Requena, en “Microfón”, entre otros.

La letra

Los versos de “Los Mareados”, escritos por Enrique Cadícamo, en la transcripción que hace Gobello, son los que siguen:

“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 un 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...
Tres cosas lleva mi alma herida:
amor...pesar...dolor...
Hoy vas a entrar en mi pasado
y hoy nuevas sendas tomaremos...
¡Qué grande ha sido nuestro amor!...
Y, sin embargo, ¡ay!,
mirá lo que quedó...”.

Revolviendo el guiso quemado en la olla

Sin perjuicio de lo expuesto y bien documentado, en algunas fuentes se descubre que el primer título del tango fue “En mi Pasado” y que, como se ha señalado, Troilo lo hizo famoso con la voz de Francisco Fiorentino con el título “Los Mareados”; y asimismo que coautores de la letra son Raúl Doblas y Alberto T. Weisbach, además de Cadícamo.

Y sucede que en 1922, luego de haberse iniciado el tiempo de “los años locos”, Weisbach y Doblás escribieron el sainete “Los Dopados”, donde se toca el tango “Clarita”, con música de Juan Carlos Cobián, cuya letra dice:

“Pobre piba, entre dos copas
tus amores han logrado:
triste hazaña de un dopado
que hoy festeja el cabaret.
Ya no sufres, ya no sientes.
El champán mató tu almita
y en tu pecho no palpitan
ni nostalgias ni tristezas
por lo que fue”.

Esto sucedió un año después de que Weisbach hiciera con Samuel Linning el sainete Delikatesen Hause, en el que incluyó el tango “Milonguita”.

Alguna autoridad habrán tenido estos autores para “intervenir” en la letra de “Los Mareados”, en la última versión conocida, aunque sea a la distancia, aportando sustancia argumental, porque murió el 25 de septiembre de 1929, mucho antes de la letra requerida por Troilo. Weisbach está ligado a José González Castillo, nada menos que con la obra Los dientes del perro. Gobello anota en su Crónica general del tango que: “En 1942 Troilo difundió ‘Los Dopados’ -compuesto en 1922 para el sainete homónimo de Raúl Doblás y Alberto T. Weisbach-, con nueva letra, de Cadícamo, y rebautizado ‘Los Mareados’”. Y agrega en una posterior nota, con respecto a “Los Dopados”:

“Letra de Raúl Doblás y Alberto T. Weisbach, música de Juan Carlos Cobián, estrenado en la pieza homónima que el 4 de mayo de 1922 se presentó en el teatro ‘Porteño’”.

El eufemismo del tango

Lo que pudo haber sido consumo de fármacos o sustancias estimulantes la letra informó sobre la ingesta de champán, tan presente en las letras gotaneras. Más cercano a la verdad habría sido el título “Los Encurdelados”, pero... respetemos las buenas intenciones, que en ocasiones cuentan más que la verdad; al fin de cuentas, en el proceso a Cristo, cuando se le pregunta qué es la verdad, Jesús no contesta...no le da bola a quien interroga. Después de todo, ninguna verdad le

quitará encanto al tango.

Y la verdad comunica que en otros tiempos se consumía ajeno, considerado veneno, por lo cual las autoridades prohibieron su venta en los almacenes y despachos de bebidas, dado el alcoholismo existente en la ciudad de Buenos Aires y acerca de lo que hay una larga historia. Sin embargo, no había ley que sancionara penalmente la ingesta de drogas, como la cocaína, la morfina y el opio; hubo tiempo en que el bicloruro mercurico se usaba para el suicidio. Tangos y milongas dan cuenta de esto, en los versos y hasta en los títulos. Expresan igualmente y de un modo bastante significativo el influjo en la sociedad argentina del tabaco y del alcohol; la literatura lunfarda va un poco más allá todavía y es más rica en el vocabulario específico, el de las drogas que habrían de prohibirse con el tiempo.

Así y todo a la etapa de gran consumo de alcohol sucede la del consumo incipiente de ciertas drogas, particularmente las ya citadas líneas arriba, muy limitado y solo respecto a quienes tenían recursos, dado el alto costo.

El verbo dopar

Los académicos del idioma español aceptaron que “dopar” deriva del inglés to dope, “drogar”, pero lo limitan al orbe de los deportes: “Administrar fármacos o sustancias estimulantes para potenciar artificialmente el rendimiento.” Se trata del doping en el deporte.

En el lunfardo la sinonimia informa acerca de las siguientes voces: falopado, fajado, amasijado, pichicateado y otras en desuso y menos usuales que las mencionadas; alrededor de ellas existen innumerables voces, para designar sujetos, objetos, sustancias y situaciones, generalmente alejados de las letras tangueras -no así tanto de la poesía lunfarda- entre las que todavía se cantan y difunden como “Tiempos Viejos” y “Corrientes y Esmeralda”.

“Malevaje”

“Malevaje” o “Suburbio”

De acuerdo a la “Ficha Técnica” que transcribe Torres Agüero Editor, se informa:

“SUBURBIO (MALEVAJE). Tango

Música: Juan de Dios Filiberto

Letra: Enrique Santos Discépolo

Editor: Korn”.

Empero, es “Malevaje”. Debió serlo porque malevaje representa mejor el argumento y al personaje. No importa si habita el ámbito rural, el suburbio o la franja que los separa o la antesala de la ciudad. el guapo -gaucho u orillero- pudo ser malévolo, matón, peleador o un valiente dispuesto a defender su honor, entendido según los valores de su propio ámbito. Calzó chambergo o no, alpargata o bota militar. Se pareció más a un hombre de ciudad o de campo, ya que de él dio cuenta José Hernández en el Martín Fierro, obra en la cual Francisco I. Castro, su principal exégeta, lo conceptúa como malhechor, bandido o fascineroso:

“¡Barajo! Si nos trataban
Como se trata a malevos”.

Un lenguaje hijo de la tierra

El vocabulario del gaucho, del malevo o del compadre, armoniza con la geografía, con el tiempo y con la gente que es la circunstancia humana, dinámica, vital y cambiadiza. Todo se transforma en el fluir de la vida y todo está presente en todo. El compadrito que usó alpargatas bordadas no fue,

con el cuchillo, menos guapo que el malevo que usó taco militar.

Ambos esgrimieron una parla que olvidaba letras, cambiaba acentos, achicaba vocablos o los agrandaba, intervertía letras o sílabas o creaba palabras o frases figuradas, sin saber por qué y sin saber que legitimaban cacografías, diptongaciones antihiáticas, metonimias, metátesis, apócorpes e hipocorísticos, entre muchos otros tecnicismos que son preciosuras o lindezas del idioma. Hombre de campo o de suburbio, del peonaje o del malevaje, perdió la letra d y todavía sigue perdida en algunas regiones, como en la letra del tango:

“¡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 la acción...
No ves que estoy embretao,
vencido y maniao
en tu corazón”.

Pues resulta que Dios también le ha dado el don de la palabra. Hija de la tierra, hija de Dios, al fin de cuentas.

Flor de entrevero

De tal modo fue el entrevero idiomático, más querendón que el mix -para los técnicos de nuestro tiempo-, que supervivieron voces del español antiguo (buena parte de nuestro idioma nacional), del viejo pero reciente gauchaje y del más cercano malevaje canero, malandraco o periférico. Y, a más, los indigenismos como pucho:

“No me has dejao ni el pucho en la oreja
de aquel pasao malevo y feroz”.

(Pasao feroz, tango feroz, como el título de la película, donde “Tanguito” canta “Malevaje”, que podría resultar una versión distinta del guapo que ayer brillaba en la acción pero tiene un fondo común con ingredientes que lo identifican con la letra de “Malevaje”, a saber: mirado sin comprensión, embretao, vencido y maniao en el corazón de una muchacha de compás tan hondo y sensual; él, como el personaje de Discépolo, se encontró en la misma circunstancia:

“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 llorar...
¡Decí, por Dios, qué me has dado,
que estoy tan cambiao...
no sé más quién soy!”.

Buena junta: Discepolín y Filiberto

Dos almas distintas hicieron la junción para una buena cosa y fue una buena junta. Fue en el final de la década de los años '20. Discepolín tenía 28 años, Juan de Dios Filiberto (Oscar Juan de Dios Filiberti, su nombre de familia), 44; Enrique Santos, del barrio del Once, y Filiberto, de La Boca; uno, mentó "Suelo Argentino", "De mi tierra", "El Ramito", "Caminito" y "El Clavel del Aire"; y el otro, "Yira, Yira", "Qué vachaché", "Cambalache", "¿Qué sapa señor?" y "Esta noche me Embo-r-racho".

La mujer de Discépolo, Tania, destacó que tenían una manera disímil de entender el tango y: "Con todo, el difícil parto de 'Malevaje' dio una criatura hermosa". Más todavía, digo: estuvieron unidos por Buenos Aires, el tango y el inocente y pacífico anarquismo azulejo, un atisbo de romanticismo con corazón de arte y una profesión escondida de huelguistas. Empero, hicieron obras, protestas y amores, sembrando melodías y mensajes para un tiempo lungo, embarullado como la vida misma envuelta en entreveros y pasiones. Juan de Dios fue un músico dedicado al tango, se afirmó; Enrique Santos, un poeta tanguero. Uno dibujó paisajes; otro, almas dolientes. Ambos receptaron el influjo del malevaje de la incipiente megalópolis.

Prontuario del gotán

"Malevaje" es un tango canción estrenado por Azucena Maizani en el barrio de La Boca. En la misma casa de Filiberto, desde el balcón, lo cantó al comenzar la primavera de 1929.

Y, como Gardel cantó también la justa, dicen que antes de grabar el tango le chantó a Discepolín: "-Te felicito de todo corazón, Flaquito. Aunque vos no naciste ni vivís en el arrabal, te has dado cuenta de que el malevo o lo que entendemos nosotros por malevo, es un hombre con sentimientos normales y no un furbo que solo piensa en hacer daño. Tu malevo maneado por el amor es capaz de confesar su angustia ante el miedo de perder a la mujer que quiere, llorarla si es preciso, y no a ponerle el cuchillo al cuello para que se le doblegue".

Así hablaba Gardel. Era su modo. Su estilo. Su lenguaje y su filosofía. Juzgaba todo con benevolencia, incluyendo al malevo, pero reservando la palabra furbo, *itálica*, para otra laya de compadre. A lo mejor, fue un argentinista, sentimental y canyengue.

"Melodía de Arrabal"

Es un tango canción, que se caracteriza porque tiene letra y música y porque es prevalentemente melódico.

Es un tango donde se destaca la melodía, es decir, se destaca la parte cantable de la composición, bien diferenciada del acompañamiento.

Y tiene más sabor porque es una "melodía de arrabal", porque trae recuerdos de barrio suburbano; de seres queridos; de barrios con organitos y calesitas; de gritos callejeros y silencios nocturnos; de los símbolos de la historia chica, como una luna achinolada plateando la escena del arrabal, las madre selvas en flor, el mechón de una Santa Rita asomándose en el cerco, el farol, el árbol recortando el cielo y como expresa la letra de Batistella (Mario):

"Barrio plateado por la luna
rumores de milonga
es toda su fortuna.
Hay un fuelle que rezonga
en la cortada mistonga.
Mientras que una pebeta,
linda como una flor,
espera coqueta bajo la quieta

luz de un farol”.

