

La teatralidad en el tango

Mónica L. Bueno
Universidad Nacional de Mar del Plata, Ce.Le.His.

FECHA DE RECEPCIÓN:12-10-2016 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 20-11-2016

Resumen:

Cuando el tango sale de los prostíbulos y llega al centro de Buenos Aires, aparecen las orquestas típicas que regulan su interpretación para que la pieza musical tenga dos momentos y el público pueda bailar y escuchar al cantor. Porque el intérprete contará una historia y ésta es una de sus seducciones. Cada tango, cada milonga, refiere un relato que sostiene una concepción de mundo con un código y un lenguaje. Este acontecimiento se hace ritual y encuentra en la repetición esa fascinación colectiva de lo propio que se hace de todos y de lo ajeno en lo que se identifica, tiene la forma de una representación. La repetición implica la singularidad de ese acontecimiento que lo acerca al teatro, que marca su teatralidad, esto es, en términos de Badiou, pensamiento en acción.

Palabras clave:

Tango - Relato - Teatralidad - Comunidad

Theatricality in tango

Abstract:

When the tango comes out of the brothels and reaches the center of Buenos Aires, there are typical orchestras that regulate their performance so that the piece has two moments and the audience can dance and listen to the singer. Because the interpreter will tell a story and that is one of his seductions. Each tango, each milonga, refers to a story that supports a conception of the world with a code and a language. This event becomes ritual and finds in the repetition that collective fascination of what is made of everyone and what is alien in what is identified, has the form of a representation. The repetition implies the singularity of that event that brings it to the theater, which marks its theatricality, that is, in terms of Badiou, thought in action.

Keywords:

Tango - Story - Theatricality - Community

*Yo habré muerto y seguirás/orillando nuestra vida./
Buenos Aires no te olvida,/tango que fuiste y serás.
Jorge Luis Borges*

“Permiso, yo soy el tango”

Desde las milongas procaces de los burdeles a las reescrituras de Leónidas Lamborghini o los Postangos de Gandini, nuestra “música ciudadana” ha recorrido un largo camino. Este trayecto, que lleva más de un siglo, muestra al tango en una suerte de adaptación permanente a las estéticas y temáticas de cada época. Un Borges profético e irónico anunciaba en los treinta no sólo la futura vigencia del tango sino, también, la tensión inestable entre las representaciones de la cultura, entre sus legalidades y legitimaciones:

Lo popular, siempre que el pueblo ya no lo entienda, siempre que lo hayan anticuado los años, logra la nostálgica veneración de los eruditos y permite polémicas y glosarios; es verosímil que hacia 1990 surja la sospecha o la certidumbre de que la verdadera poesía de nuestro tiempo no está en *La urna* de Banchs o en *Luz de provincia* de Mastronardi, sino en las piezas imperfectas que se atesoran en *El alma que canta*. (Cancionero del tango)¹(Borges 1974: 163)

Una parte de la profecía se cumplió, otra no. El tango se canta, se baila y se analiza en los programas de literatura de las universidades. Si intentáramos definirlo, podríamos decir, como Discépolo, “el tango es un sentimiento triste que se baila”. Esta frase condensa la sutil combinación entre las figuraciones de la orquesta, una letra que cuenta una historia, la interpretación del cantante y el baile. Cuando el tango sale de los prostíbulos y llega al centro de Buenos Aires, entra en los cabarets y luego, en los salones de baile y en los clubes familiares, aparecen las orquestas típicas que regulan su interpretación para que la pieza musical tenga dos momentos y el público pueda bailar y escuchar al cantor. Porque el intérprete contará una historia y ésta es una de sus seducciones. Cada tango, cada milonga, refiere un relato que sostiene una concepción de mundo con un código y un lenguaje. Desde los comienzos, las referencias a un universo con leyes propias manifiestan el desacuerdo con las prácticas sociales que el Estado determina. Los relatos de los tangos exhiben la existencia de ciertos grupos sociales en el margen cultural, social y urbano. En el origen, se exhuma la pequeña sociedad de los burdeles; luego, aparecen las representaciones de la clase media baja, los tipos del barrio, los hijos de inmigrantes con sus desencantos y nostalgias.

