

María Luisa Carnelli: La primera letrista de tango-canción

Florencia Abbate

CONICET

Resumen: Este artículo recupera una de las más originales facetas de la producción de la olvidada poeta, escritora y periodista María Luisa Carnelli (1898-1987): sus letras de tango, escritas con seudónimos masculinos. Se analizan en particular sus tangos más tempranos y difundidos. Entre otros, se abordan “Cuando llora la milonga” (1927), “Primer agua” (1928) y “Pa'l cambalache” (1928), cantados por Carlos Gardel, y “Se va la vida” (1929), interpretado y popularizado por Azucena Maizani. El objetivo es revalorizar el trabajo de Carnelli en la etapa de la primera renovación poética de las letras de tango -que acompañó la transición de la llamada Guardia Vieja a la llamada Guardia Nueva- e investigar y establecer su singularidad como letrista. Para ello, estos análisis establecen relaciones intertextuales entre las letras de Carnelli y las letras de algunos famosos tangos de la primera época del tango-canción, siguiendo la hipótesis de que la autora reelabora algunos de más prominentes tópicos tangueros: el compadrito, el duelo criollo, el amuro y la milonguita. Para contextualizar su trayectoria, adoptamos una perspectiva de género.

Palabras clave: Tango canción; Mujeres; Poesía; Renovación estética; Buenos Aires; Años 20.

Abstract: This article recovers one of the most original facets of the creative work by the forgotten poet, writer and journalist María Luisa Carnelli (1898-1987): her tango lyrics, written with male pseudonyms. In particular, we analyze her earliest and most popular tangos: “Cuando llora la milonga” (1927), “Primer agua” (1928) and “Pa'l cambalache” (1928), sung by Carlos Gardel, and “Se va la vida” (1929), performed and popularized by Azucena Maizani, among others. The objective is to study Carnelli's work during the first aesthetical renewal of tango -in the context of the transition from the so-called “Guardia Vieja” to the so-called “Guardia Nueva”- and research and establish her peculiarity as a lyricist. In order to undertake this objective, we propose to analyze intertextual relationships between Carnelli's lyrics and other lyrics from the first period of the tango-song. We follow the hypothesis that Carnelli rewrites some of the most prominent tango topics: the “compadrito”, the “duelo criollo”, the “amuro” and the “milonguita”. In order to contextualize her work, we adopt a gender perspective.

Key words: Tango song; Women; Poetry; Aesthetical renewal; Buenos Aires; 1920s.

1. Reseña biográfica de una audaz

María Luisa Carnelli, nacida en la ciudad de La Plata el 31 de enero de 1898, fue escritora, periodista, y la primera letrista mujer en la historia del tango-canción ¹. Publicó la novela *¡Quiero trabajo!* (1930) y, antes de eso, durante la década del 20, cuatro libros de poesía: *Versos de mujer*

¹ La primera letrista en la historia del tango argentino fue la compositora Eloísa D'Herbil de Silva (1847-1943), autora de la letra de “Yo soy la rubia”, que ella misma compuso en respuesta a “La morocha” (1905) de Ángel Villoldo.

(1922), *Rama frágil* (1925), *Poemas para la ventana del pobre* (1928) y *Mariposas venidas del horizonte* (1929). En estos libros, que nunca fueron reeditados y que abordé recientemente en otro artículo (Abbate 2018), hay una cercanía con la estética de Boedo; está presente el imaginario del barrio, el arrabal, la vida social inmigratoria, los humildes y los marginales, y, entre otros materiales de la nueva cultura popular de la época, como el cine mudo, asoma, también, el tango. Veamos unas estrofas de “Viejo fonógrafo”, de su libro *Mariposas en el horizonte*:

Viejo fonógrafo
quejoso en la pena de un tango antiguo.
Música por donde asomara,
lejanamente, mi destino,
con su predisposición fatal
de tristeza honda y sensual,
como un paisaje de abanico.

(...)

Viejo fonógrafo,
chirriante y barullera
como la estrella de un molino
es la rueda del disco.
Rueda que arrastra un tango
melancólicamente pervertido,
y en que tal vez pudiera ajustarse
la letrilla de mi destino.

De mi extravagante destino.
De mi destino desmenuzado
En la nostalgia de un tango antiguo.

Leído en clave biográfica, “Viejo fonógrafo” puede ser definido como un poema confesional, que evoca una mítica escena de la infancia en que la poeta descubre el tango, esa música que sus padres consideraban “pervertida”, a través de un objeto cargado de valor emotivo, el fonógrafo. Ese “extravagante destino” del que habla el poema podría ser el destino de Carnelli como letrista de tango, un destino secreto, ya que tuvo que utilizar seudónimos masculinos para firmar sus letras. Las letras escritas por Carnelli fueron registradas, alternativamente, bajo los seudónimos “Luis Mario” (su nombre invertido y masculinizado) y “Mario Castro” (el nombre de su hijo). Carnelli, que provenía de una familia de clase media y tenía nueve hermanos, cuenta en una entrevista el inicio de su pasión clandestina por el tango, que reverbera en el poema citado:

Como la mayoría de los argentinos, yo tenía el tango en la sangre. Desde muy niña sentí su sugestión. Mis hermanos mayores, tangueros de ley, amontonaban discos y más discos que hacían girar en aquellos ya históricos fonógrafos de corneta: ‘El irresistible’, ‘La catrera’, ‘Independencia’, ‘El cachafaz’, ‘Armenonville’, ‘Entrada prohibida’... Algunos no tenían letra; otros, sí. Las aprendí casi en secreto, pues mis

padres no aceptaban —justificadamente—cierto tipo de letrillas desvergonzadas, la de ‘Entrada prohibida’, por ejemplo, aquella de ‘El Choclo’, la primera, la original, que comenzaba así: Cómo se manya que esa mina que es del yiro... (Gobello, 1976: 53).

La anécdota deja en evidencia la fascinación que, desde sus comienzos, supieron ejercer el tango y el lunfardo sobre un sector de la juventud de clase media. Pero, ¿cómo fue que esta joven de familia burguesa pudo convertirse en una exitosa letrista? Sin dudas, algo habrán tenido que ver su rebeldía y su afán de independencia. Apenas terminó el colegio secundario, Carnelli se casó, tuvo un hijo y se separó al poco tiempo. Con su hijo Mario se mudó a la ciudad de Buenos Aires, donde logró conquistar la independencia económica -algo que no muchas mujeres de la época lograban- insertándose laboralmente en el ámbito del periodismo, como su contemporánea Alfonsina Storni. Carnelli fue colaboradora asidua de la revista *El hogar*, y luego también de los diarios *Crítica*, *La Nación*, *Clarín*, *Noticias Gráficas* y de las revistas *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* y *Atlántida*. En ese ámbito, conoció a su futura pareja, Enrique González Tuñón, quien fue su compañero hasta la muerte de él, en 1943. Al igual que Raúl, el hermano de Enrique, María Luisa Carnelli se convirtió en militante del Partido Comunista, del cual llegó a ser con los años un cuadro destacado. La relación con Enrique fue clave en su destino como letrista de tango.

