

# Dos expresiones del Discurso Amoroso en Latinoamérica

---

MARÍA CONCHITA CASTRO

UCAB

La mujer ha sido uno de los temas por excelencia de la literatura universal. Rastreando las obras de todas las épocas, apreciamos que va emergiendo entre las líneas de las creaciones de los diferentes autores. Desde Elena de Troya hasta Eva Luna, la figura femenina se ha presentado como elemento constante.

Es igualmente conocida la importancia de este tema en las composiciones musicales de los últimos tiempos. Los escritores demuestran una especial inclinación hacia este aspecto y nos presentan a la mujer como centro de sus producciones. Sin embargo, el tratamiento que se la ha dado ha dependido, considerablemente, del contexto que ha rodeado a los autores. Así, encontraremos una mujer determinada en los diversos discursos amorosos de nuestro continente.

Nos ocuparemos de dos géneros musicales propios de Latinoamérica: el bolero y el tango.

## 1. *EL BOLERO: UNA ALTERNATIVA AMOROSA EN LATINOAMERICA*

El bolero ha despertado el interés de muchos estudiosos latinoamericanos porque constituye la expresión del sentimiento amoroso en todo un continente. Ante esto se han emitido diversos juicios, diversas opiniones que han tratado de aproximarse a una definición de lo que se entiende

por bolero. Ahora bien, estas definiciones, dejan a un lado las posibles vinculaciones de este fenómeno con el original español y las consecuencias que ello pudo tener. El interés se centra en el bolero de nuestra América; en ese género musical que es producto de la popularidad y que encierra la experiencia del hombre caribeño frente al problema amoroso.

Veamos entonces las definiciones que algunos estudiosos se han aventurado a proponer con respecto al bolero.

### 1.1. Una definición del bolero

Tomando como punto de referencia la *Fenomenología del bolero* (1990), de Rafael Castillo Zapata, se define como

esa lengua que, a fuerza de radicarse profundamente en una buena porción del imaginario colectivo, se ha hecho "natural" y a la que se recurre espontáneamente para acompañar las diferentes instancias que dominan el discursar de toda situación de amor.<sup>1</sup>

Por su parte, Juan Toro Martínez, al referirse a este fenómeno musical, habla de "un ritmo de música popular, sin pretensiones estéticas, pero de extraordinaria fuerza emotiva".<sup>2</sup>

Guillermo Cabrera Infante, igualmente atraído por el bolero, lo define como una

forma de poesía popular caracterizada por la ternura de las emociones expresadas, una sensualidad triste y un sentido del humor asombrosamente complejo.<sup>3</sup>

Jaime Rico Salazar, autor de *Cien años de boleros* (1988), alude a "un aire musical esencialmente romántico, propio de Latinoamérica".<sup>4</sup>

Catalino Curet Alonso, "El Tite Curet", en una entrevista que, en 1977, le hiciera César Miguel Rondón, se refiere al bolero de esta manera:

La gente cuando habla de amor habla porque éste ya pasó y porque quieren que vuelva a pasar, y es ahí cuando viene el bolero (...). El bolero es un acto de agresión, de alevosía, el reto por lo que fue y el reto por lo que vendrá (...). Para mí el bolero es como un baño de María, un discurso lento, caliente y con sudor, que hace un recuento de la relación

amorosa, y la relación amorosa cuando vale la pena, siempre es caliente y con sudor.<sup>5</sup>

Como quiera que sea, lo realmente importante es que todas las definiciones propuestas presentan el bolero como expresión de la emoción. Y esto es fundamental porque si hay algo caracterizador de este fenómeno musical es la empatía entre el mismo bolero y el que lo escucha.

Cabe señalar que, dentro del contexto bolerístico, existe una tendencia musical, específicamente cubana, denominada feeling. Nos referimos a ella porque, como lo expone Tania Ruiz Tirado, "probablemente sea una forma de bolero o, cuando menos, una hermosa forma de interpretar boleros".<sup>6</sup>

El feeling surge en la década de los 40 y tiene una marcada influencia de la música norteamericana, el jazz y los blues, pero este influjo es meramente en lo que a armonías se refiere. El sentimiento (feeling) expresado es propio del cubano. Es así como nos enfrentamos a un movimiento musical de auténtica cubanidad.

Si el bolero, siguiendo al Tite Curet, respondía a un acto de agresión ante el amor perdido, el feeling no es indiferente a este hecho. No se trataba únicamente de cantar; era absolutamente necesaria la dramatización de la canción, de forma que transmitiera e hiciera sentir el contenido de la misma. Como lo afirma Natalio Galán, en *Cuba y sus sonos* (1983), "los intérpretes se hicieron actores-cantantes apuntados en sus características por cupletistas como Edith Piaff..."<sup>7</sup>

Hablar del feeling sin hacer referencia a Bola de Nieve (1911-1971), es pasar por alto al mejor de los trovadores cubanos en lo que se refiere a este movimiento y a la trova tradicional. Su fuerza expresiva fue fundamental; así lo reafirma Miguel Barnet (1940), escritor e investigador, en sus *Autógrafos cubanos* (1990):

El giro irónico, de una ironía desgarrada, que él le confiere a *La vida en rosa*, de Edith Piaff, por ejemplo, hizo exclamar a la cantante francesa que nadie cantaba su canción como el cubano Bola de Nieve y confesó que en Cuba la iba a cantar, pero no sin cierto pudor.<sup>8</sup>

La agresión y la alevosía, a las que aludía el Tite Curet, adquieren en el feeling una profunda fuerza. A las palabras hirientes de los textos,

1. Rafael Castillo Zapata: *Fenomenología del bolero*, p. 23.

2. Juan Toro Martínez citado por Tania Ruiz Tirado en: *El bolero: una expresión latinoamericana del discurso amoroso*, p. 57.

