



Tango: el lenguaje quebrado del desarraigo

MARIANA CAROLINA MARCHESE

Universidad de Buenos Aires.

RESUMEN. En este trabajo, desde el marco teórico del Análisis Crítico del Discurso y mediante una metodología cualitativa (Fairclough y Wodak, 1997), analizo lingüísticamente el período de surgimiento y madurez del tango. Se profundizan las operaciones de asignación de sentido relacionadas con la temática amorosa y con el sesgo sentimental, elementos sustanciales de la identidad del género. El objetivo es observar cómo lo textual revela aspectos del sistema de creencias de los sujetos y de las prácticas sociales de Argentina durante el último período del siglo XIX y la primera década del XX. El análisis lingüístico manifestó que el sesgo sentimental se construye sobre la base de la representación dicotómica del signo *mujer* en relación con una estructura temporal triádica. Finalmente, se vincula este análisis con la situación histórico-social de la época, puesto que el hermetismo de dicha situación generó la necesidad de canalizar y representar esa incompreensión en símbolos.

PALABRAS CLAVE: *tango, análisis crítico del discurso, sistema de creencias, situación histórico-social.*

ABSTRACT. In this paper, from the theoretical framework of Critical Discourse Analysis and through a qualitative methodology (Fairclough and Wodak, 1997), I examine linguistically the period of emergence and maturity of tango. The operations of allocation of meaning related to the love theme and sentimental bias are explored as substantial elements of the tango genre. The aim is to see how these elements reveal aspects of the belief systems of the subjects and the social practices during the last period of the nineteenth century and the first decade of the twentieth. The linguistic analysis shows that the sentimental bias is built on the basis of the dichotomous representation of the sign *woman* in connection with a temporary triadic structure. Finally, the analysis focuses on the historical and social situation of the time because it was this situation that generated the need to channel and represent this hermetism in terms of symbols.

KEY WORDS: *Tango, critical discourse analysis, belief system, socio-historic situation*

RESUMO. Em este trabalho, partindo do marco teórico da Análise Crítica do Discurso e por meio de uma metodologia qualitativa (Fairclough e Wodak, 1997), analizo lingüísticamente o período de surgimento e maturidade do tango. Aprofundam-se as operações de asignação de sentido relacionadas com a temática amorosa e com o rumo sentimental, elementos substanciais da identidade do gênero. O objetivo é observar cómo o textual revela aspectos do sistema de crenças dos sujeitos e das práticas sociais da Argentina durante o último período do século XIX e a primeira década do XX. A análise lingüística manifestou que o rumo sentimental é construído sobre a

Recibido: 6 de enero de 2006 • Aceptado: 5 de mayo de 2006.

base da representação dicotômica do signo *mulher* com relação a uma estrutura temporal triádica. Finalmente, esta análise vincula-se com a situação histórico-social da época, devido a que o hermetismo de essa situação gerou a necessidade de canalizar e representar essa incompreensão em símbolos.

PALAVRAS CHAVE: *tango, análise crítica do discurso, sistema de crenças, situação histórico-social.*

...el tango es un pensamiento triste que se baila.

Enrique Santos Discépolo

Introducción

En la historia de la humanidad, el arte ha sido un modo de canalizar el sentir de los hombres. Cada período histórico ha generado sus propias manifestaciones culturales y a través de sus huellas es posible reconstruir el universo social de significaciones de una época. En este trabajo, mediante el análisis lingüístico de un corpus de letras de tango, veremos cómo lo textual puede iluminar aspectos de las prácticas sociales en las que surgió este género como manifestación artística y cultural. Siguiendo a Bajtín (1979), entendemos el concepto de *géneros discursivos* como tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables. Veremos, en primer lugar, cuáles son las características que definen al tango como tal. Luego, a partir del análisis lingüístico, profundizaremos la temática amorosa y la tipología de la mujer en relación con el sesgo sentimental sobre el que hablan varios autores y el que se transformó, por alguna razón, en un elemento sustancial para definir el género. Finalmente, expondremos algunas ideas que vinculan las características del tango con las prácticas sociales dentro de las cuales se gestó y alcanzó su madurez.

Características del tango como género

La bibliografía sobre el difuso origen del género es amplia y las ideas al respecto no son unívocas. Si bien se ha intentado reconstruir su historia, resulta difícil determinar una fecha de nacimiento, como también ubicar sus primeras letras debido a su naturaleza semioral y a que no hay información escrita sobre el período de su surgimiento. Sin embargo, diversos textos mencionan que para comprender su gestación melódica se debe tener en cuenta la relación que existe en Latinoamérica entre expresión musical y clases sociales, y, a partir de esto, considerar cuál es la base musical que le dio origen. Esta base está constituida por las siguientes capas: un primer elemento indígena, sobre el que se implanta el aporte de los conquistadores y colonizadores hispánicos, un segundo elemento africano que fue llegando durante la colonia, y, finalmente, un elemento europeo que se agrega cuando las nuevas naciones abrieron las puertas a la inmigración. Cada una de estas capas corresponde a

una etapa histórica diferente y estos cuatro aportes sucesivos conceden a la música latinoamericana una riqueza singular. En varios estudios sobre el tema se indica que tanto su música como su baile tienen influencias indirectas del candombe africano, de la habanera cubana, del tango andaluz, del chotis y del cuplé, a los que se agregan las payadas puebleras y las milongas criollas. Este crisol musical parece reflejar el famoso “crisol de razas” con el que se ha caracterizado en reiteradas ocasiones a la sociedad argentina. Ahora bien, nos interesa destacar que varios autores que se han dedicado a estudiar el género, como Himschoot (2000), Lerner (2001), Penas (1998) y Ulla (1967) coinciden en que Buenos Aires en la década de 1880 fue el punto de partida de la música y el baile de aquello que luego derivó en el tango-canción cuyo origen se fecha en 1917 con *Mi noche triste* de Pascual Contursi.