Recordemos que Enrique González Tuñón era una figura de inmenso prestigio en el mundo tanguero. A través de su trabajo en el diario *Crítica* se había transformado en el principal divulgador del tango y del lunfardo, que hasta entonces no estaban bien vistos en el medio intelectual. César Tiempo dijo que, gracias a él, se empezó “a jerarquizar lo popular, el tango, cuyo primer exégeta culto fue Enrique” (1956). Como explica Oscar Conde en su estudio preliminar a la reciente reedición de *Tangos* (1926),² de Enrique González Tuñón, la página que Enrique tuvo en *Crítica* entre 1925 y 1931, con glosas de tangos, tenía una enorme popularidad y era seguida por infinidad de lectores (2019: 40). De allí que, en 1927, un grupo de letristas y compositores decidiera organizarle un homenaje. El 20 de noviembre de ese año, el diario decía: “En honor de Enrique González Tuñón se realizará la fiesta del tango (...) cooperarán las más afamadas orquestas de la capital (...) en pago de tanta belleza y emoción ofrecida en sus jugosos comentarios tanguísticos que magnificaron el alma del arrabal e hicieron más nobles y más humanos los personajes que ha adivinado en los versos de nuestros letristas” (Saítta 2013: 122). El año 1927 resulta significativo puesto que es, también, el año en que Carnelli compuso su

² En su prólogo a la novela de Carnelli *¡Quiero trabajo!*, Tania Diz aporta el dato de que Tuñón, en sus glosas de tangos para *Crítica*, “glosa varios tangos de Carnelli, como es el caso de *Primer agua*, que se estrenó y editó en forma de folleto” (2018: 11). Comenta también, acertadamente, que “las letras de Carnelli están atravesadas por la transición respecto de lo que se denomina como Guardia Vieja y la Guardia Nueva, de la que Julio de Caro fue el principal renovador a través de modificaciones en la conformación de las orquestas y en la estructura misma de los tangos.” (2018: 12)

primera letra. En una entrevista que le hicieron en sus últimos años, relata cómo le llegó la propuesta:

Estando en Noticias Gráficas, en 1927, el Malevo Muñoz tenía que hacerle una letra a Julio de Caro para el tango 'El malevo'. Como no escribía tangos, se lo llevó a Enrique González Tuñón. Y éste, que nunca hizo un poema -quien los hacía era su hermano, Raúl- a la vez me lo derivó a mí (...) Mi padre, por supuesto, jamás supo que era yo quien los escribía. El no quería que yo fuera demasiado libre. (1980: 157)

El tango "El malevo", con música de Julio De Caro, fue la primera de decenas de letras que Carnelli escribió. Desde 1927, su principal ingreso económico no fue ya el periodismo, sino los derechos que cobraba por las letras. Asegura en la entrevista: "Si me preguntaran porqué escribí letras de tango, diría un poco porque sobreviven más, por su popularidad. Y porque con una sola letra, la de 'Cuando llora la milonga', gané más que publicando ocho libros" (1980: 159). Esta declaración de Carnelli da la idea del éxito que tuvieron sus primeros tangos. La popularidad de "Cuando llora la milonga" (1927), con música de Juan de Dios Filiberto, se constata en las numerosas versiones que tuvo. Principalmente, se volvió popular gracias a Carlos Gardel, quien lo grabó en agosto de 1928; pero luego también lo grabaron Ignacio Corsini, Roberto Firpo y Francisco Canaro, con cantantes como Agustín Irusta, Charlo (Carlos José Pérez), Ada Falcón, Azucena Maizani; Ricardo Tanturi, con la voz de Osvaldo Ribó; Roberto Biaggi, con Alberto Amor; Alfredo De Angelis y, más tarde, la cantante Nelly Omar, con la orquesta de Alberto Di Paulo. Al año siguiente, Carnelli escribió "Pa'l Cambalache" (1928), con música de Rafael Rossi, y "Primer agua" (1928), con música de Francisco de Caro, y ambos fueron interpretados por Gardel. Su siguiente éxito fue "Se va la vida", con música de Edgardo Donato y Roberto Zerrillo, estrenado en 1929 por Azucena Maizani, quien lo tuvo mucho tiempo como su tema principal e incluso logró que se hiciera muy popular en España, durante la gira que realizó en 1931. En 1930, otro tango con letra de Carnelli y música de Juan de Dios Filiberto, titulado "Linyera" (1930), obtuvo el primer premio en uno de los concursos Max Glücksmann, gracias a los cuales se popularizaban inmediatamente los temas premiados. Ya en los años 30, María Luisa compuso varias letras para el mítico violinista y compositor Ernesto Ponzio; entre ellas, el tango "El taura" (1934).³

³ Entre sus letras se encuentran: "Primer agua", "Moulin Rouge y "Dos lunares" (con música de Francisco de Caro); "El diente" (Julio De Caro); "Luna roja" y "Mano santa" (con música de Luis Tesseire); "Quiero papita", "Dieciocho quilates", "Tardes pampeanas", "Al caer la tarde" y "Avellaneda" (con música de Ernesto Ponzio); "Cómo me gusta" (Edgardo Donato); "Apagá la luz", "Como el pan y el rataplán", "Silencio y luna", "El plato volador", "La naranja nació verde" (habanera milonguera) y "Se fue como el viento" (con música de Rafael Rossi); "La vida es una cebolla" (José Servidio); "Jacinto Retinto" (Sebastián Piana); "Azul cielo" (Filiberto); "Siempre viva" (Luis Brignolo). En colaboración con Roberto Selles hizo siete milongas: "Tango de la guardia", "Decí cuando", "La mula", "La del cerrojo", "La del olvido", "Brillante como un lucero", "La querendona" y "Ayuná conmigo", así como la habanera titulada "¿Desde qué estrella me mirás?". También es autora de las zambas "Que sí...que no" (Patrocinio Díaz) y "Que diga la moza" (Argentino Valle).

Luego de aquellas letras para Ponzio y, probablemente, por el cambio de época que comenzó con el golpe militar del Gral. Uriburu en 1930, Carnelli se abrazó a su militancia comunista y decidió viajar a España para cubrir como cronista la Guerra Civil Española.⁴ Estuvo en España entre 1935 y 1939, como corresponsal de la revista comunista *Ahora*, entre otras. En su libro *U.H.P. Mineros de Asturias* (1936), relata los detalles de su estancia y las dificultades que debió sortear por ser mujer. Además de las corresponsalías para medios argentinos, publicó numerosas crónicas en el diario madrileño *El Sol*. En ellas relata sus días en el frente de guerra de Carabanchel en abril de 1937. En abril de 1938, visitó Sagunto y publicó un folleto de 16 páginas que describía la destrucción causada por los bombardeos. Antes de volver a la Argentina, el Socorro Rojo Internacional –institución con la que colaboraba— le organizó un acto de despedida con la presencia de mandos del ejército popular de la República.

Años después, a partir del golpe militar autodenominado “Revolución Libertadora” (1955), Carnelli tuvo que exiliarse en México, donde continuó militando en el Partido Comunista y se relacionó con artistas e intelectuales como David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, antes de volver nuevamente a la Argentina. En sus últimos años compuso algunas letras con el estudioso del tango Roberto Selles, pero nunca volvió a tener el éxito de sus comienzos. Murió el 4 de mayo de 1987, en la ciudad de Buenos Aires, con casi noventa años y habiendo sido relegada por las historias del tango y, mucho más aún, de la literatura.

En este artículo, cuyo objetivo es ofrecer una primera aproximación a su trabajo como letrista, nunca antes estudiado,⁵ partiré de la hipótesis de que Carnelli reelabora en sus tangos más famosos algunos de los tópicos de las primeras letras del tango-canción y participa de la corriente renovadora de las letras de tango que se produce a partir de 1926. Propongo leer a Carnelli en relación con la constelación de autores integrada por Pascual Contursi (1888-1932), José González Castillo (1885-1937), Celedonio Flores (1896-1947) y Silverio Manco (1888-1964). Estos primeros poetas del tango, entre otros, utilizaron el lunfardo y contribuyeron a crear con él una lengua poética propia del sistema literario de las letras de tango. Trabajaron con procedimientos que el sistema literario culto había desechado, incorporaron materiales populares y también se valieron de motivos presentes en la poesía de Evaristo Carriego, convirtiendo “los textos del poeta de Palermo en verdaderos generadores de nuevos textos”

⁴ Diz señala que, en los años 20, Carnelli, “junto con Nydia Lamarque y Storni, participa de la Agrupación femenina comunista fundada por Ida Bondareff de Kantor” (2018: 15). De la Sección Femenina del PC argentino, fundada por la agitadora ucraniana Bondareff, también participaba la actriz Berta Singerman (1901-1998).