¿Quién fue Mario Batistella?

Fue autor teatral. A fines de la década del '20 conoció en Francia a Gardel, quien hizo la música de este tango. Llegó de Italia a la Argentina, cuando tenía 17 años y pronto dominó el lenguaje porteño.

A propósito de esta letra, uno podría preguntarse si el arrabal es lo mismo que el barrio y si razonamos una respuesta nos damos cuenta de que no es la misma cosa, porque hay barrios que pertenecen al arrabal y otros que no.

Arrabal no es una palabra inventada por nadie en particular. Es muy antigua. Tiene una larga historia. En el siglo XIII arrabal era el barrio que estaba fuera del recinto de la población (principal); los alrededores de una ciudad. El significado está vinculado también a la pobreza, a la falta de cultura, entre otras características. no es históricamente un lunfardismo pero los argentinos, y especialmente la literatura popular y lunfarda, han tomado posesión de esta palabra. Pero también los juristas: Vélez Sarsfield la incluyó en el Código Civil de la República Argentina.

Decía recién que el barrio de arrabal está signado por la humildad y el letrista lo improntó en la letra del tango: “Barrio, plateado por la luna / rumores de milonga / es toda su fortuna”. No tiene otra fortuna, entonces, que su música y su danza. La cortada, la calle cortada del barrio, es mistonga, por eso mismo, porque es pobre o humilde. La palabra está formada por el genovés miscio, transformado en misto, y el sufijo ongo. De miscio deriva mishiadura, que es pobreza.

El fueye del que habla el poema es el bandoneón, conocido también como bandóneo, bandolión, bandola, fueye, funebrero, jaula, jaulita, verdulera y cusifai.

Como usualmente se dan datos aislados acerca de este instrumento incorporado al tango, profundizando un poco más en el tema debemos recordar que a principios de siglo había un instrumento parecido, en Europa, el akkórdion, inventado por Cyrillus Damian.

Lo que hoy es el bandoneón, en su forma incipiente, apareció en Baviera, como órgano portátil para funerales. Será por eso que dice otra letra: “al eco funeral de tu canción”.

Según una tesis repetida, lo habría inventado Heinrich Band, quien para su producción y venta habría formado una sociedad, una unión de personas, en forma de cooperativa y así apareció la palabra Band-Union (como nombre de una cooperativa). Pero según otra teoría el bandoneón derivaría del onión, traído en 1870. Un músico, de apellido Band, lo tocaba en Buenos Aires y le enseña el instrumento al padre de Domingo Santa Cruz, autor del tango Unión Cívica, dedicado más al caudillo Manuel J. Aparicio que al partido político. Pero lo interesante es que ya antes de ese año lo tocaba un negro, que había sido esclavo, a quien llamaban “El Pardo”, y que luego recibió el nombre Sebastián y el apellido Ramos Mejía, cuando se suprime la esclavitud en 1853. “El Pardo”, Sebastián Ramos Mejía, se destacó como bandoneonista hacia 1865 aproximadamente.

Otro de los símbolos, en esta letra es el farol, el farolito de tantas letras, películas y obras teatrales. Con el correr del tiempo habría de ser el emblema de la “Academia Porteña del Lunfardo”, iluminando un concepto: “El pueblo agranda el idioma”. Allí, bajo la quieta luz de un farol, puede recalar la pebeta linda como una flor, el cantor, el taura, que quiere decir muchas cosas pero en esta letra significa hombre de agallas, pero aparece en la literatura lunfarda también como jugador audaz y fullero, porque deruida del español tahúr, que es el jugador fullero. Es claro, todo esto es historia; desaparecieron los tauras, pero no los fulleros.

Otras palabras en la letra de “Melodía de Arrabal” aluden al baile (milonga), a la mujer contratada para bailar en lugares de diversión nocturna (que es el caso de milonguita; la mujer joven (que es pebeta), la bronca, que es un altercado, y el entrevero, que es una riña, pero es un vocablo que viene de nuestra propia historia argentina; era una lucha de gran magnitud, según Lugones era la maniobra por excelencia de las montoneras; para los montoneros significaba el triunfo y para el enemigo, la dispersión.

“Mi Buenos Aires Querido”

El tango canción “Mi Buenos Aires Querido” es infrahistoria, una expresión de individualidad, como así todas las letras tangueras; transpira lirismo, no melodrama; un canto a la esperanza, al reencuentro que extingue penas y olvido.

Dibuja el barrio, con su geografía antigua, con su farolito y la pebeta; el sentimiento amoroso y el amor al barrio y a la ciudad que fue la cuna del tango y el regazo del bandoneón; memoración de la vida de un hombre -cualquier hombre- que atesora recuerdos y querencias.

Y en ese enclave:

“En la cortada más maleva una canción
dice su ruego de coraje y de pasión”.

La película

Con música de Carlos Gardel y letra de Alfredo Le Pera, lo cantó el “Zorzal Criollo” en la película Cuesta abajo, en la que “El Morocho del Abasto” actúa con Mona Maris, Anita del Campillo, Vicente Padula, Manuel Peluffo, Carlos Spaventa, Jaime Devesa y el mismo Alfredo Le Pera, que hace el papel de “Un hombre”.

La cinta se filmó en Long Island (Nueva York), en mayo de 1934 y se estrenó el 5 de septiembre del mismo año, en el cine “Monumental”, ubicado en la calle Lavalle número 780, de la ciudad de Buenos Aires.

Las primeras grabaciones

Con el apoyo de la discografía de Eduardo Romano, anotamos, confirmando algunos datos con las obras de José Gobello, que fue grabado por Carlos Gardel con la orquesta de Terig Tucci, en Nueva York, en el sello “Víctor” (1934); por Francisco Canaro, con la voz de Carlos Galán, en “Odeón”, en el mismo año y con posterioridad al citado sello, que lo realizó en el mes de julio; por Alberto Soiffer, cantando Roberto Quiroga, en “Víctor” (1942); Horacio Deval, con orquesta dirigida por Argentino Galván, en “T.K.” (1953); Héctor Mauré, con guitarras, en “Odeón” (hacia el final de 1968). Después se hicieron otras grabaciones: Guillermo Fernández, con orquesta dirigida por Carlos García, en “Odeón” (marzo de 1979); “Los Cinco Latinos”, con la voz de Estela Raval, acompañada por batería, piano, guitarra y bajo eléctrico, además del coro (“Diapasón Producciones Fonográficas S.A.C.I.”, Buenos Aires, sin fecha).

La letra

Los versos de Le Pera se insertan en cierto contexto, que fue descrito por José Gobello en su libro Crónica del tango. Al referirse a Gardel, luego de que la “Paramount” promovió el encuentro con Le Pera, anota:

“Ahora debe cantar en un idioma que pueden entender los españoles y los latinoamericanos, pero que, sin embargo, no carezca de color local. La creación de ese idioma se debe a Alfredo Le Pera... El mérito de Le Pera consiste en haber escogido palabras, giros y metáforas que

no violaban la asepsia lingüística impuesta por la índole del negocio y, sin embargo, tenían sabor a tango. Olvidémonos de 'Melodía de Arrabal' donde todavía hay algún lunfardismo. Veamos las canciones escritas para las películas neoyorquinas, que son aquellas en las que Gardel, ya definitivamente convertido en astro hispanohablante, no puede permitirse utilizar términos de difícil comprensión... Y tuvo también el buen tino de contrabandear algún lunfardismo esporádico, pensando que, de todos modos, el mercado argentino seguiría siendo el más importante para Gardel. Así, por ejemplo, en "Golondrinas" hace cantar: 'Criollita de mi pueblo, pebeta de mi barrio' .

Mas, en mi opinión, debemos rastrear ligeramente algunos de los vocablos de "Mi Buenos Aires Querido":

"Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más penas ni olvido.

El farolito de la calle en que nací
fue el centinela de mis promesas de amor.
Bajo tu 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,
oigo la queja
de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda al 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
como una estela
dulce de emoción...
Quiero que sepas
que al evocarte,
se van las penas
del 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 penas ni olvido”.

Como no hay lunfardismos en estado de pureza y además existen argentinismos -en un sentido más amplio y por ahora- y voces criollas y gauchescas, deberíamos deslindar -al solo efecto del análisis- el vocabulario de la letrística tanguera y de la poesía lunfarda, o lunfardesca y de otras fuentes de la literatura popular argentina, para aceptar que en todo ello -y en mucho más- existen también los cimientos de lo que en el futuro puede constituir un idioma nacional argentino, cualquiera sea la denominación que se le ponga o que se imponga espontáneamente, así sea la expresión “lunfardo”. Asimismo, debemos reconocer que los lunfardismos son tales por diversidad de circunstancias, factores y componentes.

El lunfardismo existe venga de donde venga el vocablo, con tal que nuestra gente le haya incorporado algún elemento, cualquiera, a la grafía de la palabra o a su significación, se trate de curda o de afanar, que son de origen español. Recorriendo la letra de “Mi Buenos Aires Querido”, entonces, puntualizamos algunas voces que solamente los argentinos, gracias a dichas fuentes y al uso histórico, conocemos, usamos y sentimos como parte de nuestra propia circunstancia. Tales son farolito, pebeta, bandoneón y las expresiones dentro del pecho pide rienda al corazón (de origen campero) y la ventanita de mi calle de arrabal. Y agregó que, en este maranfio gotanero, la cortada más maleva me cae como postre.

La cortada

La “Real Academia Española” considera que cortada es un argentinismo y que se trata de una “calle corta y generalmente angosta que suele tener un único acceso”. Como se ve, la definición deja muchas puertas abiertas, pues, por excepción, hay cortadas anchas o con doble acceso, uno de los que es un muy angosto pasillo o pasaje.

Para mí, la palabra es un lunfardismo, por muchos motivos: es propia de la gran ciudad argentina difundida por la literatura popular urbana, la poesía lunfarda y la letrística tanguera. Este tipo de calle existe desde antiguo, en todo el mundo, pero el término fue una creación argentina, con este significado especial, ya aprehendido.

La cortada se une a la familia argentina, a la gente normal, de trabajo, pero también, en otros tiempos, en algunos casos, al lugar preferido para cierto comercio, que atrajo malevaje o al compadre producto de la historia para el que el cuchillo era parte de su indumentaria:

“En la cortada más maleva una canción
dice su ruego de coraje y de pasión”.

Los versos tienen relación con las historias de cuchilleros de los que Jorge Luis Borges improntó en las milongas. Algo más de la cortada escribió Enrique González Tuñón:

“Escondida en un recodo del arrabal, la Cortada, como una madre anciana, duerme el cariñoso recuerdo de sus hijos bajo la emocionante mirada de un farol, mientras una original orquesta de ranas y grillos ejecuta las acompasadas piezas de su repertorio. En el regazo de la Cortada corretean los chicos de barrio. Barrio de la gente humilde que frateniza en el puchero cotidiano y se emborracha con el dorado vino del sol.

Embajadores rudos, madres prolíferas exhibiendo sus vientres combados, criaturas anémicas y muchachitas sensibleras que van todas las mañanas caminito de la fábrica y se desayunan con

un trozo de tango. Tango que nació en la cortada del suburbio y fue apadrinado por el elemento lunfardo que 'apoliyaba' en el viejo depósito de contraventores de la calle 24 de noviembre. Pobres pebetas románticas que gastan sus ratos perdidos leyendo novelitas semanales y alimentando ilusiones que se volatilizaban en la melancolía del suburbio." (Buenos Aires, mi ciudad, Eudeba, 1963).