Podemos pensar que el tango, como la gauchesca, fija en la letra, esa zona que se diseña fuera de la ley (Borges lo ha señalado). De acuerdo con esto, los relatos tangueros constituyen la evidencia de legitimaciones que poco tienen que ver con las legalidades que se instauran desde otras zonas. Frente a las leyes del Estado, decíamos, frente a sus ficciones, el contracanto

¹ El paréntesis es nuestro.

de otras ficciones que se construyen en función de las formas de la amistad, el honor y la lealtad, el amor y también la traición y el delito. Se trata de la descripción de un modo de vivir que tiene en el cumplimiento de su código, la celebración y en la ruptura de los pactos, su más sentida tragedia. Claro está, como todo gran relato hecho de fragmentos, el tango es una cartografía urbana, que muestra los cambios de una ciudad, y llora o festeja las pérdidas y los logros de una Buenos Aires siempre proteica, siempre cambiante. Cada uno de sus habitantes se encuentra a sí mismo en sus letras. Su identificación se construye en la brecha del el sueño de lo que se quisiera ser, de lo que hubiera sido posible.

Las primeras letras de tango, fechadas entre el fin de siglo pasado y comienzos de éste, muestran, al modo de una picaresca, el registro de un universo excluido y cerrado. Estas notas de exclusión y clausura serán marcas indelebles en toda su historia. Cambiarán los modos y los registros, se ampliarán sus límites y diferirán las temáticas pero su encuadre de género menor en el sentido político del término permanecerá estable. El tango contiene una galería de personajes que se resuelve en imágenes alegóricas de un mundo siempre a las orillas de otro. Así aparecen las historias emblemáticas que señalan los conflictos sociales: la tilinga de barrio que logra llegar al centro pero traiciona sus más caros afectos, el compadrito que cambia su facha sólo para poder identificarse con los "pitucos" o la madre abandonada que espera inútilmente el regreso de su hijo.

La letra de un tango no resulta efectiva, no tiene su peso real, sino se interpreta musicalmente. Aludíamos antes a ese proceso colectivo por el cual es el instante de la ejecución de la pieza el que permite la epifanía del relato. Como en la música clásica, se exige la audición atenta y el pacto entre poesía y música se ilumina en el arte de aprender de memoria el dictado del corazón, de atravesar el corazón por el dictado. Se trata del "apprendre par coeur" al que alude Derrida con respecto a la experiencia poemática (Derrida 1988: 66). Memoria y corazón, el ritmo del uno en el otro. Cada orquesta de tango define su estilo en el modo de la puesta en escena que, al igual que las grandes manifestaciones comunitarias, todos (cantante, orquesta y público) tienen una actividad en el ritual. Se suspende la propia historia para ser actores de un relato que nos pertenece imaginariamente. Pienso en "Nostalgias" de Cadícamo y Fresedo que cuenta la experiencia de la confesión por el amor perdido o "Muchacho" de Celedonio Flores que refiere la traición a la propia clase por la seducción del dinero. Pienso en "Cafetín de Buenos Aires" de Discépolo donde la celebración del lugar es el homenaje a la amistad. Tal vez, "Uno" reproduzca en el *shifter* la marca de esa traducción de la experiencia ajena que se hace propia. Si "Uno busca lleno de esperanza / el camino que los sueños prometieron a sus ansias" como dice Discépolo, la experiencia rebasa la condición personal del que enuncia. Uno implica a todos. Los años cuarenta y cincuenta definen esta escena comunitaria: poeta, cantante, orquesta y público que baila se hace acontecimiento como singularidad. El Aión en la superficie, puro acontecimiento, pura eternidad del instante, efectuación del acontecimiento, el presente más pequeño de un instante puro, que no cesa de subdividirse al decir de Deleuze. El tango diseña un

acontecimiento que se hace ritual de una comunidad que decide suspender la marca del transcurrir, el Cronos.

Este acontecimiento se hace ritual y encuentra en la repetición esa fascinación colectiva de lo propio que se hace de todos y de lo ajeno en lo que se identifica, tiene la forma de una representación. El actor representa, nos indica Deleuze, pero lo que representa es siempre todavía futuro y ya pasado permanece en el instante para interpretar algo que se adelanta y se arrasa, se espera y se recuerda. “El actor es el acontecimiento puro en la superficie” (Deleuze 2006: 50-51).

En el tango, ese actor se hace múltiple, variable y plural cuya única existencia es esa representación comunitaria donde texto, lugar, cuerpos, voces, vestimentas se congregan. La repetición implica la singularidad de ese acontecimiento que lo acerca al teatro, que marca su teatralidad, esto es, en términos de Badiou, pensamiento en acción.