Durante el último período del siglo XIX y la primera década del XX, se multiplicaron los burdeles, mayormente sustentados con mujeres inmigrantes de España, Francia, Italia, Alemania y Polonia. Los clientes de estos burdeles eran también inmigrantes que habían abandonado a sus familias y esposas en busca de nuevas oportunidades. Entendemos, así, que el tango como tal nació en Buenos Aires, en la ribera del riachuelo, en los boliches y en los conventillos de los barrios del sur. La clase social en la que se desarrolla este género es la criolla-inmigratoria compuesta por marineros, artesanos, cuarteadores, peones y otros trabajadores de este estilo. Hombres que estaban solos o que dejaron a sus familias en su país natal y que frecuentaban los boliches o casas de baile para entretenerse. De allí surgieron los guapos, los malevos y los compadritos. Este sector de la sociedad se sentía muy identificado con las letras de tango, ya que ellas se basaban en la “mala vida”. Romano (1995) señala que en esta etapa se sientan las bases de aquello que luego fue el universo de la poética literaria tanguera. Es decir, en este período aparecen los formantes originarios de la fórmula literaria del tango-canción. Ellos son: la gauchesca, los payadores suburbanos, las letras y letrillas cantadas en las zarzuelas hispánicas primero y en el género chico criollo después, el repertorio de las cupleteras, los poemas lunfardescos, los estribillos procaces y, por último, el decisivo descubrimiento poético del suburbio. En una línea similar, Russo & Marpegán explican:

...a la primitiva letrilla cupletera, la pícara, jocosa y mal intencionada letra surgida del burdel, mayormente transmitida en forma oral, van sumándose frases surgidas del lenguaje del campo, basadas en hechos cotidianos de la vida rural. Es en este contexto el universo en el que la letrística tanguera va configurándose de la mano de la inmigración europea que arriba a las playas del Río de la Plata a principios del siglo que ya se va. (Russo & Marpegán, 1999: 7).

Si bien Russo & Marpegán (1999) indican que el género fue hiperrealista, universal en sus temáticas y que transita el amplio espectro de las pasiones

humanas, podemos resumir sus personajes y temas principales del siguiente modo:

- *El tema obsceno*: los primeros tangos carecían de letra e incluso, en algunos casos, eran improvisadas en el momento. En un principio, las letras eran obscenas y describían el ambiente de los burdeles. Los títulos no dejan lugar a dudas: *Dos sin sacarla*, *Qué polvo con tanto viento*, *Con qué tropiezo que no dentro*, *Siete pulgadas*. Incluso, *El Choclo* que aunque literalmente significa mazorca de maíz, en sentido figurado y vulgar equivale a «chocho» o «coño». Cabe mencionar que resulta sumamente complicado ubicar estas letras, ya que no fueron incluidas en las diversas recopilaciones que circulan en la actualidad.

- *El quilombo y sus personajes*: el rufián, las taqueras (que «taconeaban» la calle) y el compadre, guardaespaldas de los rufianes y caudillos políticos, que tenía una aceitada relación con la policía.

- *El tema campesino*: paisajes y personajes de la vida rural, y el duelo criollo.

- *La realidad sociodemográfica y la protesta social*: el arrabal, los suburbios y las orillas; y sus personajes identificados como el «lumpen» por las capas que detentaban el poder. La escena política no dejó de ser retratada en las letras. La clase obrera en formación y sus asociaciones comenzaban a ser un riesgo para el poder dominante de la oligarquía. La ley 4144 del 22 de noviembre de 1902 es un ejemplo de este temor. Llamada la Ley de la Residencia descubre una imagen diferente del inmigrante: el sospechoso, el peligroso, el indeseable. Esta norma permite expulsar del país a cualquier extranjero que comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público.

- *El tema urbano*: calles, sucesos y arquetipos humanos de la ciudad; el puerto y su mundo; el barrio y su evocación (con la transformación de la Ciudad de Buenos Aires surgen poetas populares que reviven sus barrios ahora urbanizados).

- *El tema satírico*: crítica de costumbres, crítica de personas y caricaturas de caracteres: el burrero, el quinielero, etc.; la timba: naipes, carreras, quiniegas, ruleta; los deportes: el fútbol, el boxeo, etc.

- *El tema filosófico*: filosofía general de la vida que incluye temas como: amargura, tristeza, dolor, cinismo, agresividad, despecho, desengaño, indiferencia, olvido y soledad. Actitudes ante la muerte. Valorización del presente: el *carpe diem* y la axiología cotidiana. Evocación del dorado ayer: nostalgia, recreación, retorno. Presencia y ausencia de Dios.