3. Guillermo Cabrera Infante citado en: *Ibid.*

4. Jaime Rico Salazar: *Cien años de Boleros*, p. 10.

5. César Miguel Rondón: *El libro de la salsa*, p. 209.

6. Tania Ruiz Tirado: *op. cit.*, p. 89.

7. Natalio Galán: *Cuba y sus sonos*, p. 299.

8. Miguel Barnet: *Autógrafos cubanos*, p. 112.

se suma una carga efectista representada por los gestos intensos, por la dramatización de los intérpretes. Sin dudas, el lenguaje gestual agrega una nota expresiva que caracterizará muy particularmente al feeling.

### 1.2. Ese bolero es mío porque su letra soy yo

El bolero es el fenómeno musical latinoamericano que más seguidores ha encontrado en nuestra América. Definitivamente, el hombre de este continente ha experimentado una identificación absoluta pues, de una forma o de otra, siempre encarna las cuitas amorosas por las que pasa cualquier enamorado en su experiencia de amor.

Una vez esto expuesto, pasaremos a determinar qué circunstancias rodean al latinoamericano en el momento de sentirse plenamente identificado con el mundo bolerístico.

### 1.3. Una aproximación antropológica

César Miguel Rondón en *El Libro de la salsa* (1977), expone que la gran virtud de la música del Caribe consiste en conjugar los elementos de las distintas naciones caribeñas y con ellos, enriquecer la expresión musical. Mantiene, además, que toda nuestra cultura popular posee un mismo origen y que su desarrollo se ha dado en las mismas condiciones, lo que nos coloca ante una expresión cultural común. De esta forma lo expone el propio César Miguel Rondón:

Es cierto que hay una *cubanidad*, una *venezolanidad* y una *mexicanidad*, pero ellas escasamente pueden ocultar el inmenso lazo que desde siempre nos ha unido; todo lo contrario, lejos de servir como elementos de perturbación y separación, ellas se convierten en extraordinarios instrumentos para el enriquecimiento de esa misma expresión común. Y esa, simplemente, es la virtud fundamental que caracteriza a la fabulosa música del Caribe.<sup>9</sup>

Con esto podríamos establecer que uno de los motivos esenciales de esa identificación del latinoamericano y el bolero es, precisamente, la fusión de nacionalidades, ese enriquecimiento de la música tomando elementos de las diferentes naciones del Caribe. Esta fusión nos coloca ante una realidad: independientemente de las circunstancias que nos rodeen, los latinoamericanos conformamos una raza única, y la música popular de nuestros pueblos es, en esencia, la misma.

9. César Miguel Rondón: *op. cit.*, p. 6.

Lo que nos preocupa realmente no es si el bolero, tal como lo conocemos, surge en Cuba o si el resultado de determinadas influencias; nuestro interés se centra en el bolero como producto de la popularidad. Considerado de este modo y tomando en cuenta la afirmación de César Miguel Rondón, proponemos que una de las razones que impulsan al latinoamericano a identificarse con el bolero es, precisamente, considerar la cultura popular de Latinoamérica como algo único.

Pero ésta es una razón, si se quiere, meramente antropológica. Pasemos a la parte emocional, que ya destacamos al intentar una definición del bolero.

### 1.4. Ese bolero es mío: yo serví de inspiración

Partiendo de Castillo Zapata y de su *Fenomenología del bolero*, tenemos que éste se constituye como una elaboración que organiza los elementos conformadores de la experiencia amorosa del latinoamericano. Es necesario, entonces, ver en qué consiste esa experiencia.

Nos encontramos frente a un hombre que se encuentra en una búsqueda constante de la mujer amada, mujer ésta que se presenta como el ideal de lo sublime. Pero esta búsqueda no persigue alcanzar algo que le es extraño. El enamorado necesita reencontrarse con la mujer a la que ya amó alguna vez; las almas de los amantes "en su momento y en su lugar arcaicos, ya estuvieron unidas", de tal forma, al producirse este encuentro, sólo les resta reconocerse.

Podríamos establecer ciertas etapas que encierra la experiencia amorosa del latinoamericano para explicar el por qué de la identificación que tratamos de descifrar.