En esta misma obra se lee:

"El porteño le ha dado el nombre de 'cortada', pero etimológicamente considerada, no es más que un 'pasaje', pues éste señala 'un paso público entre dos calles'. La 'cortada' más famosa fue la de Carabelas, por la concurrencia a sus bodegones de noctámbulos de prestigio. La 'cortada' es como una gambeta urbana que rubrica su recta a su línea oblicua en más de un barrio porteño: Sargento Cabral; Rauch; La Paz (actual Luis Dellepiane); Sceber; del Carmen; Florencio Balcarce; Cinco de Julio; Gustavo Riccio; etc. La vida de más de una de ellas ha fluctuado entre el misterio y la leyenda, como en el caso de la ya desaparecida del Pecado, en sus últimos años llamada Aroma."

¡Sí...hay muchas cortadas! Algunas famosas... Pero ¿cuál es la más representativa?

La antigua Calle del Pecado, luego llamada Aroma, hacia el sur, que no debe ser confundida con otra llamada Aroma, en Villa Urquiza, al nordeste de la ciudad de Buenos Aires. Esta calle, la del Pecado, tiene que ver con el tango y sus antecedentes propios de los hombres de ébano y el can-dombe; también con la muerte y la prostitución, en un clima de danza, entrevero y fullería.

Otra cortada, más ligada al tango, es la cortada Carabelas, cuyo nombre alude a las embarcaciones con las que Colón inició el viaje histórico. Entre las calles Presidente Perón, Sarmiento, Pellegrini y Suipacha. No se puede hablar de la calle Corrientes, capital del tango, sin hablar de la cortada Carabelas, representativa de la noche porteña, del arte popular, la bohemia, los bodegones y el morfilai. En cierto sentido, es la cortada mistonga. En el restaurante "El Americano", de José Luis Roncallo (pianista y ahijado de Santo Discépolo, padre de Enrique Santos), en la calle entonces denominada Cangallo, frente a la cortada, Angel Gregorio Villoldo estrenó "El Choclo", pero tocado por el mismo Roncallo; el título está referido al choclo del puchero que se hacía en ese restaurante. Según Francisco García Jiménez, el tango fue compuesto en 1903 y completado en una noche de fines de octubre del mismo año, en "El Americano". El diálogo entre Villoldo y Roncallo, es transcrito por García Jiménez en el libro Así nacieron los tangos:

"-Vení -le dice Villoldo, tras el saludo, y se lo lleva a la trastienda-. Escuchá esto. -Y le hace oír en la guitarra el tango que acaba de componer-. ¿Qué te parece?

-¡De lo mejor que has hecho! Hay que escribirlo en seguida.

-¿Vos lo estrenás?

Roncallo da una espantada:

-¿Yo?... ¿Estás loco? ¿Con la orquesta clásica, y en el Americano, donde va toda la 'crema' de Buenos Aires? Viejo... Un tango... ¡Allí es mala palabra! -Pero entre tanto Villoldo está rasgueando otra vez su composición y Roncallo, ganado por la musiquita tan entradora, cambia su expresión iluminado por una idea-: Esperá... ¿Y quién me obliga a descubrir que es un tango?... ¡Anuncio la pieza como 'danza criolla'! ¿Cómo se llama, che?

-Le puse "El choclo". Me gustó de alma desde la primera nota. Y como pa' mí el choclo es lo más rico del puchero...

-El nombre pega bien pa' tocarlo en un restaurante".

Esta digresión me parece necesaria por los conceptos que incluye, con los que se pueden esclarecer varios de los temas de la historia del tango que merecen atención, para conocerla un poco más.

Pero cuando Le Pera escribe en "Mi Buenos Aires Querido" los versos citados a lo mejor se refería a la cortada hoy denominado Carlos Gardel, en el Abasto, frente al ex Mercado, entre Jean

Jaurés y Anchorena, Lavalle y Corrientes, a pocos metros de la casa donde vivió en los últimos tiempos “El Mudo”, en Jean Jaurés 735. con todo lo que se ha escrito acerca del Barrio del Abasto -considerado real y sociológicamente- no puede dudarse que esta cortada sea la más representativa, por su geografía, su gente, sus santuarios populares y tangueros y por ser la cuna del muchacho Gardel y también del hombre, que no lo abandonó nunca, ni siquiera en el momento más elevado de su itinerario artístico y que seguramente -con bastante espíritu callejero y caminante- la transitó incansablemente. Ese barrio fue, seguramente, la historia de “Melodía de Arrabal”, y la cortada la arteria que lo representa; ese barrio fue el corazón de Buenos Aires / Tango. Me parece verdadero el concepto: “Todo está en todo”. Pero ha de resaltarse otra verdad, más particular: el tango está prendido como abrojo a la cortada y esto, en cierto modo, lo dibujó Roberto Juan Beraldi en su poesía “Hermano Tango”:

“Cuando en el firulete de una quebrada
se fundían a fuego dos corazones,
o cuando defendían, bravos varones,
su prestigio en las sombras de una cortada”.

“Milonguera”

“Milonguera” es un tango de José María Aguilar, autor de la letra y de la música. Según la versión del álbum Homenaje. Cancionero inmortal, edición extraordinaria con “200 éxitos inolvidables de Carlos Gardel”:

I En la versión de E. Romano:

Milonguera de melena recortada
que ahora te exhibes en el Pigall.
No recuerdas tu cabeza coronada
por cabello reluciente sin igual. ...cabellos relucientes...
Acordáte, tu mamá acariciaba ...que tu vieja...
con sus manos pequeñitas de mujer;
tu cabeza de muchachita alocada,
que soñaba con grandeza y placer. ...grandezas...

II

Una noche te fugaste
del hogar que te cuidó
y a la vieja abandonaste,
que la vida te adoró, ...que en la vida...
en busca de los amores
y para buscar placeres
fuiste con otras mujeres
al lugar de los dolores.

I (bis)

Milonguera de melena recortada,
que antes tenía hogar feliz, ...tenías...
no recuerdas a tu viejita amargada
que ignora todavía tu desliz.
Acordáte de aquel novio enamorado

que luchaba por formarte un buen hogar
y que tu nido feliz y más confiado y que tímido, feliz y mal confiado
colocaba tu recuerdo en un altar.

II (bis)

Ahora solo abandonada ...sola...
en las alas del placer,
vas dejando acongojada
tus ensueños de mujer.
De tus trenzas en la historia
ni más hebras quedarán ...las...
que perduren tu memoria
a los que te llorarán.

Quiero hacer notar que la transcripción que hace Eduardo Romano, en su libro *Las letras de tango*, responde mejor a la gramática, así como no pocas veces los cantantes modifican las letras, en general, por gusto personal o por cierto tipo de necesidad; igualmente el director de orquesta. Sin embargo, tanto Carlos Gardel como Edmundo Rivero, trataron de respetar invariablemente al letrista. “El Zorzal Criollo” modificó algunas, raramente, pero justificadamente cuando se trató de personas, con nombre y apellido (Rivera por Cepeda, en “Tiempos Viejos”, y Carlos Gardel por Charles Boyer, en “Corrientes y Esmeralda”), sin perjuicio de varios furcios, involuntarios, por tales.

La transcripción del *Album del tango*, de Ediciones Continental, se acerca más a la versión de Romano, presentando diferencias: “del lugar que te cuidó”, “y en busca de otros amores”, “en las salas del placer” y “que recuerden tu memoria”. Así y todo, el texto de Romano coincide más con el original.

En la citada obra de Romano leemos: “Fue grabado por Carlos Gardel con acompañamiento de las guitarras de G. Barbieri y J. M. Aguilar, en el sello “Odeón” (7/29); más tarde, lo registró Osvaldo Pugliese con la voz de Juan Carlos Cobos, en “Odeón” (7/53); luego Francisco Rotundo con Floreal Ruiz, en “Odeón” (4/54), y Héctor Mauré con acompañamiento de guitarras, en Columbia (1957), entre otros”.

El autor

José María Aguilar nació en Montevideo. Era cinco meses menor que Gardel. Fue uno de los tres sobrevivientes del accidente de Medellín, un siniestro horroroso, pues quedaron todos carbonizados o quemados, con fracturas y amputaciones, en casos; todo ardía en medio de gritos de dolor y desesperación; Gardel carbonizado, con el cuerpo debajo del asiento del piloto y los pies separados de su cuerpo. Rivero le rogaba a Aguilar que no lo dejara morir, pues tenía mujer y ocho hijos; luego, en el Hospital, enloqueció, saltó de la cama, corrió y murió desangrado. Corpos Moreno tenía la cabeza separada del cuerpo. Era un joven pugilista argentino al que Carlos Gardel había incorporado a la troupe. Según Aguilar, había tenido la mal ocurrencia de decirle a Carlos: “Mirá si se viniera abajo el avión”. Gardel, que tenía terror a esta clase de aparatos, se enojó mucho reprendiéndole.

Aguilar fue apodado “El Indio”, por imposición de Gardel, que acostumbraba a ponerle mote a los amigos. Fue uno de los más grandes guitarristas de la Argentina, en todos los tiempos. Sobrevivió pero solo pudo dedicarse a la enseñanza. Quedó ciego y murió luego de haber sido atropellado por un automovilista, en el barrio de Flores.

Había comenzado sus actuaciones en Uruguay y además, llegado a la Argentina, inicia su escuela de guitarra, en Buenos Aires. Según el *Diccionario gardeliano* de José Barcia, Enriqueta Fulle

y José Luis Macaggi, esto sucede en 1926, pero en la obra de Orlando del Greco, Carlos Gardel y los autores de sus canciones, se anota que llegó a la Reina del Plata en 1920; de El libro del tango de Ferrer parece deducirse que se inició en 1923, en Buenos Aires. Dada la diversidad de fuentes y referencias consultadas estimo que del Greco se acercó más a la fecha correcta. Probablemente el trabajo más completo pertenece a Horacio Lorient, publicado en Tango y lunfardo, que dirige Gaspar Astarita. Afirma que Aguilar actuó desde jovencito, haciendo giras por Uruguay y el sur de Brasil, precisando la fecha de inicio en Buenos Aires, aproximándola al año 1922 por las referencias concretas que da.

Casi todos los grandes solistas requirieron su acompañamiento. En 1928 comienza con Carlos Gardel y continuó hasta 1931; continúa después, en 1934. En la citada obra de del Greco se recuerda que fue autor de numerosos temas, cubriendo diversos géneros: tango, vals, estilo, fox-trot y zamba. Agrega que fue un “artífice de la guitarra”.

Grabó como solista. Gardel le grabó diez temas y dos de ellos fueron incorporados en cintas cortas, que filmó Eduardo Morera: “Tengo Miedo” y “Añoranzas”. Los demás temas grabados por Gardel fueron “Trenzas Negras”, “Lloró como una Mujer”, “Milonguera”, “Al Mundo le Falta un Tornillo”, “Flor Campera”, “Mala Suerte”, “Aromas del Cairo”, “Manuelita”, “Las Madreselvas”, “Manos Brujas” y “Ofrenda Gaucha”.