Entendemos entonces, la teatralidad como un fenómeno singular que excede la tradición limitada del teatro sino que, como la define Barthes, es “espesor de signos y sensaciones” (2003: 54), una especie de percepción ecuménica que es también ilusión perfecta y marca del artificio. Pero sobre todo creemos que la teatralidad es acontecimiento en el sentido que lo definíamos más arriba a la luz del pensamiento de Deleuze. En este sentido, Dubatti señala “Llamamos acontecimiento teatral a la singularidad”, (Dubatti 2003: 18) y reconoce en esa singularidad tres momentos de constitución del teatro en teatro: el acontecimiento convivial, el acontecimiento poético o de lenguaje y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. Estos tres momentos refuerzan nuestra hipótesis acerca de la teatralidad en el tango. La efectuación del acontecimiento de la escena de orquesta, cantante y público en los clubes de barrio en los años cuarenta y cincuenta que describíamos más arriba tiene relación directa con el primero de los acontecimientos: “En el convivio no sólo resplandece el aura de los actores: también la del público y los técnicos” nos aclara Dubatti y define así los atributos de esa comunidad que existe solamente en el acontecimiento (Dubatti 2003: 11).

“La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través del otro y para el otro. No es el espacio de los *“mi mismos”* –sujetos y sustancias en el fondo inmortales– sino aquel de los *yo es*, que son siempre *otros* (o bien no son nada)”, define Jean Luc Nancy (2000: 54). El tango crea hasta hoy, esa forma colectiva que se basa en una red solidaria de representación que tiene en el canto, la música, la escucha y la danza las acciones que la comunidad debe representar. Como en muchas formas teatrales, el tiempo de esa comunidad es el tiempo breve de la representación del relato de un tango, el público es actor de ese acontecimiento porque escucha, baila y hace suyo el relato de otro. De esta manera, deja el principio de identidad personal para ser “Nuestro ser distinto de nosotros”, como lo define Espósito.² No se trata de interpretación sino de efectuación pura que impele una nueva forma

² Espósito, al analizar la insoslayable reflexión de Bataille sobre la comunidad, concluye: “Hace falta, en cambio, que el desbordamiento del yo se determine al mismo tiempo también en el otro mediante un contagio metonímico que se comunica a todos los miembros de la comunidad y a la comunidad en su conjunto” (Cfr. Espósito 2007: 198).

identitaria que se subsume en el prefijo “com”. La comunidad requiere que el individuo se transforma en integrante y construya para sí y para los otros, un nuevo sujeto.

“Lo convivial exige una extremada disponibilidad de captación del otro”, concluye Dubatti en su análisis del convivio teatral. Se trata entonces de construir experiencia, un sentido de experiencia vital: "el narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya o la propia transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquéllos que escuchan su historia" (Benjamin 1991: 115).

Las condiciones del relato en el tango se fundan en un sujeto que refiere una historia que, muchas veces, cuenta a un interlocutor aludido textualmente. Esto es el mágico círculo de la narración en el que siempre aparece una vinculación entre lo personal y lo social, entre la experiencia propia y la colectiva. ("También tiene su encanto un baile en un barrio pobre"). A veces se trata de un verso, perdido en el drama del personaje, que muestra que esa tragedia no es privilegio del individuo, otras veces, todo el tango es una pintura de costumbres, como una máquina fotográfica, que registra escenas del conventillo, el barrio o el café. De esta manera, se constituye ese acontecimiento del espacio del espectador que encuentra en el convivio del que participa, a sí mismo y a los otros.

“Se inicia así, en el seno del convivio, un acontecimiento de lenguaje, instauración de un orden ontológico otro. Compromete centralmente el cuerpo de los artistas, su plena dimensión aurática. Si bien se trabaja con la materialidad de los cuerpos, no se trata de un lenguaje natural, sino de una desviación” nos dice Dubatti acerca del segundo de los acontecimientos (2007: 138).

Tres formas de contar

En su “Historia del tango” (obviamente el título es un artificio), Borges lee en los tangos primeros, las procedencias de una manera de ser definida por el honor y la valentía: “Tal vez la misión del tango sea ésta: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y del honor” (Borges 1974: 162). De esta manera, separa las representaciones de lo nacional (definido por los relatos del Estado), de las figuras imaginarias de la patria. Para constituir un pasado propio, señala Borges, el argentino se apoya en las figuras del gaucho y del compadre antes que en los próceres militares. Leemos esta actitud social que rebasa límites de clase, sexo o generación como una "estructura de sentimiento". Es, en este sentido, que en las mismas letras de los tangos están las posibles conjeturas de la emergencia de esta estructura. Elegimos tres poéticas diferentes que sustentan nuestra tesis del tango como género menor en el sentido político en que Deleuze y Guattari describen el término. Nos referimos a las poéticas que construyen Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi.

