

bIBLIOTECA
dIGITAL

EL TANGO AYER Y HOY

COORDINADOR: CORIÚN AHARONIÁN

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

MONTEVIDEO
2014

Condiciones de uso

1. El contenido de este documento electrónico, accesible en el sitio del *Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán*, CDM (Montevideo, Uruguay), es una publicación del propio CDM, proveniente de su labor de investigación o de un evento organizado por él.

2. Su uso se inscribe en el marco de la ley n° 9.739 del 17 de diciembre de 1937, modificada por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003:

- el uso no comercial de sus contenidos es libre y gratuito en el respeto de la legislación vigente, y en particular de la mención de la fuente.

- el uso comercial de sus contenidos está sometido a un acuerdo escrito que se deberá pedir al CDM. Se entiende por uso comercial la venta de sus contenidos en forma de productos elaborados o de servicios, sea total o parcial. En todos casos se deberá mantener la mención de la fuente y el derecho de autor.

3. Los documentos del sitio del CDM son propiedad del Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, salvo

mención contraria, en los términos definidos por la ley.

4. Las condiciones de uso de los contenidos del sitio del CDM son reguladas por la ley uruguaya. En caso de uso no comercial o comercial en otro país, corresponde al usuario la responsabilidad de verificar la conformidad de su proyecto con la ley de ese país.

5. El usuario se compromete a respetar las presentes condiciones de uso así como la legislación vigente, en particular en cuanto a la propiedad intelectual. En caso de no respeto de estas disposiciones, el usuario será pasible de lo previsto por la Ley n° 9.739 y su modificación por la Ley n° 17.616 del 10 de enero de 2003.

CDM

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

www.cdm.gub.uy

correo electrónico: info@cdm.gub.uy



BANDA ORIENTAL

1ª edición, 2014.

Edición digital, 2016.

© 2014, Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.

© 2014, los autores.

Impreso en el Uruguay.

ISBN 978-9974-36-253-6 (edición impresa)

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Avenida Luis P. Ponce 1347 / 504-505 - 11300 Montevideo, Uruguay. Teléfono +598 27099494.

Julio Schwartzman: 1956: *“Quedémonos aquí”*. *Despedidas del tango*

La presente edición digital difiere de la edición en papel publicada en 2014 en las páginas 404 y 406 (correcciones del autor).

1956: "QUEDÉMONOS AQUÍ". DESPEDIDAS DEL TANGO

“Quedémonos aquí”, de 1956, tiene letra de Homero Expósito y música de Héctor Stamponi. 1956 fue un año muy fecundo para el poeta: con diferencia de pocos meses creó “Afiches”, con música de Atilio Stampone, y “Maquillaje”, con su hermano Virgilio. Homero ya había escrito sus tangos más logrados, que ingresarían en la gran antología del género: “Al compás del corazón” (con Domingo Federico), la milonga candombe “Azabache” (con Enrique Francini y el mismo Stamponi), “Tristeza de la calle Corrientes” (con Federico), todos de 1942; “Percal” y “A bailar” (otra vez con música del gran bandoneonista) y “Farol” (con el otro Expósito), los tres del 43; del año siguiente son “Yuyo verde” (de nuevo asociado con Federico) y “Naranja en flor” (con Virgilio); del 45, “Trenzas” y “Margo”, con Armando Pontier; del 47, el vals “Flor de lino” con Stamponi. Además, en otros proyectos colaboró, muy al principio, con Argentino Galván para “Esta noche estoy de tangos” y “Cafetín” (1946), más tarde con Ástor Piazzolla en “Pigmalión” (1947), y con Aníbal Troilo en “Te llaman mallevo” (1957).

En cuanto al pianista, arreglador y director Héctor Stamponi, aparte de su vinculación creativa, como compositor, con Homero, había compartido, junto con el violinista y también arreglador y director Enrique Francini, la autoría del vals “Bajo un cielo de estrellas”, con letra de José María Contursi, y en la década siguiente produciría, para Cátulo Castillo, “El último café”.