⁵ La crítica Dulce María Dalbosco menciona a Carnelli en “Prestame tu voz: acerca de la enunciación femenina en las letras de tango” (2015), pero no profundiza en el análisis de sus letras para investigar sus rasgos distintivos; tras citar “Pa'l cambalache”, concluye que “El hecho de que la autora de estos textos sea mujer no parece aportar ningún elemento distintivo a sus letras” y finaliza así el fragmento dedicado a Carnelli en su artículo.

(Pelletieri, 2002). A fin de vincular a Carnelli con esta constelación de autores, con quienes considero que sus letras dialogan de manera intertextual, me propuse rastrear en sus tangos los siguientes tópicos: el *compadrito*, el *duelo criollo*, el *amuro* y la *milonguita*.⁶ En esta línea de lectura, el artículo “Los temas del amuro y la milonguita, o de cómo Contursi revolucionó la letra de tango” (2014), de Oscar Conde, resulta un importante aporte y precedente para analizar, a partir de dichos temas, las relaciones de intertextualidad en los tangos de la época.

2. Duelos y guapos

Quisiera mencionar una anécdota que evidencia las dificultades de la primera letrista mujer en ese mundo masculino. Al contar que su primera letra fue la del tango “El malevo”, escrito para música de Julio de Caro, Carnelli agrega: “Lamentablemente, De Caro en sus memorias cita al Malevo Muñoz como autor del tango, cuando en realidad lo escribí yo” (1980: 157).⁷ La falsa atribución de la letra y la omisión de la letrista obligada a escribir con seudónimos masculinos no puede sino ser leída como un producto del machismo. Todavía hoy, algunas prestigiosas publicaciones de tango repiten frases como ésta: “Las malas lenguas han dicho que sus letras más populares no las escribió ella sino quien fuera su pareja sentimental, hasta su fallecimiento en 1943, Enrique González Tuñón. Pero esto es sólo una anécdota” (Pinsón: Biografía de Carnelli en el sitio web Todo tango).

Por entonces no debía ser fácil imaginar a una mujer como autora de un tango *compadrito*, y a este género pertenece precisamente “El malevo” (1925-7), cuya letra se asienta en la vieja figura del “guapo”, ese tipo social suburbano, históricamente ensalzado por su ética del coraje, y a menudo pensado como una prolongación moderna de la figura del gaucho rural. La tradición del tango *compadrito* le debe mucho en su origen a las letras de Angel Villoldo a principios de siglo⁸ y a Eusebio Gobbi, quien compuso, para música de Ernesto Ponzio, “Don Juan” (“Mozos

⁶ Oscar Conde ha señalado que, en el período que va de 1917 a 1926, el momento inicial del tango canción, hay una todavía una fuerte presencia de la tradición criolla y el tango campero, que convive con el tango urbano y lunfardesco, con personajes suburbanos, de los conventillos, perdidas de amor irreparables y hechos violentos. Los motivos recurrentes son el amuro, la milonguita y el duelo criollo (Ver Conde 2019: 38-39).

⁷ El Malevo Muñoz era Carlos Muñoz del Solar, también conocido como Carlos de la Púa. Nació en La Plata en 1898 y falleció en Buenos Aires el 5 de mayo de 1950. Comenzó sus trabajos como escritor colaborando en la revista *El Hogar* y en 1925 se incorporó al diario *Crítica*. Publicó un único libro: *La crencha engrasada* (1928), considerado la obra máxima de la lunfardía. También fue guionista de *¡Tango!* (1933), una de las primeras películas sonoras del cine argentino.

⁸ Los tangos *compadritos* de Villoldo son “El torito”, “El terrible”, “El Porteño” (1903) y “Soy tremendo” (1906). En la entrevista citada al comienzo de este artículo, Carnelli menciona los tangos “El cachafaz” y “El choclo”, de Villoldo, cuando se refiere a su infancia y al horror que le causaban a sus padres esas “letrillas desvergonzadas”, prostibularias.

guapos”, 1911). En los tangos de Gobbi y, sobre todo, de Villoldo, el enunciador es un hombre que “hace alarde de su condición de buen bailarín, de guapo temible y de proxeneta más o menos encubierto” (Conde 2014a: 82). A su vez, esta tradición de fuerte reminiscencia criolla nos remite a un antecedente literario, más sofisticado formalmente: el poema “El guapo” de Evaristo Carriego, dedicado a Juan Moreira y publicado en *Misas herejes* (1908). Veamos algunas estrofas:

El barrio le admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado;
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.

(...)

Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,
hondas cicatrices, y quizás le halaga
llevar imborrables adornos sangrientos:
caprichos de hembra que tuvo la daga.

(...)

Con ese sombrero que inclinó a los ojos,
con esa melena que peinó al descuido,
cantando aventuras, de relatos rojos,
parece un poeta que fuese bandido.

María Luisa Carnelli debía conocer este poema. No sólo esto puede conjeturarse porque la popularidad de Carriego era demasiado grande como para que una poeta no lo hubiese leído, sino también por un dato que aporta Oscar Conde (2019: 48): el libro *Tangos* (1926), de Enrique González Tuñón, esta dedicado a “A San Juan de Dios Filiberto, muy devotamente”, en una clara cita intertextual de la dedicatoria que Carriego le adosó a su poema “El guapo”: “A San Juan Moreira, muy devotamente”.

Silverio Manco y Pascual Contusi ya habían escrito, antes que Carnelli, tangos compadritos. El de Manco, con música de Gobbi, se titula “El taita” (1910). Sus primeras dos estrofas dicen:

Soy el taita de Barracas,
de aceitada melenita
y francesa planchadita
cuando me quiero lucir.
Si me topan me defiando
con mi larga fariñera ⁹

⁹ *Fariñera*: cuchillo.



y me lo dejo al pamelá ¹⁰
como carne de embutir.

Y si se trata
de alguna mina,
la meneguina¹¹
me hago ligar.
Y si resiste
en aflojar,
con cachetiarla
me la va a dar.

Según Gobello (1997:3), la letra de “El matasano” (1914), de Pascual Contursi, representa una cierta innovación con respecto a los modelos anteriormente citados, porque en ella se fusionan el tango compadrito y el tango sentimental. “El matasano” empieza así:

Soy el taita porteño
más corrido y calavera.
Abro cancha donde quiera
si se trata de tanguear,
el que maneja el cuchillo
con audacia y coraje
y en medio del malevaje
me he hecho siempre respetar.

Yo he nacido en Buenos Aires
y mi techo ha sido el cielo.
Fue mi único consuelo
la madre que me dio el ser.
Desde entonces mi destino
me arrastra en el padecer.

Carnelli, que conocía estos tangos, escribió tres letras basadas en el tópico del compadrito: “El malevo” (1927), “Primer agua” (1928) y “El taura” (1934). Las tres se destacan por su notable manejo del lunfardo, que utiliza con jerarquía poética. Pero, además, se singularizan por su tono más moderno y su matiz humorístico. El comienzo del “El malevo” de Carnelli parece establecer una distancia cómica con respecto a la imagen de los viejos guapos: “Sos un malevo sin lengue, ^{12/} sin pinta ¹³ ni compadrada, ^{14/} sin melena recortada, / sin milonga y sin canyengue” ¹⁵.