- *Tipología masculina*: el bailarín compadrito, el muchacho rana, el mujeriego, el bacán, el otario, el caralisa, la vejez del «calavera», el traicionado, el guapo venido a menos: el guapo encarna el coraje y de ahí su prestigio, que mantiene por su destreza en la pelea y la sumisión de la mujer que le pertenece como objeto y quien, muy a menudo, es motivo de duelos. Este personaje

va perdiendo sus características originales en tanto empieza a frecuentar el cabaret y la ciudad va desplazando al suburbio.

- *El tema amoroso:*

- el amor fiel: la madre, la novia, el «dulce hogar», los hijos, la pena de amor;
- la traición de amor: traición y venganza, traición y perdón, traición y nostalgia, traición y regocijo, traición y alcoholismo. Se trata, en general, de mujeres que abandonan al hombre, a menudo pobre, por otro hombre de clase alta;
- la seducción;
- el amor y la amistad.

- *Tipología femenina:*

- La milonguera: mujer del suburbio que abandonó el barrio natal encandilada por “las luces del centro” y que ahora, por su trabajo en el cabaret, ha adoptado un estilo de vida abacanado¹. En las letras, se suele criticar su desubicación social y se le asigna un futuro nefasto.
- La madre: representante de valores morales positivos. La adhesión a la madre implica la adhesión a un pasado donde ella representaba la estabilidad y la protección. La idealización de la madre se da, en especial, cuando el hombre o la mujer han desandado el camino que aquella le había trazado. Cabe mencionar la ausencia de la figura paterna como tema del género.

Todos estos temas forman parte del patrimonio cultural y de la identidad de los argentinos. Como decía Jorge Luis Borges, con las letras de tango se podría crear otra comedia humana, al estilo de Honoré de Balzac.

Ahora bien, este discurso se caracteriza por un alto grado de concentración dramática y un sesgo sentimental. Casi todas las letras tienen una entonación apelativa, que da realce a ese carácter dramático. Es común que en un tango se hable para confesar, amonestar, ordenar o rogar. Lo cual implica que asumen la palabra los propios protagonistas en monólogos o diálogos de perfil narrativo y este perfil narrativo contribuye a dibujar su multiplicidad épico-literaria-dramática ligada a la tristeza del porteño. Según Romano (1995), esta concentración dramática le otorgó al género su personalidad definitiva. Asimismo, menciona que existió una vertiente satírica-humorística: *... al revisar el corpus tanguero se descubre aquella vena juguetona de los primeros tangos, pese a Borges, para quien el sentimiento inmigratorio habría borrado ese matiz de socarronería criolla.* (Romano, 1995: 10)

En relación con esto, Russo y Marpegán (1999) explican que los detractores de las letras de tango llamaron a nuestra música la proclamadora del lamento del engañado. El tono romántico-sentimental se asocia tanto a la temática del amor en sí como a las situaciones vividas por el sector popular, su desesperanza y las consecuencias de las penurias económicas y la explota-

ción. Según Penas, *las letras de tango han servido de punto de partida para un estudio sociológico de nuestra ciudad e incluso de la realidad socioeconómica del país* (Penas, 1998: 187). Dentro de este universo nos interesa profundizar lingüísticamente en la temática amorosa y en la tipología de la mujer en relación con ese sesgo sentimental del que hablan los autores y que se transformó, por alguna razón, en un elemento sustancial del género. Como menciona Himschoot, entre otros autores que exponen ideas similares:

Lo cierto es que el tango nace aparentemente en la mitad del siglo pasado... hace sus pininos a fines de siglo con... “Dame la lata”... y tantos otros que se han perdido en el olvido.

Luego, poco a poco se va afianzando con “Don Juan”, “El porteño”, “El cholo”... hasta llegar el año 1917... en el que Contursi... inicia una temática que se afianzaría en el tango, la de la mujer que abandona al hombre. (Himschoot, 2000: 8)

Corpus

Seguimos los siguientes criterios para circunscribir el corpus. En primer lugar, como mencionan Russo & Marpegan (1999) en el prólogo de su antología, estamos frente a un género que ya pasó las treinta mil obras registradas y sigue dando frutos en el presente, razones que hacen que sea imposible realizar una selección desapasionada, objetiva y total. Por esto, trabajamos con tres antologías: *Las letras del tango* de Eduardo Romano publicada en 1995 por la editorial Fundación Ross, *Letras de tango* de Juan Ángel Russo y Santiago D. Marpegán publicada en 1999 por la editorial Basilico y *Antología de tangos lunfardos* de Marcelo Oliveri publicada en 2006 por Ediciones del Libertador. También, se realizó una búsqueda en internet a partir de los criterios de búsqueda descritos abajo.

Del material mencionado se seleccionaron tangos en los que aparecen vinculados la traición de la mujer y el tema amoroso como temas centrales, y en los que el sujeto que enuncia corresponde al género masculino. Estos tangos nos permiten analizar cómo se construye el significado de los signos *mujer* y *traición*, y a su vez observar cómo se vinculan estos signos con otros, dado que los signos entran en micro-universos de relaciones a partir de las cuales se constituyen como tales.