Aguilar se había enemistado con Gardel en Francia, abandonando la gira. No se sabe a ciencia cierta que es lo que generaba distancias. A lo mejor la sólida formación musical de Aguilar, o los tecnicismos incompatibles con la naturaleza y el instinto de Gardel. Además, “El Zorzal” era muy bromista y cachador. Aguilar no se quedó atrás en esto, según sus propios relatos, cuando tiempo después, al reingresar como guitarrista, se rió del “Zorzal” en San Juan de Puerto Rico, donde, ante 25.000 personas Gardel habló y cometió una torpeza verbal, al dirigirse a la gente: “Querido pueblo -dijo-, estoy muy contento de que hayan venido a recibirme, y ... esta noche los espero en el cine”.

Historia repetida

El tema de la letra es una historia conocida en la realidad social del Buenos Aires antiguo: la de la muchacha con aspiración de “grandeza y placer” -palabras de la misma letra- que abandona su casa y rechaza la posibilidad de tener su propio hogar, con amor verdadero, y va en busca de otros ambientes; todavía subyace en el fuero íntimo de ciertas jóvenes la misma actitud estereotipada, a la que se suma la publicidad y la ética utilitaria y las contrataciones televisivas.

Esas historias fueron recogidas por los letristas de tango y la milonguera no fue, entonces, obra del tango sino motivo literario, además de su significación en la sociedad como expresión de la cultura de cierto tiempo.

Milonguera

De milonga palabra de procedencia africana -con bastante intermediación temporal-, se derivan los términos milonguita, milongón, milonguera, milonguerita, milonguero y otra expresión que pertenece tanto al lunfardo sexual o erótico como al calambur. Más, milonga y sus derivados tienen numerosas acepciones.

Limitando el comentario a la voz milonguera, con el significado que tiene en la letra de este tango, recurrimos invariablemente, como en otros casos, a la obra de José Gobello, donde encontramos las conceptualizaciones precisas. En este caso, consigna en su Nuevo diccionario lunfardo:

“...Milonguera: bailarina contratada en lugares de diversión nocturna (este término dio, por regresión, milonga y su afectivo milonguita: mujer de vida airada). En esta definición milonguera y milonga tienen el mismo significado.

Es decir, la milonguera también es denominada milonga. Otros autores limitan el significado de milonguera a la mujer aficionada al baile popular, del mismo modo que es dable llamar bailantera a la aficionada a la bailanta, o salsera, la salsa.

Se han considerado los sinónimos de milonguera, a saber: cabaretera, alternadora, copera, taquera.

Lo cierto es que milonga y las voces derivadas de ella habitan las letras de tangos y milongas en un largo lapso de la historia de la canción ciudadana.

Melena

Los académicos aseguran que “melena” es una palabra de origen incierto y, sin embargo, hay referencias literarias correspondientes al siglo XIII, aunque citadas mucho después; la más antigua conocida la anota Bernardino de Sahagún, en su obra titulada Documentos; fue un religioso franciscano e historiador español, un estudioso de la antropología, además, y casi toda su obra se basó en documentos.

En el idioma español se considera que la melena es cierto tipo de cabello, el que cae sobre los costados y los ojos, o sobre los hombros; en cambio para el idioma popular argentino, melena es todo cabello que sea abundante, recortado o no, largo o corto, pero además cuando es significativamente largo se lo denomina porra y un porrudo es lo mismo que un melenudo. Con este ejemplo, una vez más se puede comprobar que el idioma español es solo parte de nuestro idioma.

En el tango “El Malevo” escuchamos:

“Sos un malevo sin lengue,
sin pinta ni compadrada,
sin melena recortada,
sin milonga y sin canyengue”,
lo que avala lo que venimos expresando.

Esta letra es de Martín Castro, que en realidad era una mujer: Martín Castro es el seudónimo de una mujer, poeta, tanguera y platense, que se llamaba María Luis Carnelli.

Así que, por la letra del tango “Milonguera” como por la letra del tango “El Malevo”, deducimos que la melena recortada era común al hombre y a la mujer. Otras letras informan acerca de otras precisiones. En “El Taita del Arrabal” (tango con letra de Herrera y Romero y música de Padilla):

“Era un malevo buen mozo de melena recortada;
las minas le cortejaban pero él las trataba mal,
era altivo y lo llamaban el taita del arrabal”.

El “Pigall”

Siendo el autor de la letra y de la música del tango “Milonguera”, de origen uruguayo, podría afirmarse que el “Pigall” de que habla es tanto el de Montevideo como el de Buenos Aires, pero me inclino a pensar que se refiere al porteño nuestro porque, por los datos que he puntualizado líneas arriba, Aguilar ya estaba hacía varios años en Buenos Aires.

Los dos fueron cabarets, pero el de Buenos Aires se denominó “Royal Pigall” y fue inmortalizado por la letra de Celedonio Flores (“Corrientes y Esmeralda”):

“El Odeón se manda la real academia,
rebotando tangos el Royal Pigall
y se juega el resto la doliente anemia
que espera el tranvía para su arrabal...”.
Estaba en Corrientes 865.

“Miriñaque”

Del tiempo de ñaupá o Maricastaña

El miriñaque pertenece al tiempo de ñaupá, siguiendo el dicho en el que se insertó una voz del latín sudamericano, esto es el quichua; me refiero al quichuismo ñaupacc, que significa ‘antiguo’, ‘pasado remoto’. Es como decir “del tiempo de Maricastaña”, un momento lejano en el pasado. Maricastaña o Mari-castaña o María Castaña existió y es aludida en la expresión. En el siglo XVI fue quien comandó un partido popular en Galicia, que resistía el pago de impuestos. parece ser que “Maricastaña” significa ‘mujer casta’, del mismo modo que “Marisarmiento” quiere decir ‘mujer delgada’, delgada como un sarmiento.

Aquí, entre nosotros, decimos también “del tiempo del miriñaque”, que, en la conocida milonga es recordado y situado en el año 1910, aunque se haya usado antes y después de ese año.

1910, año del Centenario

1910 es el Año del Centenario de la Revolución de Mayo. Al mismo tiempo se había anunciado el fin del mundo, con la aparición del cometa Halley para el 11 de enero. Mientras tanto, la República estaba preparando los festejos del Centenario de su Libertad. Llegaron personalidades importantes de todo el mundo. Hasta ese momento, en lo que iba del siglo, Buenos Aires había sido el escenario de huelgas, manifestaciones, protestas de trabajadores, inquilinos y, asimismo, en otras ciudades, mientras que en las zonas rurales la explosión social se producía igualmente en el sector agrario y se manifiesta poco después. Ya hacía cinco años de la frustrada revolución cívico-militar encabezada por Hipólito Yrigoyen, pero además la ciudad de Buenos Aires había sido igualmente convulsionada por el tranvía eléctrico, en remplazo del tranvía con caballos. Esta última convulsión social tenía por causa el hecho de que existía la creencia que ese tipo de medio de transporte iba a ser la causa de molestas, ruidos y accidentes fatales. Era, pues, tecnología de avanzada y su velocidad resultaría riesgosa, en el convencimiento popular. En ese tiempo, se exaltaron las proezas de la emancipación argentina. Los festejos duraron todo el año. Una de las personalidades presentes fue la Infanta Isabel de Borbón, que se interesó por las fiestas criollas, los bailes y las vestimentas, entre las que se contaba el miriñaque evocado por la milonga cuya letra y música pertenece a Alberto Mastra.

La milonga “Miriñaque”

Alberto Mastra en realidad era un seudónimo; el verdadero nombre completo era Alberto Mastracusa, más conocido como “Carusito”, un uruguayo que convivió con payadores y cantores que resumían la temática del campo, el suburbio y la ciudad. Creció en esos ambientes, como poeta y guitarrista; fue un inquieto caminante, de tierras conocidas y tierras extrañas. Como ciertas aves se fue de un lugar a otros y no visitó, como peregrino, santuarios, sino arrabales, boliches y ámbitos donde se enseñoreaba el arcano del arte popular, de la creación sin barreras, del vocabulario y la música en libertad.

Creo que se pareció bastante a Atahualpa Yupanqui, pero en los contornos del tango -al que fue ajeno don Ata- y de la milonga. También se pareció a él en cuanto al uso de la zurda para tocar la guitarra y se diferenció en su bohemia crónica. Sus milongas fueron las milongas del suburbio, predominantemente.

Prontuario de la pilcha y la palabra

En realidad, el miriñaque no era todo el vestido, sino, como lo anotan los académicos madrileños, “el zagalejo interior de tela rígida o muy almidonada y a veces con aros, que han solido usar las

mujeres”.

Si seguimos al idioma español no penetraremos debidamente en la comprensión de este asunto. ¿Zagalejo? es el diminutivo de zagal. Y seguimos: ¿qué es el zagal? Enseñan los académicos de Madrid que es el refajo de las lugareñas. Y, así, seguimos sin entender este idioma extraño y mentamos que el idioma argentino tiene el cimiento del español y del italiano, principalmente. pero, prosigo con el diccionario oficial, el de la Real Academia de la Lengua: “ ‘Refajo’. (de re- y fajar). m. Falda corta y vueluda, por lo general de bayeta o paño, que usan las mujeres de los pueblos encima de las enaguas. En las ciudades era falda interior que usaba la mujer para abrigo...”

¡Ahora sí, caracho! Pero hay que tener cuidado con otras dos palabras, ya citadas, “bayeta” y “vueluda”.

En resumen, una especie de segunda enagua para abrigo, “vueluda” (con mucho vuelo) y con aros. El vestido se ajustaba de la cintura para arriba y abajo era bombé, es decir, convexo. Lo usaron las mujeres que frecuentaron los lugares elegantes y lujosos del tango. Lo podemos ver en revistas antiguas, o en películas como “La Historia del Tango”, filmada en 1948, con Virginia Luque, en el papel de “La Morocha”, en lo de Hansen. En “Caras y caretas” del 15 de agosto de 1903, podemos ver al payador, actor y bailarín, Arturo de Nava, y una actriz de la compañía de los Podestá, con su miriñaque, personificando en el Teatro Apolo a la pareja corralera, bailando el tango “El Maco”, de Tornquist.

Pero no imaginemos de miriñaque a Paquita Bernardo, la bandoneonista; ni a Carmen Calderón, la última compañera de “El Cachafaz”; ni a Peggy, compañera de baile del “Vasco” Aín; ni a Linda Thelma, una de las primeras cancionistas que usó el traje varonil, como Azucena Maizani; o a la cancionista japonesa del tango, Ranko Fujisawa; o a Gina Lollobrigida, aprendiendo el tango con el profesor Gino Landi; Rosita Quiroga, Manolita Poli, Mona Maris o la arrabalera Tita Merello.

Nada de chamuyo rantifuso

Quien lea la letra de Alberto Mastra, o escuche la milonga cantada, creerá que se trata de una parla rea y no es tal. Se trata de un poema sencillista, costumbrista y descriptivo del tiempo de ñaupa, del miriñaque, del pantalón con trensilla, el cuello alto y la corbata de plastrón, a más de otros usos sociales exhumados con el tiempo, como la patilla o el bigote.

Era la edad de los carreteros del puente arenero, de cantores y reseros, del suisse y el pernod; del tiempo en que los novios se sentaban a tres metros y del fonógrafo:

“Vamos a hacer volver a atrás el almanaque
y recordarles el mil novecientos diez,
cuando las damas se vestían de miriñaque
y se cubrían desde el cuello hasta los pies.
Cuando mi ‘papi’ se dejaba la patilla,
cuando el bigote daba porte de señor,
cuando se usaba el pantalón con la trensilla,
el cuello alto y la corbata de plastrón.