¹⁰ *Pamela*: tonto, cándido.

¹¹ *Meneguina*: dinero.

¹² *Lengue*: pañuelo de cuello.

¹³ *Pinta*: elegancia.

¹⁴ *Compadrada*: jactancia, fanfarronería.

¹⁵ *Canyengue*: manera especial de bailar el tango, de gente arrabalera.



A diferencia de “Don Juan”, “El matasano” y “El taita”, los tangos compadritos de Carnelli no están escritos en primera persona, lo cual contribuye a crear la perspectiva de una mirada distanciada respecto de la figura de guapo que construyen.

En el segundo tango de esta serie, “Primer agua”, el admirable guapo de Carriego se ha convertido ya en un buscavidas que se dedica a trabajar de “engrupidor”:

Del arrabal un día salió
y al asfalto del centro enderezó.
Pa ' cabular
el marroquín ¹⁶
abandonó el mistongo ¹⁷ cafetín.
Cuando rajó, la cusifai ¹⁸
quedó cantando triste el ay, ay, ay
y en el cuarto sin luz
aún llora el repelúz
del mozo pierna ¹⁹ y forfait²⁰.

Pa ' gambetearle a la mishiadura ²¹
entró a trabajarla de engrupidor;
a un misto ²² le dio en la matadura
y de prepo al hembraje conquistó.
Hoy es un primer agua ²³, rante a la gurda,²⁴
con fama bien sentada de fajador;
pela ²⁵ la fariñera en la zurda
cuando juna, broncando ²⁶, una traición.

El certero uso del gerundio “broncando” en el último verso parece evocar el primer verso del tango “El ciruja” (1926), de Alfredo Marino, que comienza “Como con bronca, y junando”, y cuyo protagonista también es un guapo, que termina preso por trenzarse en duelo por una mujer.

Tan o más contundente que la de “Primer agua” es la letra de “El taura”, el tercer tango compadrito de Carnelli, escrito para Ernesto Ponzio. En los años 30, los últimos años de su vida,

¹⁶ *Cabular el marroquín*: conseguirse el pan.

¹⁷ *Mistongo*: pobre, humilde.

¹⁸ *Cusifai*: mujer innominada.

¹⁹ *Pierna*: despabilado.

²⁰ *Forfait*: indigente.

²¹ *Gambetearle a la mishiadura*: evitar la pobreza.

²² *Misto*: cándido.

²³ Explica Conde que “la locución adjetiva *de primer agua*, obsoleta en español, era utilizada en la clasificación de diamantes para designar a aquellos perfectamente incoloros o transparentes, es decir, a los más perfectos, raros y valiosos (véase nota 673 a su edición anotada de *Tangos* de Enrique González Tuñón (2019: 199). Decir de una persona que es un *primer agua* alude a la mucha admiración que despierta.

²⁴ *Rante a la gurda*: sinvergüenza excepcional.

²⁵ *Pelar*: extraer.

²⁶ *Broncar*: enojarse.

Ponzio había instalado un boliche en Lanús Oeste, que fue muy visitado por María Luisa y Enrique. Por esa época, Carnelli hizo varias letras para Ponzio, quien por entonces intentaba reverdecir algunos de sus viejos tangos con la orquesta de la Guardia Vieja. “El taura” nos interesa especialmente porque retoma la estructura narrativa biográfica de “El guapo” de Carriego, que consiste en la enumeración de hazañas y virtudes en tercera persona; pero con un tono elegíaco que es, a su vez, humorístico, efecto que le debe mucho a su riqueza de lunfardismos, al igual que “Primer agua”. Lo reproduzco completo:

Era de los tiempos viejos
y lo llamaban El Taura.
Guapo de funyi ²⁷ ladeao
y de melena aceitada,
caminaba haciendo cortes
por el Barrio de las Latas,
bien levantados los hombros
y bien visible la faca.

Las minusas ²⁸ nunca
le batieron cana
porque sin cashotes ²⁹
las apaciguaba.
Tenía el empaque
de los chomas tauras ³⁰
que amansan las donnas
con sólo mirarlas.

Era de los tiempos viejos,
conocido por El Taura,
tenía duro el pellejo
y siempre alerta la faca.
No cafiolaba a las minas, ³¹
vivía de la baraja;
sólo fallando la timba,
actuaba de furca o lanza. ³²

Se trenzó una vuelta
por una macana,
dicen que por naipes,
baten ³³ que por faldas...

²⁷ *Funyi*: sombrero.

²⁸ *Minusa*: mujer.

²⁹ *Cashotes*: golpes.

³⁰ *Choma taura*: hombre valiente, osado, corajudo.

³¹ *Cafiolar a las minas*: explotar sexualmente a las mujeres.

³² *Actuar de furca*: atacar por la espalda pasándole a la víctima un brazo por su cuello para inmovilizarlo y así despojarla de sus pertenencias. *Actuar de lanza*: hurtar billeteras en un espacio público o un medio de transporte.

³³ *Batir*: contar.



La cuestión que al coso ³⁴
le ensartó la daga.
Y once años de yuta ³⁵
se comió en Ushuaia.

Me permito interpretar que este tango evoca aspectos biográficos del propio Ponzio. En el ambiente del tango, Ponzio, a quien le llamaban “El pibe Ernesto”, portaba la leyenda de una vida intensa y aventurera. José Gobello dijo de él: “Criado en el malevaje y hombre de sangre caliente, ya había conocido más de un calabozo. Hombre simpático pero de mala hiel y de alma cerrada, se dejaba arrebatar por su genio, que no toleraba agravios” (2002: 249). Este célebre violinista y compositor de la Guardia Vieja, que tocaba siempre con Juan Carlos Bazán, tuvo varias causas penales. En 1924, mató a un hombre y fue condenado a cumplir una pena de prisión en Ushuaia. En 1928, fue indultado y volvió a su actividad profesional en el tango, pero con dificultades.³⁶ En las versiones de aquel episodio que signó su vida, se mezclan la crónica y el mito. Fuentes de la época indican que aquel asesinato ocurrió en un prostíbulo, tras una oscura partida de taba en la que todos los apostadores estaban borrachos, y que luego de cometer el crimen, Ponzio corrió a esconderse en un mercado. Horacio Ferrer, sin embargo, lo muestra en su historia del tango como un héroe romántico (dice que Ponzio estuvo largos años en Ushuaia, cuando en realidad no fueron más de cuatro), y asegura que mató por defender el honor de una mujer (1980). Estos versos de Carnelli parecen evocar las divergencias entre la crónica y el mito: “Se trenzó una vuelta/ por una macana, / dicen que por naipes, / baten que por faldas”.

En dicha reelaboración del tópico del compadrito, Carnelli le escapa a un componente generalizado en estos tangos: la violencia contra las mujeres. Se trata de un tema ya presente en “El guapo” de Carriego, cuyo personaje acaso se sienta halagado de “llevar imborrables adornos sangrientos: / caprichos de hembra que tuvo la daga”. También está presente en “El taita” (1910), de Silverio Manco, cuando dice: “Y si se trata / de alguna mina, / la meneguina / me hago ligar. / Y si resiste / en aflojar, / con cachetiarla / me la va a dar”. En contraste, Carnelli se ocupa de resaltar que el personaje del Taura no era un proxeneta, “no cafiolaba a las minas”, y que tampoco les pegaba a las mujeres, quienes nunca tuvieron que denunciarlo, porque no necesitaba de los golpes para apaciguarlas. Además de esta diferencia, la estrofa final del tango de Carnelli, con su imagen precipitada, “la cuestión que al coso le ensartó la daga”, tiene una connotación

³⁴ *Coso*: individuo innominado.