Entre los diecinueve registros discográficos de “Quedémonos aquí” que he escuchado o de que he tenido referencia, destaco los de Libertad Lamarque con la orquesta de Alfredo Malerba (versión usada como

argumento de venta en la partitura de Julio Korn), Roberto Mancini con Miguel Caló, Oscar Ferrari con Armando Pontier y Jorge Vidal con guitarras, las cuatro de 1956; Floreal Ruiz con José Basso y Jorge Valdez con la orquesta de Juan D'Arienzo, ambas de 1957; Nelly Vázquez con Aníbal Troilo en 1965 y Adrián Guida con Osvaldo Pugliese en 1989.

“Quedémonos aquí” corresponde a una circunstancia de agotamiento de la llamada “época de oro” del tango, que básicamente había dominado la década del 40 y los primeros años de la del 50 del siglo pasado, impregnando la sociabilidad popular y la identidad cultural, los gustos musicales, la escucha doméstica, los bailes, la programación radial, la cartelera cinematográfica, los productos de la industria discográfica, el ritmo ciudadano, el interés periodístico y hasta el habla del Río de la Plata. Una legión de músicos profesionales, compositores, ejecutantes, cantantes, poetas, actores y técnicos de cine y de teatro, coleccionistas, periodistas y críticos poblaba y enriquecía ese mundo. Las razones de aquel agotamiento son múltiples y complejas, y no es el propósito de este trabajo desplegarlas ni balancearlas. Simplemente, debo registrar que, si bien las posibilidades del género de recrearse y renovarse siguieron y siguen abiertas, con valiosos procesos en curso, las características de aquella etapa, en el plano de la sociabilidad y la cultura populares, son irrepetibles; y que la obra de Homero Expósito, como la de Cátulo Castillo, se sitúa a caballo entre la etapa de mayor riqueza del género y su declive, pese a lo cual encontró una nada desdeñable difusión en los años y las décadas siguientes, e incluso, en ellas, a algunos de sus mejores intérpretes. Los tiempos y las cronologías culturales no son homogéneos ni necesariamente continuos.

A lo largo de cuarenta años, contados a partir del encuentro fundacional de Carlos Gardel con “Mi noche triste” de Pascual Contursi, sobre un tema musical anterior, de Samuel Castriota, el tango fue definiendo su estructura y sus modalidades, sus corrientes compositivas e interpretativas, puliendo su forma, decantando sus recursos. De modo que, curiosamente, el período de declinación no coincide con la extenuación de su potencial creativo, sino más bien con un grado muy alto de elaboración y refinamiento formales. Buen ejemplo lo proporciona una de las primeras letras de Homero, “Yo soy el tango”, escrita cuando tenía veintitrés años, con música de Domingo Federico. El conjunto es muy logrado pero, a la luz de su obra posterior, no se diría que el poeta ha descubierto su propio

lenguaje, cosa que, por otra parte, no tardaría mucho en hacer. Es un buen tango-milonga –para atenernos a la definición de la partitura– cuya autoría verbal podría disolverse en un conjunto mayor, compartido (enumerado en deliberado desorden) por Cadícamo, Marvil, Carlos Bahr, Abel Aznar u otros. El carácter autorreferencial, desde el título hasta el último verso, es consecuente con una línea muy fuerte en el género, que aunque no es exclusiva del tango (la cultiva un amplio espectro de la canción popular y aun folk en todo el mundo, desde el cielito hasta el blues, desde el samba hasta el mambo), lo singulariza muy particularmente: el tango tiende a cantar y contar su propio mito de origen y de caída; hace de su condena o su maldición, su fuente y su objeto, y por lo tanto las sortea por el singular expediente de asumirlas; eso habilita toda una gama de recursos que van desde la autocita a la reflexión, con pliegues recurrentes, musicales y verbales, sobre su propia historia y la de sus versiones¹. En otros géneros de la canción esa veta sería impensable. El énfasis pasional del bolero, por caso, exige no exhibir su artificio ni su andamiaje genérico y retórico. No puedo dar cuenta estadística completa de lo que afirmo –y basta negar una posibilidad para abrirle cauce–, pero al bolero no le conviene nombrarse como tal, porque ese gesto de nominación disolvería el espejismo emocional en que se funda. El tango empieza nombrándose y haciendo, de su mundo, prosopoyeya, aun si esa implicación lógica resulta inverosímil: “con este tango nació el tango”, tautologiza (y no) Discépolo en su versión de “El choclo”, la tercera (si no la cuarta) en la rica historia de este tema; la milonga se hace hipóstasis en milonguita; el tango se dirige a sí mismo, se increpa, se narra y, al hacerlo, se constituye. Si ninguna música existe plenamente al margen de su ejecución, el tango extrema esta verdad, y piezas como “Orquesta típica” de Enrique Cadícamo consisten tanto en la puesta en acto de lo que anuncian título y letra como en la puesta en palabras de lo que, en sí mismos, realizan musicalmente².