Dónde están... dónde se han ido
mis tiempos queridos.

Dónde están tus carreteros del puente arenero,
dónde está tu barrio norte,
dónde está Pepe el cantor,
el resero, La Tablada,
el rosarino Taboada,

¿dónde están, quién los llevó?
 Tiempo de ayer que fue rodando
 y se perdió,
 lo mismo que el suisse,
 lo mismo que el pernod.
 ¿Dónde estará? -No sé...
 Te cantarán -Tal vez...
 Te llorarán -Igual que yo.

Cuando los novios se sentaban a tres metros
 y era el fonógrafo la moda antes del dial.
 Cuando el "Victoria" se paseaba por el centro
 y había una línea solamenta del tranway.
 Y aunque parezca una comedia lo que siento,
 o me critiquen porque soy como yo soy,
 con todo orgullo yo me quedo con mis tiempos
 aunque me obliguen a vivir el ritmo de hoy."

El vocabulario de esta letra

Los versos de Mastra no tienen lunfardismos, aunque a algunos de estos vocablos se los pueda considerar tales, en un sentido amplio. Anoto aquí el significado con el que se utilizaron en el poema y no otro:

CARRETEROS. Conductores de carros y carretas.

DIAL. Radio, en sentido figurado.

FONOGRAFO. Aparato para registrar y reproducir sonido mediante un procedimiento mecánico.

MIRIÑAQUE Falda interior del vestido de la mujer.

PAPI. Diminutivo apocopado de papá.

PERNOD. Ajenjo.

PLASTRON. Tipo de corbata muy ancha.

RESERO. El que arrea ganado//Matarife//Comprador de reses.

SUISSE. Bebida alcohólica aderezada con esencia de ajenjo.

TRANWAY. Tranvía.

VICTORIA. Carruaje//Mateo.

"Mocosita"

Melodrama tanguero

Este tipo de tango puede conceptuarse como una especie de melodrama. El tema constituye un drama. Podría ser el mismo de una ópera. Pero aquí están presente los elementos del tango: letra y música. Y algo más: una historia humana, individual, pasional, con facetas sentimentales y patetismo, por lo que agita la sensibilidad de la gente. La historia corresponde a un tiempo lejano, dada la edad del país, de la comunidad en la que está inserida.

Amargura, desesperanza, hastío, sollozo, desdén, abandono y dolor profundo. Después... una canción y un disparo con el que un payador y cantor pone fin a su vida. Historia de un tiempo viejo, del payador que se afincó en la ciudad, producto de la migración, de la traslación de la población rural a las zonas urbanas, un fenómeno sociológico e histórico en nuestros países del sur.

Suburbio: eslabón geográfico

Creo que, en cierto escorzo, el suburbio fue el nexo entre la zona rural y la ciudad y que en esa franja social se transformó el payador en milonguero y cantor. Llegó del campo y se incorporó en un ámbito distinto. De a poco fue dejando el caballo, modificando su vestimenta y recibiendo nuevos influjos. Adaptó sensiblemente su arte en un entorno de múltiples influencias culturales entre las que se hallan el arte y el lenguaje, con su substractus de sentimientos, emociones, ideas y motivaciones diversas.

En la historia del tango hay una instancia en la que se entrevera el payador con el cantor, el lenguaje campal con el habla popular de la ciudad. Podríamos ayudar a ilustrar el concepto si recordamos que José Gobello, en su Nuevo Diccionario Lunfardo atribuye al lenguaje general el significado de 'payada pueblera' cuando desarrolla la voz "milonga". Para el Maestro Gobello "milonga" es también el lugar donde se desarrolla la payada pueblera y es el baile ejecutado al son de la música empleada en la payada pueblera, mientras que milonguero es el payador pueblera.

No quiero afirmar que, en términos absolutos, el tango deriva de la milonga y ésta de la payada. Sí digo que existen ascendientes, vasos comunicantes y lazos no del todo ostensibles. Y los payadores están presentes en las letras de tangos y milongas y tangos-milonga. "Mocosita" nos trae la historia trágica de un payador, suicidado por causa del desamor. Habitaba en un conventillo. Solamente en esta circunstancia se concibe la presencia de un revólver y un disparo fatal. Pero no concebimos esta forma de poner fin a la vida de un típico payador rural, hombre de cuchillo, poco afecto a agredirse pero sí dispuesto a aceptar la eutanasia cuando es hondo el sufrimiento físico de una herida, practicada por el gaucho como un deber moral o como un acto de compasión. Con el mismo sentimiento con que se mata a un caballo fracturado.

El payador urbano

En ese eslabón geográfico que es el suburbio, el payador no habita un rancho sino una pieza del conventillo, un cotorro, donde el castellano rural "catre" -de uso en la campaña- se hizo catrera, expresión lunfarda propia de la ciudad. ¡Palabras de la letra de "Mocosita"! El payador rural primitivo era un coplero, un cantor errante, el continuador de los trovadores antiguos del viejo mundo, los que solían llamarse a sí mismos "preyadores", así que el payador no tiene su origen en la pampa, pero expresó a la pampa y a la patria, con sentido nacional y sentimientos argentinitas. El payador urbano también, pero no fue como el rural un cantor errante, pues tuvo su habitación, su cotorro y, como en este tango que comento, vivió en el conventillo y colgó de un clavo su guitarra:

Flor de milonga

Los temas populares, letra y música, llegaron, como este tango, al espíritu del pueblo sin mucho esfuerzo ni promoción publicitaria significativa. Prendían en la afectividad de la gente, en ocasiones sin interesar la autoría. No interesó tampoco que los historiadores no hayan destacado en algunas fuentes que Víctor Soliño fue el poeta del tango; sí que Gerardo Matos Rodríguez fuera el autor de la música.

Flor de milonga fue el embrollo que envolvió a "Mocosita". Después de advertirse que solo pocas personas tenían la grabación de Gardel, el larga duración editado por el sello "Odeón" con el título de "Mocosita", que salió a la venta solo por tres días -según datos obtenidos por José Barcia, Enriqueta Fulle y José L. Macaggi- fue secuestrado por causa de una demanda de "RCA Víctor", a raíz del contrato firmado por Matos Rodríguez en 1930, donde se especificaba que sus obras solo podían ser grabadas en discos "Víctor".

Mocosita es pebeta

La mocosita del tango no tiene acepción alguna en las fuentes propias del idioma español actual.

En realidad “mocosa” proviene de una voz del latín y aparece registrada en la literatura española en numerosas obras. Sin embargo, aunque entre nosotros haya continuado con igual significado en algunas de las acepciones, los argentinos hicimos con “mocosa” varios sinónimos: piba, pebeta, muchacha, con aptitud suficiente para compartir su vida con un hombre. Y también para abandonarlo:

“Mi 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...”.

“Colgada de un clavo la guitarra,
en un rincón la tiene abandonada,
de su sonido
ya no le importa nada”.

“Muñeca Brava”

La palabra “muñeca”, con el significado de ‘mozuela frívola y presumida’, no es extraña al Diccionario de la Lengua Española, que la señala como término en sentido figurado y familiar.

El uso, con tal significación, es reciente si consideramos que utilizamos numerosas palabras con más de doscientos años de antigüedad, aunque hayan experimentado cambios a través del tiempo, muñeca, por alusión a una mujer joven, apareció en el siglo pasado.

En la letra del tango “Muñeca Brava”, lo que expresa el autor se identifica con la fuente española. Sin embargo, en la Argentina, con más intensidad se refiere a una hermosa muchacha y no es una palabra despectiva. Y, así, desde este punto de vista es un argentinismo.

Por supuesto que existen otras acepciones y aplicaciones. Ahora, mi explicación se limita al poema tanguero, de autoría de Enrique Cadícamo (la música corresponde a Luis Visca).

Los galicismos de don Enrique

Cadícamo ayudó a difundir en la Argentina palabras de la lengua francesa, letras mediante. Una de éstas es “Muñeca Brava”, donde entrevera lunfardismos y galicismos, como madame, frapé, gigoló y biscuit. Además trasladó el Triánón del Paque de Versalles a Villa Crespo del “Negro Cele” donio Esteban Flores. El Triánón francés fue una mansión real: la primera construida por Luis XIV y la segunda por Luis XV; un Triánón grande y otro pequeño (éste fue el preferido por María Antonieta).

Históricamente, los argentinos nos acostubramos a estas palabras en los tangos, aun sin conocer su significado. Pero, por el intercambio idiomático, sin profundizar en sus causas o motivaciones, entreveramos a París con Puente Alsina y a Versalles con Villa Crespo.

El asunto era remplazar mina por madame, frío por frapé, proxeneta o caralisa por gigoló y galleta por biscuit, o bien, de utilizar distintas palabras por rima o para evitar repeticiones o enriquecer el idioma.

Rastreando en las letras de los tangos, observamos que el aporte del francés al idioma vivo de los argentinos ha sido muy importante. Más todavía, lo ha sido de Europa latina y no solo idiomáticamente sino culturalmente.

Para muestra basta un verso

“Che, madame, que parlás en francés,” es suficiente para ilustrar el concepto, es decir para demostrar la influencia de otros idiomas en el español que se habló en nuestro país desde antiguo. El antiguo castellano tse se escribió ce (véase la obra de José Gobellos), de lo que hay referencias en las obras clásicas españolas. Esteban Echeverría registró la palabra en su obra *El matadero*, para llamar la atención de la “negra bruja”. En la lengua araucana, che significa ‘hombre’, ‘gente’, aunque solamente se emplea como sufijo: por ejemplo, tehuelche, ‘hombre del sur’. Che pertenece al país, pero particularmente al sur de él y al sur de la provincia de Buenos Aires y, asimismo, a algunas regiones de España, como Valencia, donde se conoció una copla anónima:

“En Zaragoza nací
y en Valencia estuve un año:
allí me llaman el che
y allá me llaman el maño”. (citado por Gobellos)

Maño deriva de magno, grande; se llamaba así al aragonés, al natural de Aragón y es una expresión de cariño entre personas que se quieren bien.

Pero madame en las letras tangueras no es formal. Es casi irónico o burlón y quiere decir lo contrario de lo que significa: no se trata de una señora sino de una naifa milonguerita de un barrio, flor de pecado, gigoló incluido. El término madame, francés, dejó de significar ‘señora’ para constituirse en madama, que era la regente o la dueña del prostíbulo.

Curiosamente, acerca de hablar, es una palabra común al italiano, al español y al lunfardo. En el italiano, con una leve diferencia, es parlare, ‘hablar’. En el español, es conocida desde el siglo XIV y aparece en las obras de Leandro Fernández de Moratín y en *El Criticón* de Baltasar Gracián. Según Jorge Luis Borges fue registrada por Juan Hidalgo.

“Che, madame, que parlás en francés
y tirás ventolina a dos manos”.

En una versión distinta y anterior los versos son distintos:

“Che, madame, que parlas en francés
y tirás el dinero a dos”.
O bien:

“Che, madame, que parlás en francés
y tirás meneguina a los giles”.

Vocabulario del tango “Muñeca Brava”

(Incluyo las palabras tal como aparecen en una versión de la letra, con el significado asignado por su autor y según mi interpretación).