Se incluyeron también letras en las que la temática de la traición de la mujer no aparece en forma central en la superficie textual, sino como tema secundario. La inclusión de estos tangos nos permite analizar la aparición de la mujer y de la traición en relación con otros temas.

La fecha límite para la inclusión de tangos en el corpus es 1950. Incluyendo así, respecto de los temas mencionados, el análisis comparativo del período de surgimiento del tango y su madurez como género. No se incluyen en el corpus letras posteriores ya que, según Romano, el año 1950 representa

el momento cúspide de la popularidad del género. Desde ese momento en adelante, los hechos históricos relacionados a la industria cultural harían necesario otro tipo de estudio para su interpretación. En palabras de Romano:

Del 50 para acá: ¿crisis o agonía?. La de 1955 es una fecha clave para el destino nacional. No sólo por la interrupción del sistema constitucional, que desemboca en un gobierno de facto, sino por sus principales decisiones económicas, como el ingreso del Fondo Monetario Internacional y, con ello, la subordinación del país al liderazgo norteamericano en el nuevo orden internacional de posguerra. La usura de los ávidos banqueros irá devorando... todas las formas de solidaridad comunitaria. Para esto último contó con un aparato comunicacional bien armado... con un medio, la televisión, capaz de modificar hábitos de consumo en poco tiempo y abastecido con programas que difunden a diario la ideología de la metrópoli y los valores necesarios para sentar sus ambiciosos planes de dominio. En el plano de la canción popular, el tristemente célebre Club del Clan cumple una función devastadora. Su versión edulcorante del rock-and-roll norteamericano, que en el país del norte era parte de un movimiento contestatario, se integra en un complejo de renovación comercial orientado por la tecnología y los intereses foráneos... Consecuentemente, las orquestas típicas nativas comienzan a disgregarse, las grabadoras se niegan a reimprimir los éxitos de ayer e incluso rompen las matrices de los intérpretes preferidos por el gran público, y no solo de quienes cantaban tangos [...] En este contexto, el tango sufre un fuerte repliegue... (Romano, 1995: 16,17)

Si bien dentro del período que abarca el corpus varios autores incluirían subperíodos, con Juan José Saer entendemos que:

... el valor poético de las letras... es independiente de la retórica que emplean, ya sea criollista, lunfarda o cultista. Esto significa que sus logros poéticos no se obtienen por medios diferentes a los de cualquier clase de poesía. Lo que es poético en las letras de tango lo es según las reglas generales del lenguaje poético, de modo que los cambios de retórica, del criollismo al lunfardo y del lunfardo al cultismo, no reducen ni agregan posibilidades en cuanto a su eficacia poética. ... es de hacer notar que una importante mayoría de las letras de tango, sea cual fuere su retórica, tiene una estructura esencialmente narrativa... que, sobre el fondo mítico de un lugar, Buenos Aires, y de una época, la primera mitad del siglo XX... cristaliza en un sistema de representación imaginario y autónomo. El tango tiene más de ciclo o de saga que de cancionero. Este innegable carácter narrativo, que a mi juicio no ha sido todavía bien estudiado, impone ciertas reglas al elemento poético del tango (Saer, 2001).

Metodología

La metodología aplicada es eminentemente cualitativa y sigue los lineamientos propuestos por Fairclough y Wodak (1997) para el Análisis Crítico del Discurso. Por lo tanto, se adhiere a la idea de que toda instancia

comunicativa conforma una práctica textual (aquí se aplica el Análisis del Discurso como método), una instancia de práctica discursiva (para cuyo estudio se realiza una profunda etnografía) y, por último, una instancia de práctica social.

Con el fin de observar cuáles son las operaciones de asignación de sentido en el corpus, el análisis de la dimensión textual se realizó mediante:

- el reconocimiento de campos semánticos y relaciones léxicas.
- los conceptos de causante (sujeto de la acción verbal) y afectado (objeto de la acción verbal).
- el sistema de modalidad verbal como modo de expresión de la posición del sujeto de la enunciación frente a lo enunciado. Es decir, entendemos que el significado más importante de una cláusula está presente con frecuencia en la operación modal, más que en el contenido explícito. Como menciona Adelstein:

...la lengua pone a disposición del hablante un repertorio de formas... mediante las cuales un sujeto adopta una actitud respecto de lo que enuncia... En el caso de la modalidad, las marcas pueden ser morfológicas (modos y/o tiempos del verbo), léxicas (adverbios, verbos)... (Adelstein, 1996:40)

- En relación con el punto recién mencionado, también nos apoyaremos en los siguientes recursos expuestos por Beatriz Lavandera (1985): el uso de los modos verbales subjuntivo y condicional frente al indicativo y el uso de los pronombres.

Estos lineamientos son herramientas para rastrear las huellas que nos permiten ver cuáles son las operaciones de asignación de sentido que predominan en el corpus en tanto presentación sistemáticamente organizada de una visión de la realidad.