En primer lugar, el que ama se siente en una situación de reencuentro; necesita reconocer a su amada y, para ello, una mirada será suficiente: "basta una mirada para que la complicidad del amor germine".<sup>10</sup>

Una vez que recupera su mitad perdida con sólo mirar a la amada, una vez que se ha hecho posible su deseo de enamorarse, el ser amado pasa a formar parte de la categoría de lo sublime. La mujer se convierte en un sujeto digno de veneración; es objeto de la adoración del amante, quien deposita todo lo que posee en ese ser.

Es necesario hacer un paréntesis y remitirnos a la historia para entender a qué se debe esta consideración de la amada como ser venerable.

10. Rafael Castillo Zapata: *op. cit.*, p. 62.

El hecho de presentar a la mujer como objeto inalcanzable tiene sus raíces en la poesía de los trovadores medievales. Queremos referirnos a ello para plasmar la influencia que este género, tan apartado cronológicamente, ha tenido en el desarrollo del bolero.

Nos apoyaremos en Chenu, autor de *El despertar de la conciencia en la civilización medieval*, para establecer en qué medida esa mujer inalcanzable, plasmada en los textos del género musical que estudiamos, es producto, de alguna manera, de la mujer venerada por los trovadores:

La *cortesie* había creado antes que a nada el amor, separándolo de la posesión y del deseo, despojando el deseo de su agresividad y presentándose como un homenaje a la belleza y a la virtud.<sup>11</sup>

Con ello, presentamos un amor idealizado; un amor depurado de los placeres carnales que, de alguna manera, pudieran ensombrecer la virtud de la dama inasequible. Si a ello agregamos el ejemplo de la Beatriz del Dante, no nos quedan dudas acerca del ideal femenino entendido como inalcanzable.

Ahora bien, el bolero no sólo se nutre de la mujer como símbolo de lo sublime. No olvidemos que boleros como *Imposible*, de Agustín Lara (1928), nos presentan a una mujer, no sólo "alcanzable", sino que, además, es susceptible a los deseos sexuales y, sobre todo, a lo que tenga que ver con el plano económico:

Yo sé que es imposible que me quieras  
que tu amor para mí fue pasajero  
y que cambias tus besos por dinero  
envenenando así mi corazón.<sup>12</sup>

El ser "alcanzable" encierra una posesión erótica, que no podía concebirse dentro de los límites de la poesía cortesana.

Regresando a la Edad Media, encontramos las composiciones goliardescas que son una exaltación de la práctica erótica, del apetito sexual, y de la pasión amorosa. No es ya un amor digno de veneración. Es un amor que requiere del erotismo y la pasión para constituir la posesión que, entonces, es meramente carnal.

También es relevante hacer referencia al *fin amor*. El amor ya no se presenta como algo enaltecido y pleno de virtud. Ahora ese amor se identifica como el pecado, el libertinaje y la lujuria. Tal como lo afirma Alicia de Ferraresi, "el buen amor es mal de amor".<sup>13</sup>

11. Chenu citado por Carlos Paván en: "El nacimiento del héroe solitario": en: *El Nacional*, Papel Literario, p. 15.

12. Agustín Lara: "Imposible" en: Jaime Rico Salazar: *op. cit.*, p. 282.

13. Alicia Ferraresi: "La ambigüedad del 'Buen amor'" en: Francisco Rico: *Historia y crítica en la literatura española*, p. 237.

Juan Ruiz y su *Libro de Buen Amor* ponen de manifiesto cómo lo que para los trovadores era un sentimiento sublime, representado por el servicio a la dama, para otros no era más que motivo de burlas e ironías.

Retomando lo expuesto con referencia al enamorado del bolero, apreciamos que éste se convierte en un esclavo de la amada; todo gira en torno a ese ser en el que ha depositado todo lo que conformaba su mundo. Le ha sido muy difícil encontrar a esa persona; una vez que ha dado con ella, se vanagloria y se siente, necesariamente, obligado a rendirle tributo.

Esa esclavitud, asumida de manera voluntaria, hace que la mujer adquiera una superioridad significativa con respecto a su amante. Y, justamente, aquí se pondrá de manifiesto una de las actitudes que mejor caracterizan al latinoamericano frente a la mujer. Esta, desde su elevada posición, representa un misterio, un enigma que el amante necesita descifrar de alguna manera; entonces, cada gesto, cada mirada, cada actitud de la amada representan un desafío para el enamorado, que comienza a actuar lleno de incertidumbre. Asedia, escruta, se obsesiona de forma tal que la duda surge como única verdad. En qué medida la amada es fiel a su amor es algo que lo desespera e, incluso, llega a enloquecerlo. Surge así uno de los temas fundamentales del bolero: los celos.

Baste como comprobación de ellos:

Pues si otros brazos te dan  
aquel calor que te di,  
sería tan grande mi celo  
que en el mismo cielo  
me vuelvo a morir.<sup>14</sup>

El mundo que rodea a los amantes adquiere importancia porque "la palabra del mundo, entonces, es una palabra que, quieras o no, los que aman tienen que tomar en cuenta aunque les pese".<sup>15</sup> La palabra añadirá más incertidumbre al amante. No sólo dudará del enigma que ya encarna la mujer amada sino que, además, el mundo hablará, opinará, sancionará.