1 Para un tratamiento precursor de algunas de estas cuestiones, en cuanto a las letras del género, remito al capítulo “Entre el tango y la poesía: idas y vueltas” de Rosalba Campa. *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Buenos Aires: EDICIAL, 1996, pp. 17-34. Su primera versión se publicó con el título “Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y tango”, en *Hispanérica*, XVII, 51, 1988, pp. 19-32.

2 Amplió esta cuestión en “Reflexiones. El tango en el tango”. En Oscar Conde (editor), *Rupturas y continuidades en las poéticas del tango canción*. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa-Biblos, 2014.

En 1941, en “Yo soy el tango”, la letra se hace voz cantante para volver a historiar el género, asumir una de las imputaciones de que es objeto por parte de cierta crítica (reconoce haber “nacido en los suburbios” pero también haber llegado al salón, por lo cual lo saben “amansado”), y luego pasar a negarla, reivindicando, de modo no necesariamente convincente, ser uno y el mismo.

Propongo escuchar el registro de la orquesta de Aníbal Troilo, con la voz de Francisco Fiorentino³, cotejando con el texto de la letra:

Yo soy el tango

Tango 1941
Música: Domingo Federico
Letra: Homero Expósito

I

Soy
el tango milongón
nacido en los suburbios
malevos y turbios.
Hoy,
que estoy en el salón,
me saben amansado,
dulzón y cansado;
pa qué creer,
pa qué mentir
que estoy cambiado,
si soy el mismo de ayer.

II

Escuchen mi compás
... ..
¿No ven que soy gotán?
... ..

3 RCA Víctor, 4/3/1941. Antologizado en el CD del mismo título, de la serie *Troilo en RCA Víctor Argentina*, 2004. Puede encontrarse en Internet: YouTube, “Soy el tango” (21/04/2011) [Consultado 27/9/2013; 2:27 min.]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GgRk4wHJS6o>
La partitura, de Ediciones Musicales Select, en el apéndice final.

Me quiebro en mi canción
... ..
como un puñal de acero
pa cantar una traición.
Me gusta compadrear,
... ..
soy reo pa bailar,
... ..
escuchen mi compás:
... ..
Yo soy el viejo tango
que nació en el arrabal.

I bis

Hoy,
que tengo que callar,
que sufro el desengaño,
la moda y los años,
voy,
costumbre de gotán,
mordiéndome en mis adentros
la rabia que siento.
Pa qué creer,
pa qué mentir
que estoy muriendo,
si yo jamás moriré.