LA FIGURA DE LA MUJER EN EL TANGO

El análisis del corpus evidenció tres actores que aparecen en forma recurrente: *la mujer-traición*, *la mujer-madre* y *el sujeto que enuncia*². Los términos *mujer-traición* y *mujer-madre* son abstracciones para denominar dos tipos de representaciones de la tipología femenina. A continuación veremos las características de cada uno de ellos:

Mujer-traición: un amor que lo engañó; esos otros ojos, los perversos, los que hundieron mi vivir (Uno, 1943); Percanta que me amuraste, dejándome el alma herida (Mi noche triste, 1917); vos me has hecho, La carta de despedida que me dejaste; amurarme por otro más bacán, cómo has podido agrupirme así (De vuelta al bulín, 1917); la china lo dejó (Ivette, 1918); tus labios me han engañado (Melenita de oro, 1922); buscando por el arrabal la

ingrata muchacha al compás de aquel tango fatal (Organito de la tarde, 1923); Por tu amor, mi fe desorientada se hundió destrozando mi corazón (Canción desesperada, 1945); sos la eterna mascarita que gozás con engañar (Siempre es carnaval, 1937)

La *mujer-traición* se encuentra asociada a la segunda y a la tercera persona gramatical, por ejemplo: *vos me has hecho* (segunda persona) y *la ingrata* (tercera persona). La construcción de este actor también aparece asociada a la metonimia: *esos otros ojos, los perversos, los que hundieron mi vivir (Uno); tus labios me han engañado (Melenita de oro).*

Mujer-madre: ojos que me gritan tu cariño, Pura como sos habrías salvado (Uno); aquella fiel mujer que me quiso de verdad y yo ingrato abandoné (Patotero sentimental, 1922); Aunque mamá, pobre mamá (Hacelo por la vieja, 1924); Acordate que tu vieja acariciaba con sus manos pequeñitas de mujer (Milonguera, 1925); Si tu vieja, la finada, levantara la cabeza desde el fondo del cajón y te viera en esa mano, tan audaz y descocada, se moriría nuevamente de dolor e indignación (Audacia, 1925); Yo he conocido caricias de madre... (Puente Alsina, 1926).

En el corpus, la *mujer-madre* se asocia predominantemente a la tercera persona: *aquella fiel mujer.*

Sujeto que enuncia: Si yo tuviera, Si yo pudiera, me abrazaría (Uno); Para mí ya no hay consuelo, Ya no hay en el bulín (Mi noche triste); ya no te veo, ya no apoliyo (Ivette); ya no sos mi Margarita, ahora te llaman Margot (Margot, 1919); los amigos ya no vienen, ya ni el sol de la mañana asoma por la ventana (La comparsita, 1924); ¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?, ¿dónde está la guarida refugio de ayer?, sos la marca que, en la frente, el progreso ha dejado al suburbio revelado que a su paso sucumbió, por qué me lo llevan, mi barrio mi todo, Mi barrio es mi madre que ya no responde (Puente Alsina, 1926); me he perdido (Canción desesperada); vuelve a ser niño el corazón. Para el desfile del pasado... y en la nostalgia del presente empieza el toque de oración (Toque de oración, 1931).

Las historias en los tangos son narradas en primera persona gramatical (yo). Desde un enfoque literario éste sería un narrador de tipo protagonista. Si bien ésta es la generalidad, encontramos también algunos tangos en los que la narración de la historia comienza en tercera persona. Haciendo nuevamente una analogía con la literatura, hablaríamos de un narrador de tipo omnisciente. Sin embargo, este narrador en el transcurrir de la canción se vuelca a la primera persona. Este movimiento puede observarse, por ejemplo, en *Ivette: retornan a su memoria esas páginas de historia que su corazón grabó* hacia *¿No te acordás que he robado...?.* Y algo similar sucede en *Uno*

en el que se opera un movimiento que va desde la indeterminación de *uno*, en los primeros versos, hacia la particularización del *yo* en los versos centrales: *Uno busca lleno de esperanzas hacia Si yo tuviera el corazón*.

El actor *mujer-traición* es causante de la acción: el amor que engaña, la percanta que amura y deja el alma herida. Mientras que el sujeto que narra o sobre el que se narra es el objeto afectado negativamente por esas acciones: representado por los pronombres en caso acusativo *me* y *lo*. Con la *mujer-madre* sucede que el que narra es afectado y causante de la acción. En este último caso, la tendencia es que, como en el ejemplo: *y yo ingrato abandoné*, las acciones a las que aparece asociado están relacionadas con el abandono y el sujeto que abandona es calificado negativamente. A diferencia de la *mujer-traición*, la *mujer-madre* se asocia a acciones positivas. Tanto una como la otra surgen en la superficie textual relacionadas al tiempo pretérito. En el caso de la *mujer-madre* ese pasado es anhelado, mientras que en el caso de la *mujer-traición* es lo que marca la decadencia del sujeto en el presente. Ambas representan una ausencia, un espacio vacío. Pero a pesar de que en muchos tangos se ruega el regreso de la *mujer-traición* que será perdonada, la que se anhela es la *mujer-madre*. Ella es la gran ausente en el presente del sujeto que enuncia.