Ante este panorama, la mujer desciende en cuanto a ideal y adquiere características más reales. De esta forma, la mujer dejará a su amante por dinero; lo abandonará y se irá en busca de nuevos horizontes. ¿Qué actitud asume el enamorado?

El amante no puede olvidar al ser que representó todo en su vida. Se empeña en conservar su imagen y necesita demostrarle al mundo que sigue siendo fiel de una forma empecinada.

14. Luis Demetrio T.: "Si Dios me quita la vida" en: Jaime Rico Salazar: *op. cit.*, p. 419.

15. Rafael Castillo Zapata: *op. cit.*, p. 56.

El amante ya no es un esclavo; ahora se ha convertido en un mártir. Establece una lucha contra el tiempo y contra la amada misma. Este hombre se aferra al recuerdo y no acepta los límites temporales. Quiere perpetuar su amor; necesita sobrevivir aun más allá de la muerte.

Baste mencionar el texto siguiente para dejar testimonio de ello:

me aferro a la idea de que el amor, de que este amor, definitivamente, es inmortal; y esta credulidad mía es tan inmensa y tan absurda como irrenunciable, un mal salvaje.<sup>16</sup>

Pero el amante también da pruebas de su orgullo. Si bien es cierto que, en determinado momento, sintió que perdía la vida ante la ausencia de la mujer amada, también es cierto que éste experimenta una admiración profunda por haber sido fiel, por haber amado de verdad. Esto es razón para mostrarse orgulloso ante aquella mujer y ante el mundo.

Boleros como "Gracias a Dios" y "Ya lo verás", ambos interpretados por Leo Marini (1920), dejan testimonio de ello:

Yo te quise con todo el corazón  
tú me diste muy poco de tu amor,  
gracias a Dios que te fuiste  
gracias a Dios...  
Cuántas penas de amor  
por tu abandono,  
cuántas noches de fuego y de pasión,  
yo te di cuanto tuvo el corazón  
tú me diste tremenda decepción.<sup>17</sup>

Sin lugar a dudas, el amante abandonado, lleno de orgullo por haber sido capaz de amar realmente, le hace ver a la amada lo que representa haberlo dejado. El amor que le dio, difícilmente, podrá encontrarlo en otro hombre.

### 1.5. *El Caribe: geografía ideal para el bolero*

El amante del bolero no concibe su experiencia amorosa fuera del contexto propiamente caribeño. Las recurrencias al mar y a la luna serán las imágenes predilectas del mundo bolerístico.

El mar se constituirá como el testigo de las confidencias del amante melancólico, del amante aferrado a un recuerdo. Es, además, el que

16. *Ibid.*, p. 85.

17. Leo Marini: "Gracias a Dios" en: Jaime Rico Salazar: *op. cit.*, p. 343.

guarda, en el fondo de sí, las escenas íntimas de los enamorados. Es, en toda su extensión, el confidente más cercano del amante.

"Mar", interpretado magistralmente por nuestro Alfredo Sadel (1930-1989), lo reafirma:

Mar... se me fue...  
dijo adiós en tu azul lejanía,  
mar... sabes bien...  
cómo duele perder un amor.  
Siento que llevan tus olas  
vago rumor de su voz,  
pero me quedo en las sombras  
con mi desesperación...  
Mar se me fue...<sup>18</sup>

La luna es otro testigo mudo de las intimidades y las cuitas de los amantes. Ella, desde el cielo, desde lo más alto, observa las escenas amorosas y calla; pero es algo más que un confidente. La luna cambia constantemente; es inestable, y ¿qué otra cosa puede definir el amor?

La presencia obligada de la luna en el mundo de los amantes puede reafirmarse aludiendo al texto de "Llanto de luna", bolero dado a conocer en la voz del argentino Leo Marini:

Llanto de luna en la noche sin besos  
de mi decepción,  
sombra de pena, silencio de olvido  
que tiene mi hoy.<sup>19</sup>

Para el amante del bolero nada puede ocurrir fuera de este contexto de mar, luna, arena y palmeras. "Como si la peripecia amorosa no pudiera vivirse más que en un espacio que incluyera siempre esos elementos".<sup>20</sup> En ello se puede encontrar otro de los motivos generadores de la relación entre el latinoamericano y el bolero pues se reconoce en un mundo que le es absolutamente propio.

## 2. *EL TANGO: UNA EXPRESION TRISTE DEL AMOR*

Para enfrentar el discurso amoroso presentado en el tango, es necesario remitirnos a la historia porque el fenómeno que hoy conocemos, es

18. Ricardo López M.: "Mar" en: *Ibid.*, p. 409.

19. Julio Gutiérrez: "Llanto de luna" en: *Ibid.*, p. 335.

20. Rafael Castillo Zapata: *op. cit.*, p. 59.

producto de unas circunstancias muy particulares, sin las que resultaría incompleto remitirnos a este género musical.

La evolución de la poesía gauchesca ilustra con claridad de qué manera ese contexto generó lo que hoy reconocemos como la canción más representativa de Buenos Aires.