ABRILES. Años de edad.

BACÁN. Individuo adinerado, con vida suntuaria.

BATEN. Llamam, apodan.

BISCUIT. Mujer hermosa//Galleta, bizcocho apetecible.

BRAVA. Mujer que turba a los hombres con sus atractivos.

CACHO. Poco, pedazo, racimo.

CAMBA. Vesre de bacán (ver esta palabra).

CAMPANEÁ. Mirá.
 COPETÍN. Cóctel, trago de licor, o aperitivo.
 DIQUEROS. Ostentadores.
 EMBROCÁ. Observá detalladamente.
 FRAPÉ. Frío, helado.
 GIGOLÓ. Hombre que se hace mantener por una mujer.
 GILES. Conjunto de tontos, sin identificación.
 GRUPO (SIN). Sin engaño o mentira.
 MANOS (A DOS). Generosamente.
 MAREÁS. Turbás.
 META. Consumir frecuentemente una bebida.
 MILONGUERITA. Mujer joven de vida airada.
 MUÑECA. Mujer joven y hermosa.//Joven frívola y presumida.
 PARLÁS. Hablás.
 TRIANÓN. Mansión real de Versalles (Francia).
 VENTOLINA. Dinero.

“Naípe Marcado”

A propósito de algunas letras tangueras y más todavía de ciertos poemas lunfardos o lunfardescos, lamentablemente no tan conocidos porque no se incorporaron a los tangos y se quedaron como criaturas abandonadas -como los tangos de Malena- hoy traigo la evocación del naípe, en nuestra poemática popular.

Naípe, carta o baraja, presente en la literatura gauchesca, como formando parte de nuestras costumbres, de nuestro folclore y de nuestras tradiciones. Solamente por comentar lo más representativo, don José Hernández puso en boca de Martín Fierro:

“Me había ejercitao al naípe,
 el juego era mi carrera”.

Asimismo, en esta obra nacional quedó escrita la palabra barajar que es mezclar los naipes antes de ser repartidos y que también se acostumbra a usar ya sea para poner las cosas en orden y empezar de nuevo o para confundir entre sí personas, ideas o cosas, entremezclándolas. Como lo hace Picardía, en el mismo Martín Fierro, entreverando o mezclando las palabras.

En el tango “Barajando”, que tiene música de Nicolás Vaccaro, Eduardo Méndez escribió:

“Con las cartas de la vida por mitad bien marquilladas
 ‘Como guillan los mandras carpeteros de cartel.
 Mi experiencia timbalera y las 30 bien fajadas
 Me largué por esos barrios a encarnar el espinel”.

Creo que la palabra marquilladas es una creación del letrista, pero tiene raíz española, porque “marquilla” es el diminutivo de “marca”, de manera que aquí se trata de barajas o naipes marcados, utilizados por los fulleros.

Hace bastante tiempo comencé a revisar obras lunfardas para ubicar esta palabra, “fullero”, cuyo significado conocía pero quería indagar el alcance que le asignaban los autores, y descubrí que no es lunfardismo. Es un vocablo bien español. “Fullero” es el que hace trampa en el juego; una de las maneras es marcar el naípe.

Siendo tan antiguos los juegos de naipes y los tramposos en el juego y tratándose de una palabra

española no debe extrañarnos, entonces, que la hayan utilizado Quevedo y Lope de Vega. Así que el naípe marcado sirve para hacer trampa en el juego de barajas. Pero sucede que “naípe marcado” pasó a ser con el tiempo persona conocida, o cosa conocida, dado que el que se precie de canchero en las cosas humanas, no puede desconocer cuándo el naípe está marcado, o cuando se trata de su equivalente, que es cartón junado, carta descubierta o individuo descubierto en el ejercicio de la trampa, la picardía o el mal comportamiento en la vida social. Recordamos la letra del tango “Naípe Marcado”:

“Pero yo sé que vos
no aguantarás el tren;
'Naípe Marcado'
cuando ya es junado
tiene que rajar”.

Es el consejo de oro del tango, uno de los consejos reos para el que pasó a ser naípe marcado, en el barrio o en la comunidad. Pero aquí, en la letra del tango “Naípe marcado” se refiere al tango. El tango había llenado todos los ámbitos de la ciudad de Buenos Aires: los barrios y el centro, boliches, cafetines, lugares de baile y diversión. En las calles famosas del centro porteño: en Florida o en Corrientes, las dos mencionadas en la letra. Calle Corrientes, como dijo Horacio Ferrer:

“Calle porteña, identificada a través de casi un siglo, con el fervor, los temas, los hombres, el sonido, el clima y el paisaje nocturno del tango”.

Pero en un tiempo, que evocó Angel Greco, en la letra y música de “Naípe Marcado”, sucedió que el tango iba desapareciendo de esos escenarios:

“¿Dónde te fuiste tango
que te busco siempre
y no te puedo 'hayar'?
Te juro por mi vieja
que si no te encuentro
me pongo a 'yorar'.
Fui por Florida ayer
y por Corrientes hoy;
me han informado
que te habías piantado
con tu bandoneón”.

“Patotero Sentimental”

La dinámica social -entre otros motivos y según los caos que se presenten a consideración- modifica el significado de las palabras. Particularmente, nuevos hechos y la interpretación que se hace de ellos contribuyen al cambio. Así, podemos afirmar sin dudas que una cosa eran los patoteros de antes y otra los de ahora.

Han variado las circunstancias, especialmente la cultura, los comportamientos, los sistemas de valores, los usos y abusos y seguramente, la falta de respeto y el atropello a la razón -fichando con la guita de Discepolín-, empujaron la transformación semántica.

El escorzo académico

Observado el vocablo desde Madrid, donde está la sede de la “Real Academia Española”, es relacionado solo con Uruguay y la Argentina, de un modo genérico, con una significación que no nos es muy familiar. Martín Alonso anota que patotero es, en estos países, el joven callejero, farrista, bravucón y perdonavidas. Es el integrante de una patota, ‘pandilla de jóvenes desocupados que por antipatía o simple pasatiempo asaltan a determinadas personas burlándose de ellas o infiriéndoles daño’.

Luego de veinte años de aquel concepto el diccionario de la citada corporación, extiende su uso -además de los países mencionados- a Paraguay y Perú. Y, como invariablemente continúa arraigada la actitud de atribuirle los males a los jóvenes, puntualiza que patotero deriva de patota, ‘grupo, normalmente integrado por jóvenes, que suele darse a provocaciones, desmanes y abusos en lugares públicos’.

Otra cosa es el lunfardo

Tratándose de aclaraciones, cuando necesitamos la precisa, tenemos que recurrir al inevitable Maestro José Gobello. Y, por supuesto que es gratisísimo encontrarnos con él y con las fuentes que crea con sus insuperables investigaciones, que además arrastran permanentes recuerdos de antigua amistad y múltiples reconocimientos.

Anota, en su Nuevo diccionario lunfardo:

“PATOTA. Leng.gen. Conjunto de personas reunidas con algún fin (“yo también ando buscando con quien hacer patota, y conforme ‘ncuentre me ligo...’ (Alvarez, Cuentos..., 79).//Pandilla de jóvenes alborotadores y pendencieros, en un principio pertenecientes a las clases más adineradas, amigos de cometer desmanes y agredir a los ciudadanos pacíficos por pura diversión (la patota es un producto de nuestro medio social y de creación que, podríamos decir reciente, aunque pudiera tal vez considerarse como una resurrección de aquellas famosas indiadas de ingrato recuerdo...” Gómez, La mala..., p. 209). Por alusión a los patos que remontan vuelo en bandada. Patotero: miembro de una patota”.

Las obras citadas son Cuentos de Fray Mocho, de José S. Alvarez, y La mala vida en Buenos Aires, del tratadista de derecho penal Eusebio Gómez.

Peregrinación a otras fuentes

Emilio Dis intensifica la acción de la patota, al identificarla también como ‘gavilla’ o ‘banda’; Fernando Hugo Casullo, luego de sindicarla como ‘pandilla’ suaviza su comportamiento al señalar que su fin es ‘burlarse del prójimo’, entre otras significaciones y referencias.

Federico Cammarota señala: ‘grupo belicoso de muchachos farristas’, siendo el patotero ‘bullanguero’. Más severos en los juicios son Raúl T. Escobar y Juan C. Guarnieri: el primero habla de un “enajenado accionar” y el segundo anatematiza:

“PATOTA.f. Grupo de individuos que ataca a sus víctimas en montón y en superioridad numérica, golpeándolas cobardemente o escarneciéndolas si son mujeres. La patota criminal es el mayor estigma social de la sociedad rioplatense. Los precedieron los ‘cuadrilleros’, que peleaban en ‘cuadrilla’ y los ‘biabistas’ genoveses del viejo Buenos Aires”.

Así, caen en la volteada nuestros queridos compaesani, aunque la antropología demuestra que el fenómeno es común a toda la humanidad. Igualmente, la psicología animal y comparada muestra que se da entre animales, como por ejemplo, los perros.

Juan C. Andrade y Horacio San Martín agregan otro dato y consignan que los patoteros a veces están armados, buscando pendencia, típica de principios de siglo. Y, para terminar, y no abrumar con referencias y rematar este asunto serio con algo de humor, Minguito, que publicó Pa’ En-

tenderme Mejor (Busculario Porteño), anotó con vinculación a la patota: “Barra que se rejunta p’algo violento. Especialmente p’apretar a alguno o sea patotiar, niaunque fuera pa divertirse aprovechando que son muchos y l’otro está solo. Patotero es el que anda en patota o que patotea a otro”.

De todo ello podríamos derivar numerosas conclusiones. Empero, creo que es oportuno asumir que el fenómeno presenta diversas características, variando de acuerdo al tiempo y al lugar, advirtiéndole que hoy día puede generar, en ocasiones, daños graves a las personas, o a la misma sociedad organizada al haberse enraizado en ámbitos políticos.

El patotero de los tangos

Los letristas incorporaron al hecho sociológico y testimoniaron la presencia del patotero en nuestra historia ciudadana, de un modo natural, descriptivo, gráfico, y colorido, según los personajes reales y conforme nuestras propias circunstancias. En casos, conforme ciertos perfiles.

En “Patotero Sentimental”, con música de Manuel Jovés y letra de Manuel Romero, el personaje solamente tiene inserción en determinado ambiente y es el “rey del bailongo” y es el “rey del cabaret”:

I

“Patotero, rey del bailongo,
Patotero sentimental.
Escondés bajo tu risa
Muchas ganas de llorar.
Ya los años van pasando
Y en mi pecho no entró un querer.
En mi vida, tuve muchas, muchas minas
Pero nunca una mujer.

II

Cuando tengo dos copas de más
De 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.

I (bis)

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
Solo es ganas de llorar”.

Como se ve, no tiene rasgos de peligrosidad. Es sentimental y tristón, por haber abandonado a la mujer que lo amó de verdad, a diferencia de las minas, limitadas al amor sexual y profesional, si se trata del cabaret.

Las patotas bravas de aquel 1902, que dibujó con maestría Celedonio Esteban Flores, “El Negro Cele”, en la letra de “Corrientes y Esmeralda”, no lo habrán sido de tanta bravía si “un cajetilla los calzó de cross”, aunque el cajetilla haya sido Jorge Newbery, que por aquel tiempo sobresalía en el boxeo y tenía 27 años.