Esta construcción dicotómica del signo *mujer* (traición y madre) se comprende si nos remitimos a las siguientes palabras de Octavio Paz, quien abordó la figura de la mujer relacionada con otras temáticas: *la mujer... es una figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma... incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción*. (Paz, 1959: 60)

Por último, el *sujeto que enuncia* se asocia al modo subjuntivo y a estructuras condicionales (*Si yo tuviera... me abrazaría*). Estas construcciones sintácticas marcan un anhelo, un deseo, que no se puede alcanzar. Otra característica discursiva que construye al sujeto es el uso recurrente de *ya no* más verbos en presente del indicativo (*ya no hay, ya no te veo, ya no apoliyo, ya no sos, ya no vienen, ya ni*). Estos elementos cancelan el presente como un “punto muerto” y dan paso a una pregunta por el pasado perdido (*¿Dónde está...?*). Finalmente, la figura discursiva del *sujeto que enuncia* es la de un objeto afectado por la acción de otro e incluso por su propia acción: *me he perdido* (a mí mismo). El campo semántico asociado al tiempo presente, al hoy, refuerza esta idea: *Cuando voy a mi cotorro y lo veo desarreglado, todo triste, abandonado (Mi noche triste); triste son de esa canción sigue el organito lerdo (Organito de la tarde); uno va arrastrándose entre espinas, uno está tan ciego, uno está tan solo (Uno); ¡Soy una canción desesperada!; ¡Soy una pregunta empecinada que grita tu dolor y tu traición! (Canción desesperada)*. En los últimos ejemplos, el sujeto se asimila al grito y al dolor. En conclusión, el presente del *yo* está construido por un campo semántico que da

cuenta de una situación de dolor producto de un “sueño” que no pudo ser alcanzado.

El campo semántico del ayer se compone de dos momentos: un pasado idealizado y un pasado posterior a ese tiempo relacionado a la traición. Como ejemplos del primero podemos citar: *caricias de madre, los muchachos, los amigos, el barrio, el pago, el arrabal, la casita de los viejos, las costumbres perdidas, el guapo*, etc.; como ejemplos del segundo: *engañó, me robó toda ilusión, traición, dolor, desesperación, pena, vencido, ausencia, vacío*, etc.

Del corpus surge, entonces, una estructura temporal triádica: 1) verbos en pretérito del modo indicativo relacionados a un tiempo primigenio que se añora, 2) verbos en pretérito del modo indicativo relacionados al tiempo de la traición y 3) verbos en presente del indicativo y verbos conjugados en los modos condicional y subjuntivo, relacionados al hoy del sujeto que canta.

No hay futuro. El sujeto que enuncia está anclado en una situación pasada de desilusión. Ese pasado vuelve sobre el presente una y otra vez, lo que resulta en la negación de un cambio posible en el futuro. El *yo* está anclado en la añoranza: condicional y subjuntivo. Lingüísticamente, el sujeto sólo expresa un deseo, mientras que la posibilidad de acción hacia el futuro se encuentra cancelada.

Mediante el recurso de la personificación también los objetos se cargan de esa atmósfera: *¡Y si vieras la catrera cómo se pone Cabrera cuando no nos ve a los dos!; el espejo está empañado, si parece que ha llorado por la ausencia de tu amor; ¡Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido, porque su luz no ha querido mi noche triste alumbrar! (Mi noche triste); el bulín rechiflado parece llorar (El bulín de la calle Ayacucho, 1925); lagrimeó mi corazón (De vuelta al bulín).*

Luego de este análisis sobre cómo se construye la temática amorosa y la tipología de la mujer en relación con el sesgo sentimental, nos preguntamos por qué esta vertiente fue la que, como menciona Romano (1995), le ha dado al género su personalidad definitiva. El análisis del corpus demuestra que existe una diferencia entre los primeros tangos y aquellos en los que aparece el predominio del tema de la traición de la mujer y el sesgo sentimental. De los primeros tangos de los que hay registro escrito citamos los siguientes fragmentos a modo de ejemplos:

*El negro Schicoba
(¿1865-1867?)
Yo soy un negrito, niñas,
que pasa siempre po' acá;
vendo plumelos, schicobas,
y nadie quiere complá.
Cum tango, talango y tango
cum, tango, talangoté*

*No me mires con la de la olla
(1892-1893)
No me mires con la tapa de la olla
porque se abolla,
porque se abolla,
No me mires con la tapa 'e la tinaja
porque se raja,
se va a rajar...*

*dame un besito, molena,
aquí que naide nos ve.*

Tango de la casera
(1880)

- Señora casera,
¿qué es lo que s'alquila?
- Sala y antesala
comedó y cocina.

Pejerrey con papas
(1886)

*Pejerrey con papas,
butifarra frita
la mina que tengo
nadie me la quita*

El porteñito
(1903)

*Soy hijo de Buenos Aires
por apodo "El porteñito",
el criollo más compradito,
que en esta tierra nació...*

El Taita
(1907)

*Soy el taita de Barracas,
de aceitada melenita
y francesa planchadita
cuando me quiero lucir.
Si me topan me defiendo
con mi larga fariñera
y me lo dejo al pamela
como carne de embutir.*

Entre el origen del género y su madurez, algo parece haber marcado un cambio de rumbo. Hasta que en 1917 se instaura aquello que se denominó el sesgo sentimental. La bibliografía da cuenta de que en esa época convivían vertientes diferentes, pero como ya hemos expuesto, la vertiente que con el transcurrir del tiempo se convierte en un elemento sustancial para definir el género, es la sentimental.