Lo notable es la resolución del encuentro entre texto musical y texto verbal en la parte II o estribillo, indicio del grado de madurez del género, al que me he referido. Homero y Federico han hecho que los dos componentes inseparables del tango se espejen y complementen: las palabras, al tiempo que se oyen cantadas, anuncian lo que se ha de oír a continuación, instrumentalmente, sin canto; la orquesta satisface lúdicamente la expectativa: la satisface en lo conceptual porque cumple el anuncio, pero también en lo musical, porque las notas no cantables responden a la tensión instaurada por la secuencia anterior de notas cantables, cerrándola parcialmente en cada evolución, hasta hacerlo de modo definitivo en el final de cada una de las dos estrofas. La operación es de tal calidad que pone en cuestión la naturaleza y la estructura de las estrofas: si nos atenemos a su duración y a su secuencia rítmica, se trataría de dos octavillas de versos heptasílabos, salvo el último, de elegante cierre conclusivo octosilábico,

pero (y la adversación no es menor) tres de sus versos son no lingüísticos, o en todo caso equivalen a un tarareo silábico de las notas; por eso, si nos atenemos a su sintaxis, estaríamos ante dos quintillas con el raro esquema de rima a-a-b-c-b, la primera, y a-a-a-b-a, la segunda. El efecto se oye nítidamente, pero a la vez se puede ver en la notación musical de partitura y, en el espacio ya convencionalmente dedicado al texto, al pie de la página, en la transcripción de la letra. Sobre la línea de pentagrama, tras los pulsos correspondientes al verso “Escuchen mi compás”, se ve una marca que abarca los pulsos siguientes, a caballo entre dos compases, que reza “Orquesta sola”, y así en adelante, para lo que sigue al correlato musical de los tres primeros versos de cada estrofa del estribillo. Esa indicación se corresponde, en el texto de la parte inferior de la segunda página, a una línea de puntos tras cada verso cantado, totalizando seis líneas de puntos para toda la parte II. Con espíritu didáctico, un paréntesis a pie de página explica: “Las líneas de puntos significa [sic] que después de cada frase sigue música sola”.

Este es, prácticamente, el debut de Homero Expósito como letrista: algo impersonal, en el sentido de que no ha construido todavía sus propias herramientas expresivas, pero a la vez sutil y sofisticado en la elaboración de la obra. El hallazgo (que el género venía rumiando desde hacía tiempo) reveló su productividad; en 1942 lo encontramos de nuevo en “Cuatro compases”, de Atilio Bruni y con letra de Oscar Rubens (Rubinstein), que enseguida fue grabado por Miguel Caló con Raúl Berón y por Ricardo Tanturi con Alberto Castillo; en 1943, menos literalmente, en “La abandoné y no sabía”, de José Canet, que tuvo dos grabaciones en 1944 (Pugliese con Roberto Chanel y Tanturi con Enrique Campos), y otras más adelante; y sobre todo en 1947 en la versión discepoliana de “El choclo”, donde el recurso de complementación letra/música está íntimamente vinculado con otro procedimiento para el que resulta ideal: la recuperación de uno de los tangos originales y emblemáticos del género, en una nueva espiral que contiene su prehistoria y lo proyecta con energía al presente y más allá, iniciando un nuevo curso.

* * * * *

Quisiera concentrarme ahora en aquellos dos aspectos, en apariencia contradictorios –la sensación de agotamiento de un ciclo y el decantamiento

de sus elementos formales, que dan para más—, tal como se manifiestan en “Quedémonos aquí”. Elijo la versión de la orquesta de Miguel Caló, con el cantor Roberto Mancini, grabada el 21/12/1956⁴, y transcribo la letra.

Quedémonos aquí⁵

Tango / 1956
Música: Héctor Stamponi
Letra: Homero Expósito

I

¡Amor, la vida se nos va,
quedémonos aquí, ya es hora de llegar!
¡Amor, quedémonos aquí!
¿Por qué sin compasión rodar?
¡Amor, la flor se ha vuelto a abrir
y hay gusto a soledad, quedémonos aquí!
¡Nuestro cansancio es un poema sin final
que aquí podemos terminar!

II

¡Abre tu vida sin ventanas,
mira lo lindo que está el río!
¡Se despierta la mañana y tengo ganas
de juntarte un ramillete de rocío!
¡Basta de noches y de olvidos!
¡Basta de alcohol sin esperanzas!
¡Deja todo lo que ha sido
desangrarse en ese ayer sin fe!