Deberíamos, además, rastrear al patotero en la figura del farrista o del garufero, aunque la farra o la garufa no siempre albergaron patotas o patoteros.

En el tango “Una Noche de Garufa”, de Eduardo Arolas, se induce a pensar en la cercanía o, más, identidad entre el garufero y el patotero, cuando en la portada de la partitura antigua aparecen empatotados unos cuantos juerguistas y uno de ellos se abraza al antiguo farol, instalado en la vereda, casi en el cordón y próximo a la ventana cerrada de una vivienda. El farol está prendido, como corresponde a una circunstancia nochera, a una noche de garufa.

Juan A. Caruso, autor de la letra de “La Última Copa”, musicado por Francisco Canaro, pinta un personaje componente de un grupo de amigos y farristas: “Es la última farra de mi vida / de mi vida muchachos que se va”.

En apoyo de este nexo entre el farrista y el patotero, quiero citar de La poesía dialectal porteña, de Alvaro Yunque, un párrafo sobre Linyera: “Como Dante A. Linyera tiene preocupaciones de justicia social, para él todo no es escabio y minas, todo farra y castañazos”.

Las patotas contemporáneas

Nadie como Tomás García Giménez describió las patotas de nuestro tiempo, en un poema publicado por “Prensa Subterránea”, en 1987:

“El hombre solo ya no vale nada:
Unicamente valen las patotas,
Que por el miedo o por la tolerancia
Se han adueñado de la vida toda”.

El mensaje y la protesta, en forma de poesía, difundido por dicho órgano de prensa escrita, dirigido por José Gobello, tienen alcance social y político, al denunciar el patoterismo en esos orbes. Las barras parecían ser los grupos pacíficos: la de la esquina, la del café o el boliche. Y así era, hasta que hubo que agregarle un aditamento a la palabra para significar otra cosa y de tal modo aparecieron las barras bravas, en la ciudad, como un figura nueva asociada a la patota. Arman grescas, atacan a pasajeros, cometen vandalismo y agresiones en el fútbol o roban. El patotero de hoy se alejó de aquel del tango, farrista y divertido, y con poca capacidad para dañar a otro. El fenómeno merece una consideración estructural, donde la economía y la injusticia social también meten la cuchara. Numerosos estudios informan sobre esto. Uno de ellos pertenece a Mapacha Noguerol, Patotas y barras bravas en la ciudad. Aquí se señala, entre otras cosas, el conjunto de factores en nexo a las barras bravas y las patotas. La sociedad actual ha ido creando mayores dosis de violencia en el alma de la gente. La educación no ayudó a achicar el machismo argentino. El crecimiento demográfico y, en forma más amplia, los efectos de la explosión urbana, hicieron desaparecer del escenario al patotero del tango, inofensivo y pintoresco.

Guillermo Cabanellas, en su Diccionario Enciclopédico de Derecho Usual, señala que la patota es un vocablo sudamericano, equivalente a pandilla o banda de muchachones por lo general, que en horas de ocio, o por vagos profesionales, se dedican a provocar a inofensivos o casuales transeúntes, a insultar a las parejas e incluso a abusar de las mujeres, en establecido turno para las violaciones. Por lo que anota Cabanellas, Garzón se ocupó del tema en 1910 y Lisandro Segovia

en 1911, coincidentes ambos en caracterizarla como cuadrilla callejera que molesta y asalta a los transeúntes, para hacerles daño por odio o antipatía o por entretenimiento y diversión. El patotero es un inadaptado social y un sujeto peligroso que exige rigor preventivo y, más, severidad represiva, sin falsa piedad, pues con el hábito y el machismo acaba en verdadero monstruo.

“Viejo Smoking”

De acuerdo al prontuario

Este tango tiene la autoría de Celedonio Esteban Flores (letra) y de Guillermo Desiderio Barbieri (música). Ambos, como se sabe, fueron autores de famosos temas. Barbieri, padre del actor Alfredo, acompañó bastante a Gardel y murió junto a él en el accidente de aviación el 24 de junio de 1935.

Entre el inglés y el lunfardo

Smoking es un anglicismo, pero para ser preciso y académico debo anotar que en realidad se trata de un anglicismo, es decir una voz del inglés usada en otras lenguas, como la común en la Argentina, o sublengua como el lunfardo.

Utilizada en la poesía lunfarda, en las letras de tango y, en general, en la literatura popular y en la mal denominada “cultura”, desde Chapaleando barro del “Negro Cele”, hasta Martínez Estrada y La cabeza de Goliath. En algunas fuentes populares la vemos con una grafía distinta: smocking.

Más, la palabra se castellanizó y se puede escribir “esmoquin”, sin riesgo a que ningún purista se moleste con razón.

¿Cómo se incorporó la palabra a nuestro vocabulario? Lo mismo que miles de otros vocablos, pero con más facilidad cuando se trata de una prenda cuyo uso fue muy difundido y adoptada por las clases altas de la sociedad y por otras para ocasiones festivas y, además, por tangueros argentinos que pasaron su pinta por el mundo, en ámbitos nocturnos incluidos los porteños, y algunos bohemios y nocheros del ambiente del cabaré, en el tiempo en que allí funcionaban el restaurant y la milonga.

Lo usó “El Morocho del Abasto”, porque él podía darse el “lujo” de vestirse de arrabalero o de gaucho, sin que nadie del barrio se sorprendiera, porque todo le fue permitido. Otro de los grandes que lo vistió con elegancia y distinción, fue el Maestro Juan Carlos Cobián, con una flor en la solapa, como muchos, sospechados de pretender hacer del tango una expresión propia del salón, arrancado y trasplantado del arrabal y con el pilchaje cambiado como si fuera un transvestido.

El personaje del tango

Recorriendo la letrística y la poemática lunfarda ubicamos la prenda y a fuer de sinceros sus autores han sido invariablemente los primeros en ayudar a la castellanización de extranjerismos; hoy, este fenómeno se hace ostensible a través de los medios de comunicación masiva.

En el caso del vocablo smoking, en una corriente de opinión, ha ocurrido algo curioso: en todas partes designa al traje masculino de noche, lo que no es así en los países de habla inglesa, en los que es remplazado por dinner jacket o tuxedo.

Hubo tiempo y espacio, los porteños en la Argentina, en los que cierto tipo de calavera buscó la forma de movilidad ascendente, por decirlo en términos de sociología, nada más que con su estampa y encontró refugio en la prenda nochera que fue el smoking, ahora esmoquin. Muchos de ellos fueron nada más que la apariencia del bacán o del jailaife y en la primera de cambio quedaron, como en la vieja letra, amurados, perdidos en el misterio del mundo y sin toven.

Esta es la historia del figurín de este otro tango, “Viejo Smoking”, de Celedonio:

“y mirá este pobre mozo
cómo ha perdido el estado,
amargado, pobre y flaco
como perro de botón”.

Su cotorro se fue despoblando, sin otro lujo que la catrera compadreando sin colchón. Todo se le fue “de cabeza pa’ l empeño” y se dio “juego de pileta”, menos la prenda, que fue parte de la fábula o del sueño que lo rodeó de ambientes suntuosos, muchachas hermosas que dejaron en las solapas de aquella prenda estuque, lágrimas y carmín.

Letra y vocabulario

“Campaneá cómo el cotorro
va quedando despoblado,
todo el lujo es la catrera
compadreando sin colchón.
Y mirá este pobre mozo
cómo ha perdido el estado,
amargado, pobre y flaco
como perro de botón.
Poco a poco ya se ha ido
de cabeza pa’l empeño,
se dio juego de pileta
y hubo que echarse a nadar.
Sólo vos te vas salvando,
porque pa’ mí sos un sueño
del que quiera Dios que nunca
me vengan a despertar.

Viejo smoking de los tiempos
en que yo también tallaba,
cuánta papusa garaba
en tu solapa lloró.
Solapa que por su brillo
parece que encandilaba
y que donde iba sentaba
mi fama de gigoló.

Yo no siento la tristeza
de saberme derrotado
y no me amarga el recuerdo
de mi pasado esplendor.
No me arrepiento del vento
ni los años que he tirado,
pero lloro al verme solo,
sin amigos, sin amor.
Sin una mano que venga
a llevarme una parada,
sin una mujer que alegre

el resto de mi vivir...
 Vas a ver que un día de éstos
 te voy a poner de almohada
 y tirao en la catrera
 me voy a dejar morir...

Viejo smoking, cuántas veces
 la milonguera más papa
 el brillo de tu solapa
 de estuque y carmín manchó.
 Y en mis desplantes de guapo,
 cuántos llantos te mojaron,
 cuántos taitas envidiaron
 tu fama de gigoló.

BOTÓN. Vigilante.

CABEZA (IRSE DE). Caer rápida y directamente.

CAMPANEAR. Observar.

CATRERA. Cama.

COTORRO. Habitación.

DESPOBLADO. Vacío.

ESTUQUE. Revoque.//Cosmético facial.

GARABA. Mujer joven.//Mujer que protege a un hombre.

GIGOLO. Hombre que recibe favores, dinero o bienes de una mujer.

GUAPO. Peleador valiente.

MILONGUERA. Bailarina que trabaja en lugar de diversión.

PAPUSA. Mujer hermosa, elegante y atractiva.

PARADA. Dinero que en el juego se expone a una sola suerte (según Gobello, entre otros significados).

PILETA (JUEGO DE). Situación de riesgo (ib.).

TAITA. Guapo (ver esta voz).

TALLAR. Decidir, sobrepujando.

TIRAO. Tirado.//Abandonado.

VENTO. Dinero

N.B. "Che, Flores... Te revelás en lo que siempre fuiste. Un poeta, un verdadero poeta de línea; un versificador ducho, 'púa', de un espíritu puramente criollo, sensiblero y reo... ¿Querés que te hable derecho viejo? Para mí sos uno de los pocos impresionistas de psicologías de tipos y costumbres suburbanas..."

(ENRIQUE DIZEO)

"¿Y a mí qué?"

Tango

Si el mundo "revirao", golpeándote,
 te tira pa'un costao de la pared;

si igual es una mosca que un ciprés,
de que cantés la tosca o que garpés.
Si al fuego de la fragua todo fue
y el jugo de paragua hoy es café.
Servime de testigo, está con fe,
gritá, gritá conmigo, viejo: ¡a mí, qué!

Y pensar que allá en la rama
con que fe mansa me criaste, mama...
¡Pobre mama! En la balanza
fui justo un drama
pa' tu esperanza...
Si vos pa' mí sos mi Dios,
juntito a vos yo no sé
más que gritar: ¡a mí, qué!

Si todo ya está usao: la yerba, el té
y el dato que te han dao de mala fe;
si aquella pobre grela no da más
y banca la quiniela el juez de paz.
Si el santo de la historia es un ladrón
y alterna el zanagoria con Napoleón,
no se te importa un higo, ¡dáguele!
Gritá, gritá conmigo, viejo: ¡a mí, qué!

Vocabulario

BANCA. Paga, financia, organiza.

COSTAO. Costado.

¡DAGUELE!. Interjección que se usa para incitar más a alguien a hacer o no hacer algo.

DATO. Información que se da con relación a las carreras de caballos y, especialmente, con respecto al caballo ganador presunto.

GARPÉS. Pagués.