³⁵ *Yuta*: prisión.

³⁶ En sus últimos años, Ponzio participó en la obra de teatro *De Gabino a Gardel* y en la ya mencionada película *¡Tango!* (1933), de Argentina Sono Film, donde junto a Bazán y otros músicos aparece tocando su tango más famoso, “Don Juan”. El domingo 21 de octubre de 1934, murió súbitamente en medio de un recital, por un aneurisma. Ese año Carnelli había escrito la letra de “El taura”.

humorística, acentuada por el remate de gran musicalidad coloquial: “once años de yuta/ se comió en Ushuaia”.

“El Taura” se diferencia del tono mucho más solemne y lúgubre de “El Matasano”, donde el compadrito tiene como único consuelo a la madre que le dio el ser, y se siente víctima de un destino que lo arrastra a padecer. En la letra de Carnelli, la cárcel no parece un lugar al que se llegó por Destino, sino por mala suerte. Y es posible sugerir que la mayoría de sus letras tienen más afinidad con la tradición cómica del sainete que con el tango sentimental de Contursi, exceptuando, particularmente, la letra de “Cuando llora la milonga” (1927).

Es preciso destacar que Carnelli afirmó que “Cuando llora la milonga”, a pesar de ser el tango que más rédito económico le había generado, no le gustaba demasiado: “Es mi letra más popular, pero no la que más me agrada, tuve que escribirla un poco a gusto del compositor. Además, algunas frases fueron puestas por el propio Filiberto” (Del Priore, 1998). Por un lado, llama la atención el hecho de que esta letra tenga una carga trágica y sentimental que no tiene ninguna de las otras letras escritas por Carnelli.³⁷ Según Roberto Selles, de quien fue muy amiga, Carnelli le confió que Juan de Dios Filiberto le impuso unos versos y, además, le cambió un adjetivo. Este cambio merece mencionarse porque, significativamente, el adjetivo calificaba al sustantivo “mujer”. La letra que compuso Carnelli decía: “Y como un corazón / el hueco de un zaguán, / recoge la oración / que triste dice *cruel* mujer”, pero Filiberto la sustituyó por: “que triste dice *fiel* mujer”. Después de muchos años, Carnelli seguía manifestándose indignada por aquel cambio.

Por otro lado, a juzgar por algunas declaraciones de Filiberto, es posible hipotetizar que el cambio del adjetivo está relacionado con una tergiversación más general del sentido de la letra. En un reportaje en el diario “La Nación” el 10 de marzo de 1929, Filiberto declaró que con ese tango quiso “expresar el dolor del hombre de arrabal que vuelve a su casa sin traer de comer y encuentra a la viejita esperándolo para decirle que los desalojan. La ve quieta en un rincón, resignada con la débil luz de una lámpara, y se desespera más” (Del Priore 1998). Sin embargo, si se observa la letra, no parece haber ningún índice textual que permita imaginar la figura de una madre. Según mi lectura, “Cuando llora la milonga” no habla del drama de la miseria, sino de un drama pasional, como se aprecia en el campo semántico que aúna las palabras “zaguán”, “corazón”, “antigua pasión”, “puñal” y “drama de amor”, en las siguientes estrofas:

Sollozó el bandoneón
congojas que se van
con el anochecer.

³⁷ A diferencia de sus otras letras, además, en “Cuando llora la milonga” no hay lunfardismos.

Y como un corazón,
el hueco de un zaguán,
recoge la oración
que triste dice *cruel* mujer.

Lloró la milonga,
su antigua pasión,
parece que ruega
consuelo y perdón.

La sombra cruzó
por el arrabal
de aquel que a la muerte
jugó su puñal.

(...)

Y todo el suburbio,
con dolor,
evocan un hondo
drama de amor.

(...)

Dolor sentimental
embarga a la mujer
en tanto el bandoneón
la historia reza de un querer.

La palabra “puñal” y la idea de la mujer (la “milonga”) que llora por una “antigua pasión” parecen conducir en realidad al tópico del *duelo criollo*, por eso quizás era tan importante el adjetivo “cruel”, sin el cual se perdía un aspecto fundamental del sentido de la letra: la traición a un hombre. La letra sugiere un triángulo amoroso, y en ese sentido, lejos de lo que afirmaba Filiberto, “Cuando llora la milonga” permitiría establecer una relación intertextual con otro famoso tango de esos años, “Duelo criollo” (1928), con letra de Lito Bayardo, cuyo título evoca con precisión la tradición de la pelea a cuchillo en el arrabal, y cuyos versos dicen: “Cuentan que fue la piba de arrabal, / la flor del barrio aquel que amaba un payador. / Sólo para ella cantó el amor / al pie de su ventanal; / pero otro amor por aquella mujer, / nació en el corazón del taura más mentao / que un farol, en duelo criollo vio, / bajo su débil luz, morir los dos”.

Si la letra de “Cuando llora la milonga” estaba más ligada al culto al coraje que al drama de la pobre madre inmigrante, la molestia de Carnelli podría entenderse como una resistencia a la carga moral que Filiberto le sobreimprime a este tango con su interpretación, que le adosa un sentido social, refiriendo un supuesto desalojo que no está presente en ninguna instancia de la letra, como tampoco aparece ninguna figura materna en los tangos escritos por Carnelli. A diferencia de otros letristas de la época, Carnelli prescinde absolutamente del tópico de la madre



santa y buena, que se utilizaba con la función de romantizar la pobreza y condenar moralmente a otro tipo de personajes, sobre todo femeninos. Dicha condena se encuentra íntimamente relacionada con los siguientes tópicos que analizaré, el *amuro* y la *milonguita*, concepto que hace referencia a la figura de la joven de barrio que se anima a dejar el mundo doméstico para lanzarse al mundo de la noche y el cabaret.

3. Los amurados y las milonguitas

Según mi lectura, Carnelli se resistió a la vertiente triste y sentimental que Contursi introdujo en el sistema de las letras de tango. Esto puede observarse en “Pa'l Cambalache” (1928), tango en el cual reelabora el tópico del *amuro*. Se trata del tema del hombre que ha sido abandonado por una mujer, a quien generalmente, ya *amurado*, le dedica ese efusivo lamento, que en la tradición tanguera suele estar cargado de autovictimización y patetismo, cuando no de reproche y resentimiento.

La crítica ha consagrado a “Mi noche triste” (1917), de Pascual Contursi, como el primer tango canción de la historia, y se lo ha considerado también el ejemplo originario de este tópico del *amuro* que, desde entonces, atravesará transversalmente la letrística del tango.³⁸ Josefina Ludmer (2000: 221) ha propuesto la idea de que el tono de lamento del tango halla su antecedente en el género gauchesco. Reconoce en dicho género dos tonos centrales: el desafío y el lamento. Sugiere que estos abren respectivamente dos tradiciones: la de la milonga y la del tango. Siguiendo esta idea, propongo que los tangos de Carnelli se inclinarían más por el tono de la milonga, el del desafío. Por el contrario, “Mi noche triste”, que citaré completo, inaugura con alto rigor poético el tango-canción y sería un paradigmático caso del tono del lamento:

Percanta que me amuraste ³⁹
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo ⁴⁰
pa' olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro ⁴¹

³⁸ Contursi siguió desarrollando el motivo del *amuro* en otras de sus letras, como “De vuelta al bulín,” “Ivette”, “La cumparsita (Si supieras)”, “Pobre corazón mío” y “¡Qué querés con esa cara!”.

³⁹ *Percanta que me amuraste*: mujer que me abandonaste.

⁴⁰ *Encurdelarse*: emborracharse.

⁴¹ *Cotorro*: vivienda humilde.

y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando ⁴² tu retrato
pa' poderme consolar.