Es importante tener en cuenta que, como lo expusiera Jorge Luis Borges, el argentino descubre en el gaucho su símbolo porque "el valor cifrado por aquél por las tradiciones orales (...) es puro".<sup>21</sup> Apoyándonos en esta afirmación, nos centraremos en el proceso evolutivo de esta poesía.

### 2.1. Una aproximación a la poesía gauchesca

La primera etapa coincide con la guerra de independencia de Argentina. Para este momento, el mundo poético está conformado por las *vidalitas* y los *cielitos*. Estamos frente a un producto del gaucho y del contexto que lo rodea. El poeta de entonces busca comunicarse con un público que forma parte de su entorno. Este público se constituye con personas de un nivel cultural escaso, sin ningún acceso a las artes, y analfabeto, en su gran mayoría. De esta manera, el gaucho, que compone *vidalitas* o *cielitos*, pretende entenderse exclusivamente con el gaucho que vive a su lado, con el que experimenta sus mismos problemas y que, de igual forma, se lamenta por su situación social.

Las *vidalitas* son composiciones de carácter triste; son la expresión del lamento y la queja del gaucho. Estas canciones se hicieron sobre la base de coplas y sextinas, y deben su nombre al estribillo de las estrofas:

Palomita blanca  
pecho colorado  
vidality.  
Dile que me muero  
porque me ha olvidado  
vidality.<sup>22</sup>

Por otra parte, los *cielitos* se presentan como composiciones de corte independentista, lo que los coloca como la expresión del sentimiento nacionalista del gaucho frente a la Colonia española. De igual forma, obedece su nombre a la presencia de la palabra *cielito* en las estrofas:

Cielo, mi cielo chacuaco,  
cielito del justo enojo,  
ese bando de rebeldes  
no han de fumar del muy flojo.<sup>23</sup>

La segunda etapa se caracteriza por la poesía elaborada en Buenos Aires. Se trata de poetas con un nivel cultural bastante más elevado que el de los gauchos. Son autores, en su mayoría, del Río de la Plata, un contexto totalmente alejado del de la pampa. Entonces, aparecen escritores como Estanislao del Campo (1834-1880), que es considerado "el prototipo del poeta gauchesco al servicio de un sector ilustrado".<sup>24</sup> A él se debe la producción del *Fausto* (1866), un texto en el que encontramos un sujeto literario muy distanciado del histórico; ha sido colocado en una situación alejada de su contexto real: yendo al teatro Colón a presenciar una ópera de Gounoud.

Angel Rama expresa que autores como del Campo eran

transmisores de patéticos mensajes al grupo superior de la sociedad que comenzaba a desconocer la realidad de su país, a pesar de la pequeñez de la población, ignorando en particular al hombre gaucho.<sup>25</sup>

Por otra parte, son obras dirigidas a lectores cultos, pertenecientes a una realidad opuesta a la del gaucho: la ciudad. Es un público que "ignora ya quienes son los gauchos".<sup>26</sup>

Llegamos, así, a la etapa estelar, representada por el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández (1834-1886) y el *Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Estas dos obras se alzan como los puntos máximos de la poesía gauchesca. Es necesario, sin embargo, destacar su ubicación de polos opuestos: Hernández nos presenta al gaucho inmerso en el mundo que le es propio: Sarmiento, por su parte, nos coloca frente a un sujeto literario que no encuentra correspondencia con el histórico.

En la siguiente etapa, nos enfrentamos al gaucho que abandona el campo y se ubica en los suburbios argentinos. El tema gauchesco, por este movimiento migratorio, experimenta una devaluación que se representará en el distanciamiento de lo popular. Siguiendo al profesor Italo Tedesco, esta devaluación se traduce en historias de corte folletinesco en

23. Cielito anónimo citado por Jorge B. Rivera en: *Poesía gauchesca*, p. 8.

24. Angel Rama: *Poesía gauchesca* (prólogo), p. XVII.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. XVIII.

21. Jorge Luis Borges: "Evaristo Carrigo", en *Obras completas*, p. 162.

22. Vidalita citada por el prof. Italo Tedesco en la Universidad Católica "Andrés Bello", mayo 1990.

las que el gaucho aparece como un anciano vencido que no puede luchar por su honor; sólo se enfrenta en peleas callejeras y lo resuelve todo a "cuchilladas".

Por otro lado, se dará lugar a dos géneros musicales bien conocidos: la milonga, que es de carácter épico, y el tango, al que intentamos aproximarnos.

## 2.2. El tango: producto de un período de inestabilidad

La emigración del gaucho a las ciudades, especialmente a Buenos Aires, y la inmigración avasallante de los últimos años del siglo XIX, trajeron consigo graves desacuerdos en el aspecto étnico y en el cultural.

El puerto comenzó a poblarse de inmigrantes europeos, tanto que, para ese entonces, "Buenos Aires contaba con más de la mitad de su población como elemento foráneo";<sup>27</sup> resultado: "la ciudad se descriolliza".<sup>28</sup> Por otro lado, existía el importante grupo de marginados rurales que se sumaban a la masa porteña; es en éste, donde se ubican los gauchos emigrantes.