GRELA. Mujer sacrificada en la casa.

HIGO (NO SE TE IMPORTA). No te importa nada.

MAMA. Mamá.

PA'. Para.

PARAGUA (JUGO DE). Café de muy mala calidad.

RAMA (ESTAR EN LA). Estar en las nubes, o en la luna, o en el limbo. Ser un pájaro, un pajarón, un tonto.

REVIRAO. Loco.

TOSCA (CANTAR LA). Irse sin pagar.

USAO. Usado.

¿Y A MÍ, QUÉ? Y a mí, ¿qué me importa?

ZANAGORIA. Tonto.

Angel Cárdenas, que fue el décimo segundo cantor que grabó con Troilo, cantó en la orquesta de

Pichuco desde el 1 de mayo de 1956 hasta el 30 de abril de 1961.

Según el relato que él mismo hizo una noche, le avisó a Pichuco que dejaba la orquesta porque se iba a Nueva York a cantar junto a Astor Piazzolla y a Enrique Mono Villegas en el “Hotel Waldorf Astoria” y al mismo tiempo iba para no perder la residencia norteamericana.

El gordo lo miró y le dijo: “Pero Cardenitas, justo ahora que has pegado tan fuerte en la orquesta te vas a ir, me dejás un gran vacío como me dejó Rivero”, pero se lo dijo sin enojarse, porque Pichuco no se enojaba nunca. De toda su historia se sabe solamente un enojo, con Orlando Goñi. Cárdenas, entonces, le recomendó a Elba Berón y Elba Berón estuvo entre el 20 de febrero de 1961 y el 30 de noviembre de 1963, pero grabó solamente cuatro temas, aunque cantó mucho. Uno de estos temas es “¿Y a mí, qué?”, en el disco “larga duración” Otra vez Pichuco, que se grabó en 1962. Pero Elba Berón debutó con la milonga “Gachirlenado”, de Manuel Berón, su padre, y Enrique Uzal. Este tango, “¿Y a mí, qué?” tiene letra de Cátulo Castillo y música de Anibal Troilo. Después a Elba Berón la remplaza Tito Reyes, haciendo yunta con Roberto Rufino. Generalmente, había dos cantores o cantantes.

Elba Berón pertenece a una gran familia de artistas y fue una de las mejores cancionistas del tango, además de haber frecuentado, largo tiempo, el folclore; por eso se nota la influencia gauchesca en algunos de sus temas grabados, inclusive con Troilo y en el tango “¿Y a mí, qué?”, en este caso porque se hizo una letra para ella especialmente, con un vocabulario lunfa y expresiones propias del gauchesco. De todos modos, se advierte en dicho tango una expresión hondamente lunfarda, arrabalera. Se ha calificado este tema como grotesco. Me parece que no es así. Es una infrahistoria apta para el estudio de una sociología popular argentina y es, también, una queja ante una realidad, se trate de la corrupción o del truchaje. Sigue la línea de “Al Mundo le Falta un Tornillo” y “Cambalache” y “Las 40”.

Después de estar con “Pichuco”, en 1963 siguió su carrera como solista, al igual que tantos cantantes de Anibal Troilo.

El tema de la familia de Elba Berón merece un comentario particular, pues tal vez sea uno de los pocos casos, sino el más representativo, de toda una familia de artistas y además numerosa.

Su padre, Manuel, fue cantor, compositor y guitarrista criollo y su madre Antonia Iglesias escapó a la regla. Durante muchos años, Elba hizo dúo vocal con su hermana Rosa, trabajando en emisoras, en salones y grabando.

Otros hermanos fueron Manuel Adolfo, músico, guitarrista y compositor; Raúl y José, cantores; Francisco, músico, pianista y compositor. La familia residía en Zárate, en la provincia de Buenos Aires, donde nacieron los hermanos excepto Paco (Francisco Berón, que nació en la ciudad de Buenos Aires). Entre todos cubrieron 70 años de actuaciones, si comenzamos a contar desde que comienzan con el padre, Manuel Berón.

“Zapatitos de Raso”

Síntesis rioplatense

Decir que el tango, la milonga y el vals son propios de la ciudad de Buenos Aires, es limitar el alcance de la música “ciudadana” y de la letrística popular; pertenecen a todo el país y, además, su escenario es rioplatense con prevalencia, alcanzando ambos países, Argentina y Uruguay.

Existe un patrimonio común, pero también algunas diferencias, pocas por cierto. Casi no han sido olvidadas o borradas, pero, de tal modo que los argentinos llegamos a creer que todo es de nuestra pertenencia, en materia de tango. Hay que destacar que argentinos y uruguayos se unieron para crear y asumir cosas, itinerarios y setnimientos comunes.

El autor de la letra de “Zapatitos de Raso” fue un locutor, actor, cantor, autor y bailarín. Se llamó Fernando Andrés Salvador Caprio y nació en Montevideo en 1910. A los 28 años era ya un hom-

bre elegante y formal, con estampa tanguera; tenía el cabello engominado, invariablemente, para realizar su trabajo y, como se escribió en la letra, un par de anchoas por bigotitos, porque era moda.

El autor de la música fue Jorge Dragone, oriundo de Villegas, provincia de Buenos Aires; secundó a Alberto Castillo, en su gira por Europa y a Edmundo Rivero, en Japón. Esta milonga, “Zapatitos de Raso” es la obra más conocida de esta síntesis argentino-uruguaya.

Pilchaje pa' la milonga

En el derrotero de ambos países, Argentina y Uruguay, pertenece a un tiempo lejano el pilchaje que mejor se ajustaba al ambiente, a la danza y a la compadrada que era parte del atractivo que tenía el baile del tango y la milonga. Si seguimos la letra, casi parece parte de un vestuario teatral, preparado para bailar la milonga.

Zapatitos de raso, con taquito francés, cuando la cultura francesa se extendía al Río de la Plata; la pollerita cortona, que no fue ni la primera ni la última minifalda de la historia, de seda negra, tenía un tajo al costado, lo cual a lo mejor venía bien como necesidad de la danza, solo un poco más conveniente para los uruguayos que bailaban el tango y la milonga de un modo más abierto, de lo que se habría derivado el dicho: “Abran cancha... que viene un oriental”. Sí, la pollera cortona, como la llevó Esthercita, la del tango.

Algunos de los datos del ropaje del hombre, que surgen de la letra de esta milonga son el pantalón bombilla, ajustado, sin bajos y con trencilla -una tira delgada, a lo largo de ambos lados del pantalón, igual que algunos pantalones de hoy en día, en el hombre o la mujer, pero de carácter informal-. Y el saco del hombre bien corto, también con tajo y redondo. En esta letra están ausentes el lengue, las botas de taco militar y el gacho gris requintado. En algunos sacos, el cuchillo formaba parte del atuendo. El tajito en el saco reapareció luego de muchas décadas; a quienes lo usaron también llamaron petiteros, por alusión a quienes frecuentaban el “Petit Café”, en Santa Fe casi esquina Callao.

Milonga pa' compadrear

Podrán decirse muchas cosas del canyengue y, en casos, el ritmo no se desprende de la compadrada. Y es un modo de bailar el tango y la milonga. También de interpretarlo. José Gobello lo presenta además como efecto rítmico que se obtiene del contrabajo, golpeándolo con la mano y el arco sobre las cuerdas. “Sacále viruta al piso”, era una frase que, en cierto sentido, era una invitación a la canyenguería milonguera.

Canyengue es una palabra lunfarda, de origen africano; en ocasiones usada con numerosos significados. En materia de danza es una manera compadrada de bailar. Se expresa de un modo ostentoso, con figuras desconocidas en el resto del mundo. Aquí, en esta letra de “Zapatitos de Raso” se menciona al ocho. Otras son el cepillado, el voleo, la patada, la caída, la sentadita, la calesita, el gancho; y en la milonga, las figuras tradicionales son el cruzado, la baldosa o cuadrado, la corrida, la lustrada, el enganche, el tintineo o el golpe.

Canyengue que hizo su historia

Cada pueblo tiene sus danzas típicas. Nosotros tuvimos el tango. Cualquiera sea su explicación sigue siendo un misterio. “Sentimiento triste que se baila”, “la danza más profunda del mundo”, “bailar el tango es un rito, un acto casi religioso”, con un secreto que “consiste en la envoltura de silencio que lo hace taciturno” y otras expresiones, no alcanzan a establecer los motivos o las causas de un fenómeno que es, al fin de cuentas, una resultante cultural donde se resume la Historia.

Este tipo de danza se fue haciendo como el lenguaje, como el sistema de valores, como las costumbres y las tradiciones, un producto del espíritu del pueblo, de todo el pueblo, completo, sin

exclusiones. Relevante influjo habrían ejercido los bailes de los negros, particularmente el candombe. Las palabras tango, milonga y canyengue pertenecieron a su vocabulario y a su circunstancia histórica.

María del Carmen Silingo nos habla de una danza de origen africano, gestada en América hacia mediados o hacia fines del siglo XVIII, a la que denomina tango negroide, pero que no tiene nada en común con nuestros tangos rioplatenses. Sin embargo, las palabras atan: como vocablos de origen africano, milonga quiere decir ‘palabras’; canyengue (ka-llengue) es una danza africana; y tango, significa ‘lugar de baile’. En los versos de la milonga candombeada de Homero Manzi y Sebastián Piana, “Juan Manuel” leemos:

Cuntango, carancuntango,
cuntangó carancuntán”.

Como tal vez habrían cantado los negros, en los tiempos de Rosas.

Un “lugar” común

La milonga fue un destino, para otras especies musicales próximas o vinculadas a ella -a sus esencias inmarcesibles-; una confluencia o “lugar” común.

La habanera cubana, que había llegado aproximadamente al Río de la Plata hacia 1860, se transformó en milonga. Igualmente, se transfiguró en milonga la payada y el candombe.

Ella, la milonga, se acomodaba mejor al compadrito del suburbio y de la ciudad. La letra de Caprio reza: “...con el saquito cortito / con tajo bien redondito / pa’ compadrear... / pa’ compadrear”.

Hacia 1880 se halla muy difundida y se la toca de cualquier modo, con diversidad de instrumentos y hasta papel y peine; los bailarines compadritos se copian de los negros, para su baile. La descripción de la milonga “Zapatitos de Raso” correspondería a un tiempo aproximado al Centenario.

En aquel año de 1880, según María del Carmen Silingo, hay varias clases de milonga: la zandunquera, que se baila; la que se canta, de los payadores y la que se destina para el espectáculo, en el circo criollo. Paralelamente a esas especies habría otra, que va generando el tango, pero en todos los casos se trata de milonga y que se enriquece con un nuevo lenguaje: el lunfardo. Y escribe, la citada autora de Tango-Danza Tradicional que va recogiendo figuras que en los suburbios de Buenos Aires se venían bailando con otras danzas (mazurca, polca, chotis, lanceros, etc.).

El año en que se publica el Martín Fierro, 1872, José Hernández ya había conocido la milonga bailable, recuerda esa autora. Yo agrego que el concepto está avalado por Francisco I. Castro, diccionarista del Martín Fierro y que en dos ocasiones se remite a la palabra:

“Yo he visto en esa milonga
muchos Gefes con estancia,
y piones en abundancia;”

y

“Supe una vez por desgracia
que había un baile por allí
y medio desesperao
a ver la milonga fui”.