Ya no hay en el bulín ⁴³
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
Pa' tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

“Pa'l cambalache” podría analizarse como una reescritura de “Mi noche triste”. La primera estrofa incluye la presencia de un hipérbaton y un sorprendente giro culterano “Polvo del olvido / descende constante”, que recuerda los célebres versos de Quevedo: “Serán ceniza, más tendrá sentido; / Polvo serán, más polvo enamorado” (1971: 657). Dicen las primeras estrofas:

Ya van pa' dos meses
que me abandonaste
y ahí está la pieza
como la dejaste.
Polvo del olvido
desciende constante,
desde que te has ido

⁴² *Campanear*: observar detenidamente.

⁴³ *Bulín*: vivienda humilde.



yo no he vuelto a entrar.

La viola que supo
calmar mis desvelos,
expresar mis quejas,
y aplacar mis celos;
la catrera rante,⁴⁴
la percha, el ropero,
desde aquel instante
solitos están.

La relación intertextual con “Mi noche triste” se insinúa en la presencia de los mismos elementos: la pieza, la cama, la guitarra. Pero la actitud no es la misma. El hombre de “Mi noche triste” deja la puerta abierta con la ilusión de que ella vuelva y siempre lleva unos bizcochitos para tomar unos mates como si ella estuviera allí. El hombre del tango de Carnelli considera que no vale la pena volver a empezar. Antes que abandonarse a la nostalgia, elige deshacerse de los objetos que le recuerdan a ella:

Y aunque mi recuerdo
su silencio llena,
no vale la pena
volver a empezar.
Por eso ni intento
traerte a mi lado,
prefiero amurado
mi pena cantar.
Para no tentarme
y hacer que regreses,
después de dos meses
voy a reaccionar.
Y esos cachivaches
que guardé en la pieza,
hoy pa'l cambalache
los voy a fletar.

La estrofa presenta a un varón amurado que responde con una actitud de desafío a su situación. Tiene claro que ella se ha ido para no volver más, probablemente harta de esos “celos” que él, según indica la segunda estrofa, aplacaba con “la viola”, y comprende que no tiene otra opción que aceptar la decisión. Como señaló David Lagmanovich respecto de este tópico: “Las quejas del varón abandonado, tan comentadas en muchos escritos sobre tango, tienen esta contracara de la cual pocos parecen acordarse: la capacidad de decisión de la mujer que lo abandona” (2000:115).

⁴⁴ *Catrera rante*: cama modesta.



El varón de este tango se entristece, pero no la llora y, como en la pieza no se halla “con tanto bagayo”, después de dos meses, decide liberarse de esas “pilchas” que la mujer dejó:

Estufo y cabrero ⁴⁵
lamento tu olvido,
pues sé que te has ido
pa' no volver más.

¿Qué querés que le haga
si solo no me hallo
soltero en la pieza
con tanto bagayo? ⁴⁶

Aguanté dos meses
rompiéndome el mate,
pero pa'l remate
tus pilchas ⁴⁷ se van.

Leído como una reescritura irónica de “Mi noche triste”, “Pa'l Cambalache” constituye, además, un ejemplo de la nula propensión al sufrimiento en los personajes de los tangos de Carnelli. Aquí el *amurado* no es una figura sufriente. Antes bien, se trata de tangos que tienden a lo que hoy llamaríamos la desmitificación del amor romántico.

El máximo exponente de tal desmitificación es, a mi entender, su tango “Se va la vida” (1929), que analizaré en relación con el tópico de la *milonguita*. Este motivo estaba presente, por ejemplo, en “Flor de fango” (1917), también de Contursi, cuya letra cuenta, en palabras del propio autor, “la historia de una muchacha que ya representaba un tipo muy común en esa literatura, con su deslumbramiento por el lujo y los amigos, y su inevitable caída” (Sosa de Newton 1999: 55). En cierta medida superior a otras versiones posteriores de este tópico, “Flor de fango” dice:

Mina que te manyo ⁴⁸ de hace rato,
perdoname si te bato
de que yo te vi nacer,
tu cuna fue un conventillo
alumbrao a querosén.
Justo a los catorce abriles
te entregaste a la farra,
las delicias del gotán ⁴⁹
Te gustaban las alhajas,

⁴⁵ *Estufo y cabrero*: molesto y enojado.

⁴⁶ *Bagayo*: bulto, paquete.

⁴⁷ *Pilchas*: vestimenta.

⁴⁸ *Manyar*: conocer.

⁴⁹ *Gotán*: vesre de tango.



los vestidos a la moda
y las farras de champán.

(...)

Fue tu vida como un lirio...
de congojas y martirios
sólo un peso te agobió
No tenías en el mundo ni un consuelo. . .
El amor de tu madre te faltó.
Fuiste papusa⁵⁰ del fango
y las delicias de un tango
te arrastraron del bulín.
Los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.

Otro famoso tango de esos años, “Milonguita” (1920), con letra de Samuel Linnig, reedita este presunto calvario de la mujer que logra un ascenso social a través de sus relaciones, lejos del barrio que la vio nacer: “Estercita, hoy te llaman Milonguita, / flor de noche y de placer, / flor de lujo y cabaret. / Milonguita, / los hombres te han hecho mal / y hoy darías toda tu alma / por vestirte de percal”.⁵¹ Un tango posterior, “Pobre Milonga” (1923), con letra de Manuel Romero, avanza inclusive más allá en su condena moral, extraviando toda gracia estética: “Milonga / nadie cree que sos buena; / tu martirio se prolonga / y se ríen de tu pena. (...) ¡Siempre Milonga! / has de morir / condenada a ser capricho, / a no ser jamás mujer”; y, por último, moraliza este tango: “Pisoteada por el mundo ¡qué mal fin vas a tener” (...) Para todos sos un cuerpo que se vende / frágil muñeca sin corazón”.

En contraste con “Pobre Milonga”, en términos formales y estéticos, el tango más logrado de esta serie sería “Margot” (1919), de Celedonio Flores, escrito en versos de arte mayor:

Desde lejos se te juna, pelandruna abacanada⁵²
que naciste en la miseria de un convento⁵³ de arrabal,
porque hay algo que te vende, yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte, de charlar o estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado a las pilchas de percal.

(..)

⁵⁰ *Papusa*: mujer hermosa.

⁵¹ Según Gobello, la estructura de la letra de tango habría nacido con “Milonguita” (1997: 3). Sostiene que este tango modifica la linealidad de las primeras letras de Contursi o Celedonio Flores, estableciendo tres movimientos compuestos por dos estrofas más largas, de carácter narrativo-evocativo y, entre ellas, una más breve, que exhorta o reflexiona y que a menudo se constituye en estribillo, repetido al final.

⁵² *Pelandruna abacanada*: holgazana que tiene un buen pasar a costa de otra persona.

⁵³ *Convento*: conventillo.

Son macanas, no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafisho veterano el que al vicio te largó;
vos rodaste por tu culpa y no fue inocentemente:
¡Berretines⁵⁴ de bacana que tenías en la mente
desde el día que un magnate cajetilla⁵⁵ te afiló!

La letra de “Margot” puede leerse como una reescritura de “Flor de fango”, que acentúa la carga de la condena moral a la milonguita. En “Flor de fango”, la pobre milonguita se fue del “conventillo alumbrado a querosén” a los 14 años, porque fue engrupida; mientras que, en “Margot”, es ella la única responsable: Margarita no rodó por el fango “inocentemente”, sino que eligió lo que eligió, sabiendo lo que hacía, llevada por sus “berretines de bacana”, que son contrastados, en esta estrofa final, con el patetismo de la imagen de la madre pura, pobre y sacrificada:

Ahora vas con los otarios⁵⁶ a pasarla de bacana
a un lujoso reservado del Petit o del Julien;
y tu vieja, pobre vieja, lava toda la semana
pa' poder parar la olla⁵⁷ con pobreza franciscana
en el triste conventillo alumbrado a querosén.