Como manifiesta el análisis, ese sesgo sentimental está estrechamente relacionado con la *mujer-traición* y con la *mujer-madre*. El sujeto que canta fue objeto de una traición que repercute en el presente textual: verbos en tiempo presente del indicativo, marcados por la negación. Hecho al que debemos sumar la aparición de los modos condicional y subjuntivo. Dichos elementos nos permiten concluir en que esa traición parece haber cancelado la posibilidad de aparición del tiempo futuro. Esta conclusión surge del análisis de aquellos tangos en los que la mujer y su traición son temas principales, por ejemplo: *Ivette*, *Uno*, *Mi noche triste* y *De vuelta al bulín*. Y, también, surge de aquellos en los cuales estos temas son elementos secundarios, por ejemplo: *Puente Alsina* y *Príncipe*, casos en los que el tono sentimental, como ya mencionamos, está ligado al barrio y a las costumbres perdidas.

Ahora bien, ¿qué nos dice este análisis respecto de la realidad social en la que el tango surgió y evolucionó hasta transformarse en un género?.

Según Romano (1995), para explicar el reemplazo del desplante provocador por el lamento sentimental hay que remitirse al desplazamiento que sufre el tango desde los prostíbulos hacia los patios del conventillo, trepando hasta las salas de clase media baja:

Tal "adecentamiento" lleva al tango canción a los oídos de un sector social en moderado ascenso y que necesita convencerse de que la capacidad sentimental es

un atributo más confiable que el nombre o los bienes heredados o acumulados. Para ellos un compadrito, aunque haya delinquido y explotado mujeres, se puede redimir si llora a causa de su amor. (Romano, 1995: 8)

Si bien consideramos que esta idea es válida, sostenemos que ese cambio se relaciona a razones más arraigadas en el imaginario de los sujetos sociales de la época y que la definición del género asociada al sesgo sentimental y al amor perdido no podría comprenderse sin tener en cuenta la realidad social del último período del siglo XIX y de la primera década del siglo XX. Es decir, la realidad de aquellos inmigrantes que habían abandonado a sus familias y esposas en busca de nuevas oportunidades y que es la clase social criolla-inmigratoria en la que se desarrolla este género. Partiendo de la base de que los sistemas de creencias de una sociedad se transcriben en los discursos que circulan en ella y siguiendo una línea analítica similar a la propuesta por Moffat (1984) en el capítulo *Cultura Criolla* del libro *Psicoterapia del oprimido*, entendemos que el tango se afianza como género en la “búsqueda” de manifestar una situación económico-social en un momento histórico. Así, el tango tematiza simbólicamente la realidad de la exclusión sufrida por la clase que surge como tal a partir de los procesos inmigratorios del período mencionado. La traición de la mujer (la *mujer-traición*) esconde otra traición que es netamente económico-social. La *mujer-traición* representa la realidad vivida por la clase inmigrante en Argentina, en donde el sueño de “hacer la América” se convirtió en una realidad de pobreza, hacinamiento, prostitución y delincuencia, productos de la explotación. No se debe dejar de lado el hecho de que, mayoritariamente, los inmigrantes fueron recibidos en esta nación con apertura y beneplácito (Pardo, 2003). Como indica Ditella (1988), entre 1880 y 1914 un gran porcentaje de la población de Argentina era inmigrante. Y debemos agregar que los inmigrantes que se asentaron en Buenos Aires pertenecían, en su mayoría, a la clase obrera. Desde 1880, la clase dirigente puso en marcha un proceso para homogeneizar a esa población, ejemplos de ese proceso son la famosa ley de educación 1420 sancionada en 1884 y el servicio militar obligatorio establecido a partir de 1901. Finalmente, siguiendo a Pardo (2003), podemos decir que la búsqueda de la identidad nacional, en la Argentina de ese período, fue un proceso de reconocimiento interno y de posicionamiento.

Ahora bien, por un lado, todo intento de homogenización provoca crisis identitarias y, como dijimos, el sueño de progreso se convirtió en realidad sólo para unos pocos. Esta traición se vivencia constantemente en el presente textual y genera, en ese presente, la añoranza de un tiempo “original” (anterior al engaño y a la traición) que estaría representado por la *mujer-madre*: la patria deseada como algo idealizado, como una regresión al período de dependencia y cuidado materno (“idealizado” porque podría decirse que la primera expulsión sufrida por el inmigrante es la de su propia patria). Este sería

el sufrimiento y la queja que “esconden” las letras y la música del tango. Esta queja se proyecta primero en el espacio, de la periferia al centro y, luego, en forma de eco en el tiempo permaneciendo aún en la actualidad. Es decir, la traición que se cuenta en el tango simboliza otra traición más oculta y latente: la traición social.