Los desacuerdos étnicos contaban con un rasgo bastante particular. Por una parte, el carácter del porteño representa un grave problema; éste no contaba con una tradición, que le permitiera contar con una identidad; era un desarraigado. Sin embargo, a la llegada de los extranjeros, reacciona contra ellos porque estaban pisando su tierra, es decir, de alguna forma, se identificaba con el lugar en que vivía. La actitud asumida por éstos, evidentemente, desencadena una lucha constante, creando un ambiente agresivo considerable.

Centrados en este contexto, es necesario resaltar la figura del *compadrito*. Este constituye un tipo social, que ya no es gaucho, aunque conserve algunos de sus rasgos, entre ellos, el código de honor y la marginalidad social. Este compadrito, poco a poco, se iba constituyendo como "el arquetipo de la nueva sociedad";<sup>29</sup> en él se encarnaban los rasgos que definían el carácter esencial de la Argentina de aquellos momentos. Tal como lo expone Ernesto Sábato (1911), el compadrito era "corajudo, jactancioso y macho";<sup>30</sup> la sociedad quedaba definida en términos de

27. Javier Barreiro: *El tango*, p. 14.

28. *Ibid.*

29. Ernesto Sábato: "Tango, canción de Buenos Aires", en *Obras completas*, tomo II, p. 26.

30. *Ibid.*

"desajuste, tristeza, dramaticidad, descontento, frustración, rencor y problematicidad",<sup>31</sup> el ambiente justo para generar un tipo social tan particular.

Esta situación bien puede comprobarse en "Al mundo le falta un tornillo", un tango de Enrique Cadimaco:

Todo el mundo está en la estufa,  
triste, amargo, sin garufa,  
neurasténico y cortao...  
Hoy no hay guita ni de asalto  
y el puchero está tan alto  
que hay que usar un trampolín  
si habrá crisis, broncas y hambre,  
que el que compra diez de fiambre  
hoy se morfa hasta el piolín.<sup>32</sup>

De igual forma, el más crítico de los escritores de tangos, Enrique Santos Discépolo, expresa su descontento ante la situación en que vive:

Pero que el siglo veinte  
es un despliegue de maldad insolente  
ya no hay quien lo niegue.  
Vivimos remolcaos en un merengue  
y en un mismo lodo todos manoseaos.<sup>33</sup>

Establecido, de alguna manera, el contexto que presenta Argentina en esta época, nos centraremos en el origen del tango que despertara tanto de que hablar en su momento.

## 2.3. El resentimiento erótico

Bajo estas condiciones y en un ambiente prostibuliano, nace el tango. El hombre de este período está sometido a humillaciones constantes; su realidad está definida en términos de delincuencia y prostitución. Ante ello, acude a los burdeles para tratar de evadir una situación que lo oprime; necesita demostrarse a sí mismo que, frente a esa sociedad que lo humilla de diversas maneras, él sigue siendo un macho. Estela Canto, estudiosa del tango, expone que ese machismo es el reflejo del hombre inseguro. La preponderancia del elemento masculino se evidencia en "Si soy así...", tango escrito por Antonio Botta:

31. *Ibid.*

32. Enrique Cadimaco: "Al mundo le falta un tornillo", en: Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 161.

33. Enrique S. Discépolo: "Cambalache", en: *Ibid.*, p. 163.

Si soy así  
 qué voy a hacer,  
 nací buen mozo  
 y embalao para querer.  
 Con las mujeres  
 no me puedo contener (...)  
 las viuditas, las casadas o solteras  
 para mí todas son peras en el árbol del amor.<sup>34</sup>

El macho necesita sentirse seguro. Entrando en una mujer experimenta una sensación de posesión porque se siente dueño de ella. El sexo se reduce a la satisfacción del deseo de un macho que necesita reafirmar tal condición. Pero esta realidad no permite que el hombre se sienta realizado verdaderamente. La relación con un objeto que hace sexo, deja en él una profunda sensación de vacuidad: algo ha faltado. Siguiendo a Sábato, la relación sexual funciona cuando se establece con un sujeto, no con un objeto; con alguien que permita la comunicación entre alma y cuerpo, fundamental para trascender la soledad.

Existe una situación biológico-sexual que desencadena la proliferación de prostitutas. Esas oleadas migratorias, trajeron consigo una cantidad de hombres solos que requerían de la presencia de alguna mujer; si a ello sumamos la miseria porteña, entonces, la aparición de aquellas cobra algún sentido. Muchos tangos han cedido espacio a estas mujeres, por eso, se encuentran producciones como "Margot" de Celedonio Esteban Flores, en el que existe una referencia evidente:

porque hay algo que te vende,  
 yo no sé si es la mirada,  
 la manera de sentarte,  
 de vestir, de estar parada,  
 o ese cuerpo acostumbrado  
 a las pilchas de percal (...)  
 mientras triunfa tu silueta  
 y tu traje de colores  
 entre risas y piropos  
 de muchachos seguidores  
 entre el humo de los puros  
 y el champán de Armenonville.<sup>35</sup>

Existe, además, una consideración de la mujer como bien precioso. Con respecto a esto, Javier Barreiro, en *El tango* (1985), expone que la relación amorosa se establece "no sólo en el terreno sexual o afectivo.