Según Blas Matamoro, habría en el tango una cierta moral de la modestia, que considera bueno al pobre y corrompido al rico: “Esa moral envuelve una segunda fatalidad: no conviene cambiar de sitio en la geometría social, pues se pierde la identidad auténtica y se cae en el vicio que surge del placer” (2000: 46). Sin embargo, a este mito de la lealtad a la “identidad auténtica”, habría que agregarle un análisis de la dimensión de género, considerando los cambios en los roles y comportamientos de las mujeres de la época. Después de todo, es evidente que habían comenzado a proliferar mujeres que se rebelaban ante el mandato del matrimonio burgués, a menudo arreglado, como única forma de salvación económica, y ensayaban otras formas para ejercer su libertad y su placer, y conquistar la independencia y el bienestar material. Frente a esa realidad, el tango, retomando un tópico cuyo antecedente literario podría situarse en los poemas “La costurerita que dio aquel mal paso” y, más aún, “La queja”, de Carriego (Conde 2014b: 37), asumió una actitud moralizante, incluso de adoctrinamiento, plasmada en numerosas letras donde le profetizan lo peor a la mujer que se animó a ir más allá de los límites impuestos por su identidad de género y de clase. Tangos donde quedan retratadas como mujeres que se entregan

⁵⁴ *Berretín*: ilusión.

⁵⁵ *Cajetilla*: petimetre.

⁵⁶ *Otario*: ingenuo.

⁵⁷ *Parar la olla*: ganar lo suficiente para poder comer.

sexualmente a sinvergüenzas y a quienes, por eso, les espera el infierno. Todo lo contrario sugiere Carnelli en la letra de “Se va la vida”:

Se va la vida...
se va y no vuelve.
Escuchá este consejo;
si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo⁵⁸.

Se va, pebeta ⁵⁹,
quién la detiene
si ni Dios la sujeta,
lo mejor es gozarla y largar
las penas a rodar.

Yo quiero,
muchacha,
que al fin mostrés la hilacha
y al mishio ⁶⁰
recuerdo
le des un golpe de hacha.

Decí, pa qué quieres
llorar un amor
y morir, tal vez,
de desesperanza.
No regués la flor
de un sueño infeliz
porque, a lo mejor,
la suerte te alcanza
si te decidís.

Se va la vida...
se va y no vuelve,
escuchá este consejo;
si un bacán te promete acomodar,
entrá derecho viejo.
Pasan los días,
pasan los años,
es fugaz la alegría,
no pensés en dolor ni en virtud,
viví tu juventud.

La ausencia de cualquier tipo de sesgo moralizante le da a este tango una perspectiva original y novedosa, que propongo leer como una reelaboración del tópico de la milonguita. Por otra parte,

⁵⁸ *Derecho viejo*: de una vez.

⁵⁹ *Pebeta*: muchacha.

⁶⁰ *Mishio*: humilde.



según mi lectura, esta letra de Carnelli renueva la figura de la mujer en el tango a través de un cruce con la tradición poética culta, más específicamente, con el motivo horaciano del *carpe diem*: el tiempo pasa, la vida se escurre, y lo mejor es “largar las penas a rodar” y gozar el presente.

Esa tradición del *carpe diem*, que inaugura Horacio en el poema 11 del libro *Odas*, donde aconseja vivir el día de hoy y no fiarse del incierto mañana, remite a un llamado a las mujeres a gozar de su juventud, como en los versos del Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega: “coged de vuestra alegre primavera /el dulce fruto antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre” (1973: 49) y, sobre todo, en la reescritura que Góngora hizo de aquel soneto: “goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (1994: 46). Al igual que “Pa'l Cambalache”, “Se va la vida” irradia reminiscencias del Siglo de Oro español. Sus últimos versos, leídos autónomamente, suenan como una evocación del *carpe diem* de Horacio: “Pasan los días, / pasan los años, / es fugaz la alegría, / no pensés en dolor ni en virtud, / viví tu juventud”.

En efecto, los tangos de Carnelli se resisten al imaginario del dolor y la virtud. Y, como ya señalé, tienden a la desmitificación del amor romántico: “Decí, pa qué quieres / llorar un amor / y morir, tal vez, /de desesperanza”. Acaso no faltará quien interprete que el enunciador de estos versos podría corresponderse con un hombre que está tratando de “engrupir” a la mujer; no obstante, ninguna marca textual alienta dicha interpretación. Por el contrario, al recuerdo de la pobreza hay que darle un “golpe de hacha”, dice este tango, y tener una vida mejor sin culpa, porque la juventud es fugaz y no vuelve. Antes que regar “la flor de un sueño infeliz”, la letra de Carnelli propone apostar a la buena suerte. Y la suerte no es sólo un puro azar, sino también una cuestión de voluntad al alcance de cualquiera: “porque a lo mejor / la suerte te alcanza / si te decidís”⁶¹.

En retrospectiva, resulta alentador que no se hable de un futuro donde esta joven extrañará el conventillo alumbrado a querosén, ni se la imagine como una futura “pelandruna abacanada”, ni se la condene “a no ser jamás mujer”, entendiendo “mujer” como sinónimo de una pureza encarnada en la figura de la madre. Las letras de Carnelli son completamente amorales y rechazan la nostalgia. En ellas están ausentes los contenidos moralizantes que, dirigidos en el sentido reclamado por el higienismo y las plumas positivistas, aparecían en muchos tangos de la época. Nadie en estas letras se arrepiente ni vuelve al regazo de su madrecita santa y buena. En su dimensión performativa, considerando al tango como un producto cultural ampliamente

⁶¹ Todas las letras de tangos citadas en este artículo están tomadas del sitio web *Todo Tango*: <http://www.todotango.com/>, exceptuando la letra de “El taura”, que no figura en dicho sitio y fue tomada de *Hermano tango*: <http://www.hermanotango.com.ar/Letras%20130207/EL%20TAURA.htm>

consumido por las clases populares, el “mensaje” a las mujeres en “Se va la vida” debía sonar bastante original. Otra anécdota relatada por Carnelli parece ilustrar que no a todos les gustaba ese tipo de originalidad:

En ocasión de un homenaje a Filiberto, se sentó a mi lado mi colega Last Reason. En dicha reunión, la orquesta invitada tocó “Se va la vida”. Entonces Reason comentó que era un tango realmente lindo, a excepción de la letra. Se despachó a gusto en contra de la misma y finalmente le dije que era mía y hay que ver el mal momento que le hice pasar. Ese tango se impuso en España llevado por Azucena Maizani. Allá gustó mucho, a tal punto que Manuel Pizarro me comentó que los tangos que más solicitaban eran “La cumparsita”, “Adiós muchachos” y “Se va la vida” (1980: 158).⁶²

4. Vindicación de las *minas*

Resulta interesante que “Se va la vida” haya sido popularizado por Azucena Maizani, quien debutó como cantante de tango en el sainete *¡A mí no me hablen de penas!* de Alberto Vacarreja, en julio de 1923.⁶³ Durante muchos años, con un éxito sostenido, Maizani hacía sus presentaciones travestida de hombre, con elegante traje, o con atuendos criollos de gaucho, por lo que fue conocida con el apodo de “La Ñata Gaucha”, que le puso Libertad Lamarque, con quien compartió cartel en la película *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth, cuyo guionista fue Carlos de la Púa (El Malevo Muñoz, muy amigo de los hermanos González Tuñón).