Cualquier historiador de tango reconoce que "Mi noche triste" de Pascual Contursi, que estrena Carlos Gardel en 1915, define la fisonomía

de la letra de tango. Si bien hay registros de letras de años anteriores, se trata de la primera que cuenta una historia de traición. "Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida" sintetiza en los dos primeros versos la temática de muchas de las historias. Como señala Ricardo Piglia, en estos versos se funda una tradición: "la historia del tango es una variación incesante del primer verso". (1993: 78). Si bien coincidimos con Piglia, consideramos que el espectro de los relatos del tango es más amplio. Una polifonía inquietante en las que las voces son versiones de esa tradición. Pero el tango de Contursi marca, además, la legitimación de un uso de la lengua, otra inscripción del "idioma de los argentinos" que constituye una de las condiciones fundantes del género.

Es en este sentido que pensamos que, junto con Contursi, un tanto obsesionado en sus letras por la mujer que traiciona, aparece la figura de Celedonio Flores. Sus relatos no sólo se dicen en el "idioma del arrabal" sino que sus versos, muchas veces, reflexionan acerca de esa manera de nombrar que tiene el tango "reo": "la musa mistonga de los arrabales, / la musa mistonga del raro lenguaje". Este "raro lenguaje" es, para Flores, el único que puede representar un mundo particular. El poeta divide las aguas al reconocer la diferencia con las formas de la poesía culta que en ese momento representaba el modernismo:

Y no vas a creer que escribo / en este lenguaje rante / por irlas de interesante / ni por pasarme de vivo. / Sino porque no hallo bien / ni apropiado, ni certero / el pretender que un carrero /se deleite con Rubén.

Esta conciencia de un lenguaje propio que Celedonio Flores enuncia con claridad, marca el sistema de pertenencias y exclusiones y define un modo de la lengua que se inscribe en la genealogía de una disputa por el lugar de la norma y la construcción de un lenguaje nacional: Roberto Arlt (otro que "escribe mal" y que es corregido) le contesta a Monner Sans en una de sus Aguafuertes: "Es absurdo pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos" (Arlt 1991: 142).³

Como todo "género menor", la gauchesca y el tango componen una política de la lengua. Deleuze y Guattari reconocen tres características excluyentes acerca de la "literatura menor": en primer lugar, se trata de una literatura que produce una minoría dentro de una lengua mayor con un

³ El desafío arltiano a la ley aparece como otra emergencia de esa tradición que origina la escritura de Sarmiento. Arlt quiere publicar *El juguete rabioso* en la colección "Los Nuevos" de la editorial Claridad, Castelnuovo lo rechaza porque no le parece un libro bien escrito. Güiraldes corrige el manuscrito y lo impulsa para que lo publique. El uso equivocado de un vocabulario mal aprendido, la falta insistente en la coordinación sintáctica, el error ortográfico convocan la figura de corrector. "El idioma de los argentinos" (¿título casual?) es una de las Aguafuertes que arma el espacio de la polémica. Arlt contesta a las declaraciones de Monner Sanz en *El Mercurio* de Chile y transcribe un fragmento de estas declaraciones. Monner Sanz, como Bello con Sarmiento, se erige en la figura de la legalidad idiomática, por lo tanto determina con precisión el buen uso y el mal uso del idioma. Arlt muestra con ironía cómo los argumentos de su oponente acerca de la pureza de la lengua y el uso correcto caen en el absurdo (Arlt 1991: 141-144.)

fuerte componente de desterritorialización (leemos ahí el reducto de la diferencia como dispositivo de lo propio, de lo entrañable); en segundo lugar, establece la articulación individual en lo inmediato político (esta articulación que la gauchesca origina y el tango reafirma); y, finalmente, se caracteriza en el dispositivo colectivo de enunciación (como señaláramos más arriba, en el pacto del relato se enuncia la experiencia colectiva). Pongamos por caso, el movimiento de apropiación comunitaria que implica el debilitamiento de la figura de autor, en el caso de algunos tangos, o ciertas frases o expresiones, incluso nombres de personajes, que como restos memorables de las letras de tango (de la memoria del corazón) ingresan en la lengua.