34. Antonio Botta: "Si soy así...!", en: *Ibid.*, pp. 159-160.

35. Celedonio Esteban Flores: "Margot", en: *Ibid.*, p. 193.

También en el económico. El que consigue una mujer, la chulea".<sup>36</sup> Explica, además, que no se trata del "tipo de relación que habitualmente suponemos entre rufián y fulana. El compadrito porteño quiere a su paica, pero existe la ley de la oferta y la demanda".<sup>37</sup> Quiere decirse, entonces, que, cuando la mujer abandona a su amante, la pérdida de éste es doble: por un lado, pierde su amor y, por otro, su fuente de ingresos.

Borges afirma que, en sus comienzos, "el tango no tuvo letra o la tuvo obscena y casual".<sup>38</sup> Esto conlleva una carga de alusiones constantes a prostitutas, a palizas y a los órganos sexuales.

La relación con la mujer está tratada desde dos puntos de vista fundamentales. En primer lugar, se establece en el terreno sexual:

Estercita,  
 hoy te llaman Milonguita,  
 flor de noche y de placer,  
 flor de lujo y cabaret.<sup>39</sup>

Deliciosas criaturas perfumadas  
 quiero el beso de sus boquitas pintadas,  
 frágiles muñecas  
 del olvido  
 y del placer.<sup>40</sup>

El otro rasgo que define tratamiento de la mujer se centra en la ya mencionada consideración de ésta como bien precioso. Este aspecto es esencial porque la desolación del hombre, ante la pérdida de la mujer, se justifica claramente si pensamos en que éste es consciente de que "perdió el amor y perdió la guita".<sup>41</sup> Frente a esto, experimenta un profundo desconsuelo y se presenta al borde de la desesperación:

Nostalgias  
 de escuchar su risa loca  
 y sentir junto a mi boca  
 como un fuego su respiración.  
 Angustia  
 de sentirme abandonado...

36. Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 15.

37. *Ibid.*

38. Jorge Luis Borges: *op. cit.*, p. 163.

39. Samuel Linning: "Milonguita", en: Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 90.

40. Alfredo Le Pera: "Rubias de Nueva York", en: *Ibid.*, p. 158.

41. Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 15.

Llora mi alma de fantoche  
sola y triste esta noche,  
noche negra y sin estrellas...  
Quiero emborrachar mi corazón  
para después brindar  
por los fracasos del amor.<sup>42</sup>

Pero el hombre abandonado no se conforma con sentarse a lamentar su pérdida. Ante tal situación, asume una actitud despreciativa frente a esa mujer. Los reproches e insultos afloran en la letra de los tangos cada vez que el amante evoca la figura de la que fuera su amada:

Tomo y obligo, mándese un trago  
de las mujeres mejor no hay que hablar,  
todas, amigo, dan muy mal pago,  
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.<sup>43</sup>

Pero ella se olvidó, sucia y borracha  
llegó como a las nueve, la muchacha,  
por seguirle la farra a un mishéton.<sup>44</sup>

Así, encontramos que la mujer presentada en éstos, es objeto de adjetivos denigrantes; es una mujer que no posee valor alguno.

Ahora bien, existe una que merece ser tratada de una manera significativa; una mujer por la que se siente el amor más puro y sincero: la madre; ésta "es la única mujer que queda limpia de todas las culpas".<sup>45</sup> Como si la maternidad borrara las faltas adjudicadas. Valdría, entonces, remitirnos a algún texto que evidencia tal afirmación:

Si no fuera que el recuerdo  
de mi madre tan querida  
me acollara en esta vida  
con sentida devoción,  
no era yo quien aguantaba  
esta triste situación.<sup>46</sup>

Volviendo al origen arrabalero del tango, queremos resaltar el rechazo que el sector oligárquico manifestó con respecto a éste. He aquí un testimonio que representa la reacción clasista:

42. Enrique Cadímaco: "Nostalgias", en: Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 107.

43. Manuel Rivero: "Tomo y obligo", en: *Ibid.*, p. 70.

44. Celedonio Esteban Flores: "Biaba", en: *Ibid.*, p. 19.

45. Prof. Italo Tedesco, entrevista realizada por María C. Castro, en el Pedagógico de Caracas, el 12 de marzo 1991.

46. Alfredo Le Pera y Mario Battistella: "Me da pena confesarlo", en: Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 89.

protesto de semejante confusión. El tango, todos lo sabemos, es un baile de arrabal; de los compadritos; de la orilla. No se baila en nuestros salones y espero que no lo veremos jamás, como no sea en tren de broma.<sup>47</sup>

Y, entonces, aparece "el morocho", como muchos conocían a Carlos Gardel (1890-1935), la efigie del tango que recorrió el mundo. ¿En dónde radica el éxito de este hombre? Haberse nutrido de su contacto directo con la realidad arrabalera y haber dotado su voz de los valores propios del pueblo, son rasgos que, sin duda, le aseguran la proyección posterior.