Azucena Maizani fue la primera de una estirpe nueva, las cancionistas de los años 20: Rosita Quiroga, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Tita Merello, Ada Falcón, entre otras (Sosa de Newton, 1999). Para contextualizar la producción de Carnelli, es fundamental destacar que el progreso de su trabajo como letrista convivió con la presencia audaz de estas otras mujeres pioneras en el mundo del tango. Como observó María Moreno:

Había que tener coraje en el principio de siglo para aparecer en un escenario de teatro picaresco como Pepita Avellaneda, con el pucho en la boca y la gorra de marinero cantando aquello de Bartolo tenía una flauta con un agujerito sólo... O la exageración de Linda Thelma, que actuó en Francia y España vestida de gaucho y con unas espuelas anchas como un disco simple. Es cierto que el tango nació con varones abrazados bragueta a bragueta y levantando polvareda en esquinas por donde no pasaban las niñas, pero las mujeres –como siempre y pagando caro– se metieron en el medio hasta llevar bien alto la figura de la cancionista. (2000)

⁶² Last Reason era el seudónimo de Máximo Sáenz, escritor y periodista uruguayo sumamente popular en la década del 20. Colaborador de numerosos medios y autor de dos secciones fijas en el diario *Crítica*, donde, junto con Enrique González Tuñón y otros, promovía el uso del lunfardo a través de sus populares crónicas costumbristas sobre turf.

⁶³ Azucena Maizani cantando “Se va la vida”: <https://www.youtube.com/watch?v=WJPFhwJur5k>

Recordemos en las primeras décadas del siglo XX se produjeron importantes avances como producto de los movimientos feministas y del socialismo, que pusieron en debate cuestiones tan cruciales como el sufragio femenino, el divorcio y los derechos civiles de las mujeres (Barrancos, 2007). Estos reclamos acompañaron el incremento del protagonismo de las mujeres en la vida pública y generaron innovaciones en los modelos femeninos socialmente disponibles. En esta estela hay que ubicar a las mujeres del mundo del tango. Un mundo que fue construyendo, sin embargo, un sistema literario cuyas letras se ocuparon de sancionar y contrastar a las mujeres independientes de la época con la figura de la madre; a la que los hombres nunca dejaron de idealizar, aunque fuese una graciosa hipocresía porque, según se advierte en esos mismos tangos, ellos no hacían más que involucrarse con las “malas mujeres”, probablemente encantadoras e irresistibles.

Las tangueras de los años 20 introdujeron un aire fresco y distinto en el ambiente extremadamente varonil de la Guardia Vieja: “El grave tanguero, trajeado de gris oscuro o de brillante esmoquin, empezó a alternar con un personaje desenfadado, colorido, provocante y sensual, que intercalaba a las letras sentimentales otras, apicaradas y lunfardescas, cuando no se presentaba travestida de hombre” (Matamoro, 2000). Carnelli fue una de esas mujeres apasionadas por el tango, que lograron abrirse paso y hacer de él su principal actividad profesional, sin dejar de considerarlo al mismo tiempo un medio de expresión artística. Mujeres que no sólo se animaron a incursionar en ese mundo, sino que le imprimieron a sus intervenciones un sello singular, cada una con su propio repertorio y estilo. María Luisa Carnelli también dejó las marcas de un estilo en sus letras, que se mantuvieron fieles al espíritu de aquellos tangos de la Guardia Vieja, reos y nada sentimentales, que la habían fascinado durante su infancia. Sin perder el tono desafiante y marginal, supo modernizarlos, combinando cultismos y lunfardo, con un acento irreverente que destila vitalidad e ironía en el tratamiento de los tópicos.

Bibliografía

Abbate, Florencia (2018). “María Luisa Carnelli. Una pionera en la estela de los años 20”, *Hispanamérica*, Nro. 141, Rockville, University of Maryland.

Barrancos, Dora (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.

Carnelli, María Luisa, Entrevista a (1980). *Tango: un siglo de historia*, Buenos Aires, Perfil, p. 157-159.

- Carnelli, María Luisa (1929). *Mariposas venidas del horizonte*, Buenos Aires, El Inca.
- Carriego, Evaristo (2017). *Obra completa*, Buenos Aires, La docta ignorancia.
- Conde, Oscar (2014a). "Los temas del amuro y la milonguita, o de cómo Contursi revolucionó la letra de tango". Conde, Oscar (ed.), *Las poéticas del tango canción. Rupturas y continuidades*, Buenos Aires, Biblos-Ediciones de la UNLa, p. 81-103.
- Conde, Oscar (2014b). "1926 y la primera renovación en la letra del tango canción". Saban, Karen (comp.). *El fenómeno tango. Estudios interdisciplinarios sobre música popular y cultura del Río de la Plata*, Stuttgart, Abrazos Books, p. 27-61.
- Conde, Oscar (2019). "Estudio preliminar". González Tuñón, Enrique, *Tangos*, Buenos Aires, La docta ignorancia, p. 15-61.
- Conde, Oscar (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus.
- Dalbosco, Dulce María (2015). "Prestame tu voz: acerca de la enunciación femenina en las letras de tango", Casqui, Vol. 44, Nro. 1, p. 180-195.
- De la Vega, Garcilaso (1973). "En tanto que de rosa y azucena". *Obras*, ed. de Tomás Navarro Tomás, Madrid, Espasa-Calpe.
- Del Priore, Oscar (1998). "Cuando llora la milonga". *Cien tangos fundamentales*, Buenos Aires, Aguilar.
- Diz, Tania (2018). "Prólogo". Carnelli, María Luisa, *¡Quiero trabajo!*, Buenos Aires, Eduvim.
- Ferrer, Horacio (1980). *El libro del tango* (3 tomos), Buenos Aires, Antonio Tersol.
- Gobello, José (1976). *Conversando tangos*, Buenos Aires, Peña Lillo Editor.
- Gobello, José (1996). *La deslupanarización del tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.
- Gobello, José (1997). *Letras de tango*, Vol 1, Buenos Aires, Centro Editor.
- Gobello, José (2002). *Mujeres y hombres que hicieron el tango*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura Argentina.
- Góngora, Luis de (1994). "Mientras por competir con tu cabello". *Sonetos completos*, Madrid, Castalia.
- Horacio (2005). *Odas*, Buenos Aires, Losada.
- Lagmanovich, David (2000). "Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al modernismo: continuidad y ruptura". Rossner, Michael (ed.), *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, p 103-122.
- Ludmer, Josefina (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil.
- Matamoro, Blas (1997). *El tango*, Madrid, Acento.
- Moreno, María (2000). "Atajate que se viene el minaje en formación", Buenos Aires, *Página 12*: <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-05-05/nota1.htm>



Saítta, Sylvia (2013). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Pelletieri, Osvaldo (2002). "El sistema literario de las letras de tango". Cilento Laura y otros, *Actas de las Primeras Jornadas sobre Sociedad Argentina y Cultura Popular*.

Pinsón, Néstor. "Biografía de María Luisa Carnelli", *Todo Tango* (Última actualización del sitio: 8 de agosto de 2019) <http://www.todotango.com/creadores/biografia/855/Maria-Luisa-Carnelli/>

Quevedo, Francisco (1971). "Amor constante, más allá de la muerte". *Obra poética*, tomo I, ed. de José Manuel Blecua Teijeiro. Madrid, Castalia, p. 657.

Sosa de Newton, Lily (1999). "Mujeres y tango", *La Aljaba*, Vol. 4, UNLu-UNLPam-UNCom.

Tiempo, César (1956). "Cómo conocí a Enrique González Tuñón". González Tuñón, Enrique, *Camas desde un peso*, Buenos Aires, Deucalión.