La figura de Discépolo resulta insoslayable en el mapa tanguero. Un caso de matrimonio armonioso entre la construcción de autor (recordemos sus Ciclos de charlas por Radio Municipal o en Radio Belgrano donde explica el origen de sus letras), su imagen delgada, triste y escéptica que acompaña algunos viejos videos de los tangos de Gardel y la apropiación popular tanto de sus personajes cuanto de sus historias. Si bien los críticos distinguen etapas, sus tangos más celebrados refieren la crisis del año 30. Sin embargo, más allá de la referencia, Discépolo construye una poética que universaliza el tango en el marco de un existencialismo *sui generis*. Los ribetes filosóficos de sus letras crean un pasadizo entre lo particular y lo universal que recorre las formas de la experiencia en la ciudad moderna con una mirada irónica o trágica. Un análisis despiadado de la moral burguesa desenmascara su hipocresía y resuelve las pequeñas historias cotidianas con visos de tragedia. La culpa, el castigo, la rebelión frente al destino, las preguntas desgarradas a un Dios sordo y ciego describen el marco de esta literatura menor que muestra el componente de desterritorialización entendido como extravío frente a una sociedad en crisis. Sólo dos ejemplos por razones de espacio: "La gente, que es brutal cuando se ensaña, la gente que es feroz cuando hace un mal/ buscó para hacer títeres en su guiñol/ la imagen de tu amor y mi esperanza" (Infamia) "Lo que aprendí de tu mano / no sirve para vivir. / Yo siento que mi fe se tambalea / y la gente mala vive, Dios / mejor que yo" (Tormenta). Discépolo le da al tango los tonos de representación trágica o de comedia.

Como Borges, Homero Manzi en los cuarenta, refiere el pasado del arrabal y la esquina. De este modo, inventa la tradición del tango en el marco del género: reconoce procedencias, arma los intertextos y los linajes, y establece los parentescos con la gauchesca, con el candombe, con los payadores. Los textos de Carriego o Celedonio Flores se atisban en la evocación nostálgica de formas perdidas que Manzi inscribe sus letras. De esta manera, su gesto explicita el dispositivo colectivo de enunciación por el cual el género se estabiliza históricamente. Por otra parte, un trabajo de filigrana en las imágenes de cada tango le otorga al lenguaje un aura romántica. Los relatos que Manzi cuenta tienen, por momentos, ribetes folletinescos y sus descripciones muestran los restos del pasado en el presente, una alegoría de lo que ya no está pero ejerce su potestad en esas irrupciones fantasmales. Como Baudelaire ("París cambia, pero nada en mi melancolía / Viejas calles, todo para mí deviene alegoría"), Homero Manzi

sobreimprime dos imágenes urbanas: "Nostalgias de las cosas que han pasado, / arena que la vida se llevó / pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió" (Sur).

Las tres poéticas, entonces, determinan las estrategias de la teatralidad en el tango y confirman la marca del acontecimiento convivial que sostiene su entramado. Ningún cantor de tango puede dejar de representar los tonos de una lengua propia que Celedonio Flores nos muestra, ni borrar las formas de la tragedia y la comedia que Discépolo define en sus relatos tangueros así como tampoco le es posible obliterar la marca de una tradición que Homero Manzi diseña en sus letras.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1991). *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada.
- Baczko, Bronislaw (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Badiou, Alain (2015). *Elogio del teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barthes, Roland (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Benjamin, Walter (1991). "El narrador". En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Borges, Jorge Luis (1974). "Historia del tango". En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé.
- De Certeau, Michel (1979). "Pratiques Quotidiennes". En G. Pollo y R. Labourie (comp.). *Les cultures populaires*. Toulouse: Privat.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1978-1985). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ed. Era.
- Derrida, Jacques (1980). "Che cos'è la poesia?". Publicado en *Poesía*, I, 11, noviembre 1988. Traducción del francés: J. S. Perednik. Edición digital de *Derrida en castellano*.
- Dubatti, Jorge (2003). *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel
- Espósito, Roberto (2007). *Comunitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores.
- Fischerman, Diego (1998). *La música del siglo XX*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.
- Matamoro, Blas (1971). *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Nancy, Jean-Luc (2000.) *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile: Arcis.
- Piglia, Ricardo (1993). "El tango y la tradición de la traición". En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: La Urraca.
- Romano, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo N° 200.
- Russo, Juan Ángel (1999) *Antología poética de letras de tango*, Buenos Aires: Basilico.
- Ulla, Noemí (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, Colección Capítulo N° 160.
- Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- (1981). *Cultura*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.