El hermetismo de la situación social, la pregunta sin respuesta asociada a la entonación apelativa, se simboliza a través del hermetismo de la mujer. Citando nuevamente a Octavio Paz: ... *el hermetismo femenino... tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tenemos insensible. Porque, como dice, Luis Cernuda, “el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe”* (Paz, 1959: 60)

Así, el tango funcionaría como una herramienta terapéutica que permite decir/narrar/cantar/contar/bailar la desilusión. Tal vez, intentado expulsar ese fantasma. Y, de este modo, como un elemento que actuó en la construcción de la identidad de esa clase, identidad marcada por la traición y el anhelo de aquello que se tuvo (así sea una ilusión) y se perdió.

El tango sale del cuerpo, va de los pies a los labios, en un movimiento de expulsión. Su aparición permitió simbolizar/vehiculizar/canalizar la angustia de la pérdida y de la traición. Porque cuando un sujeto “no puede decir”, dice de otra manera, dice con el cuerpo o con el arte. En vez de hablar la traición se la canta y se la baila. No olvidemos que la “quebrada”, figura de la danza en la que se quiebra el cuerpo, y que el lunfardo que quiebra las reglas del lenguaje y la materialidad del lenguaje mismo también son parte de esta composición semántica, melódica y rítmica producto de sujetos-sociales quebrados a los que, como dice un tango, se les robó toda ilusión.

Conclusiones

El análisis lingüístico del corpus sobre los temas de la mujer, la traición y el sesgo sentimental demostró que:

- El signo *mujer* se construye a partir de la dicotomía: *mujer-traición* y *mujer madre*. La primera es sujeto de acciones verbales como *abandonar* y *traicionar* y aparece relacionada con las personas gramaticales tercera y segunda y a verbos en pretérito del modo indicativo: “la que traicionó”, “vos que me traicionaste”. La segunda se asocia a la tercera persona y también a verbos en pretérito: “la que abandoné”, en estos casos el que narra suele ser sujeto de la acción en relación con el abandono, el no escuchar los consejos, etc.
- En la construcción del *sujeto que enuncia* observamos que, a través de los pronombres personales en función de objeto (*me* y *lo*), se presenta, predominantemente, como afectado por la traición. Su figura se construye con verbos en presente del indicativo y verbos en los mo-

dos subjuntivo y condicional, más un campo semántico asociado al dolor. No aparecen en la superficie textual verbos en futuro.

Hemos relacionado esta situación textual con la realidad histórico-social de la época. En el sentido de que el hermetismo de la situación social vivida por los sujetos generó la necesidad de canalizar esa incompreensión en símbolos. Por esto, entendemos que el sesgo sentimental que define el género, vinculado a la *mujer-madre* y a la *mujer-traición*, está asociado con otra traición más profunda: la traición económico-social.

NOTAS

- 1 *abacanado* es un adjetivo proveniente del lunfardo que caracteriza a una persona que ha mejorado su fortuna aumentando sus bienes.
- 2 Para la ejemplificación, se seleccionaron aquellos versos o fragmentos de versos más representativos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADELSTEIN, A. (1996) *Enunciación y crónica periodística*. Buenos Aires: Ars.
- BAJTÍN, M. (1979) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- DI TELLA, T.S. (1988) *Sociología de los procesos políticos*. Buenos Aires: Eudeba.
- FAIRCLOUGH, N. & WODAK, R. (1997) 'Critical Discourse Analysis', en T.A. van Dijk (ed.), *Discourse as social interaction*, vol. 2, pp. 258-284. London: Sage.
- HIMSCHOOT, O. B. (2000) *El tango: la pasión del 2 x 4*. Buenos Aires: Editorial Policial.
- LAVANDERA, B. (1985) 'Decir y aludir: una propuesta metodológica', *Filología* 19 (2): 21-31.
- LERNER, I. (2001) *La clase es un tango*, Barcelona: Facultad de Filología.
- MOFFAT, A. (1984) *Psicoterapia del oprimido*. Buenos Aires: Alternativas.
- OLIVERI, M. (2006) *Antología de tangos lunfardos*. Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- PARDO, M. L. (2003) La representación discursiva de la identidad nacional durante la década del 20: inmigración y nacionalismo en la Argentina'. En Ortiz, T. Pardo, M. L. y Noblia, V. (Coords) *Origen y transformación del Estado argentino en períodos de globalización*, (pp. 73-94). Buenos Aires: Biblos.
- PAZ, O. (1959) *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PENAS, A. (1998) *Recopilación para una sociología tanguera*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- ROMANO, E. (1995) *Las Letras del Tango. Antología Cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.

- RUSSO, J. A. & MARPEGÁN, S. D. (1999) *Letras de tango*. Buenos Aires: Basílico.
- SAER, J. J. (2001) Las letras de tango. *Revista Pugliese*. Versión digital: http://www.tangodata.gov.ar/home_notas_y_entrevistas_detalle.php?id=16
- ULLA, N. (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: C.E.A.L.

MARIANA CAROLINA MARCHESE es Licenciada y Profesora en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, donde se encuentra desarrollando su doctorado en Lingüística. Es docente de la materia *Análisis de los lenguajes de los medios masivos de comunicación* de la carrera de Letras e investigador en formación del proyecto *Pobreza e indigencia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, bajo la dirección de la Dra. María Laura Pardo, Departamento de Lingüística del Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural perteneciente al CONICET. También participó en el proyecto de investigación UBACyT F172 (2004-2006).
Correo electrónico: marianacmarch@yahoo.es