Los tangos gardelianos exaltan, de manera considerable, la no correspondencia amorosa, que suele ser presentada con la pérdida de la amada. Generalmente, ésta decide partir porque ha encontrado a otro hombre. Nos encontramos, así, delante de uno de los tópicos más característicos del tango: el lamento cornudo. El hombre que se enfrenta a ello no puede dejar de experimentar un sentimiento de inferioridad profundo que logra contrarrestar con la violencia, ya sea oral o física. El macho necesita vengarse y así lo manifiestan muchos tangos:

Pero una noche de Reyes,  
cuando a mi hogar regresaba  
comprobé que me engañaba  
con el amigo más fiel.  
Y, ofendido en mi amor propio,  
quise vengar el ultraje;  
lleno de ira coraje  
¡sin compasión los maté!<sup>48</sup>

Pero ella se olvidó, sucia y borracha  
llegó como a las nueve la muchacha,  
por seguirle la farra a un mishetón.<sup>49</sup>

Tomo y obligo, mándese un trago  
de las mujeres mejor no hay que hablar,  
todas, amigo, dan muy mal pago,  
y hoy mi experiencia lo puede afirmar.<sup>50</sup>

De esta manera, la mujer presentada es objeto de adjetivos denigrantes y de una violencia desmedida, todo ello, resultado de la inferioridad experimentada por el porteño.

47. Citado por Carlos Zubillaga: *Carlos Gardel*, p. 17.

48. Jorge Curi: "Noche de Reyes", en: Javier Barreiro: *op. cit.*, p. 68.

49. Celedonio Esteban Flores: "Biaba", en: *Ibid.*, p. 19.

50. Manuel Romero: *op. cit.*, p. 70.

Debemos considerar, sin embargo, las apreciaciones de Sábato con respecto al tango como ejercicio metafísico. De acuerdo a esto, lo esencial está en "la nostalgia de la comunión y del amor, la añoranza de la mujer, no en la presencia del instrumento de lujuria".<sup>51</sup> La relación amorosa debe contemplar lo que la carne tiene de espíritu y lo que el espíritu tiene de carne.

No podemos dejar de lado que, además, el hombre del tango es un "ser profundo que medita sobre el paso del tiempo y sobre su consecuencia irremediable: la muerte",<sup>52</sup> tal como puede observarse en "Caminito":

Caminito que entonces estabas  
bordeado de trébol y juncos en flor,  
una sombra ya pronto serás,  
una sombra lo mismo que yo.<sup>53</sup>

La presencia de celos, sexo y crímenes pasionales ha dado lugar a una consideración despectiva con respecto al tango. Sin embargo, debemos reconocer en esos elementos la encarnación de la incomunicación; por más, se trata de una reflexión acerca del problema de la verdad de la existencia, lo que reclama respuestas que impliquen actitudes vitales.

Es evidente que ver el tango desde la perspectiva obscena, únicamente, revela un acercamiento muy superficial a este género.

## BIBLIOGRAFIA

- Acosta, Leonardo: *Del tambor al sintetizador*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1989, 217 pp.
- Alvarez, Luis: *Gramática del Discurso Poético de Miguel R. Utrera*, Caracas: CILLAB, 1986, 191 pp.
- Barreiro, Javier: *El tango*, Barcelona: Ed. Júcar, 1989, 238 pp.
- Barthes, Roland: *Fragmentos de un discurso*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1987, 254 pp.
- Castillo Zapata, Rafael: *Fenomenología del bolero*, Caracas: Monte Avila Editores, 1990, 155 pp.
- Eco, Umberto: *Cómo se hace una tesis*, Buenos Aires: Ed. Gedisa, 1982, 267 pp.
- Galán, Natalio: *Cuba y sus sonos*, Valencia: Ed. Pre-textos, 1983, 359 pp.
- Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1959, 191 pp.
- Peña Toranzo, Marcelino y otros (comp.): *Cantar al amor*, La Habana: Ed. Pueblo y Educación, 1990, 168 pp.
- Rico Salazar, Jaime: *Cien años de Boleros*, Bogotá: Centro Editorial de Estudios Musicales, 1968, 455 pp.
- Rondón, César Miguel: *El libro de la salsa*, Caracas: Ed. Arte, 1980, 343 pp.
- Ruiz Tirado, Tania: *El bolero una expresión latinoamericana del discurso amoroso* (Trabajo de grado para optar al título de Comunicación Social), Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1980.
- Russotto, Rosario y Luis Alvarez: "Proposiciones para un comentario de Textos", en: *Letras* N° 43, Ediciones del CILLAB, Caracas: 1990, 69-90 pp.
- Zubillaga, Carlos: *Carlos Gardel*, Madrid: Ed. Júcar, 1976, 158 pp.

51. Ernesto Sábato: *op. cit.*, p. 34.

52. *Ibid.*

53. Gabino Coria Pechalozza: "Caminito", en: *op. cit.*, p. 103.