4 Recogida en el CD *Miguel Caló y sus cantores*. Emi, Archivo Odeón, Euro Records (EU-19015), 2007. En Internet: YouTube, “Quedémonos aquí” (1/11/2012) [Consultado 27/09/2013; 3:06 min.]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=jCVHRQZK_8c

5 Texto de la letra según la partitura *Quedémonos aquí*. “Tango. Un gran suceso en la voz de Libertad Lamarque. Música de Héctor Stamponi. Letra de Homero Expósito”. Buenos Aires, Editorial Julio Korn (ver apéndice final). Solo he cambiado el corte de versos en el comienzo de I bis, que en la partitura original es “¡Tal vez / de tanto usar el gris”; ateniéndome al corte de I, respecto del cual I bis tiene completa simetría formal, considero esos dos versos iniciales como uno solo, preservando la medida, el ritmo y la estructura de la estrofa. Sin embargo, con criterio igualmente válido, y privilegiando el corte, se podría defender la escisión en dos versos del comienzo de I bis, siempre que se la adopte también en la parte I.

I bis

¡Tal vez [/] de tanto usar el gris
te ciegues con el sol, pero eso tiene fin!
¡Después, verás todo el color,
amor, quedémonos aquí!
¡Amor, asómate a la flor
y entiende la verdad que llaman corazón!
¡Deja el pasado acobardado en el fangal
que aquí podemos empezar!

En principio, podríamos postular una intuición originaria para la concepción del texto: el registro de la necesidad y sobre todo del deseo de poner fin a una experiencia frustrante. En la perspectiva narrativa de la letra (el tango ha sido definido, entre otras cosas, por su capacidad de contar una historia en tres minutos), ese fin se aplicaría, en primera instancia, a una etapa común de las dos vidas involucradas en la exhortación del título, que funciona como *Leitmotiv* textual (no musical) de la composición, así como en la referencia a “nuestro cansancio” y en el “podemos” conclusivo de las partes I y I bis. Después, esa experiencia común se desglosa en el sujeto de la voz del tango (“tengo ganas”) y en su contraparte, tal vez imaginaria, del diálogo en apóstrofe: “Amor”, “Amor”, sus demandas verbales: “¡Abre!”, “¡Mira!”, “¡deja!”, “¡asómate!”, “entiende”; y sus conjeturas y anuncios: “Tal vez [...] te ciegues”, “Después verás”.

En segundo lugar, el tratamiento de la metáfora testimonia la madurez del oficio de Homero Expósito, su veteranía autoral. Se ha dicho que, con frecuencia, la poética del tango atrasa históricamente, es decir que se nutre de elementos residuales del romanticismo y del modernismo. Es una verdad que conviene contextualizar. Porque habría que tomar, para caracterizar mejor esas poéticas (acá es más prudente el uso del plural), estudiarlas en sus mayores realizaciones, y no en un conteo totalizador, porque todo género se funda en la abundancia y en la repetición, y tampoco la poesía llamada “cultura”, tomada en sus ocurrencias cuantitativas, se salvaría del peso de lo residual. Y porque, además, los primeros tangos cantados son muy poco posteriores al modernismo, con el que establecen una relación de diálogos, préstamos y reticencias, como se ha observado, notoria y reiteradamente, en la obra de Celedonio Flores, en ciertos momentos de Enrique Cadícamo y Héctor Pedro Blomberg y en otros autores⁶. Claro que esa

6 Ver el exhaustivo trabajo de Aldo Mazzucchelli, “El modernismo en el tango”, en

presencia fue, como la de Evaristo Carriego, excesivamente duradera y pregnante, mientras el género se preservaba de la comunicación fluida con las indagaciones de la poesía posterior. Pero ya Manzi puede ser leído, en su enorme originalidad, en relación con la obra de Borges (pienso, sobre todo, en “Monte criollo”, de 1935, con música de Francisco Pracánico), y Expósito en su frecuentación de las vanguardias y de la gran tradición poética de la lengua⁷.

Eso explica las audacias que se permite “Quedémonos aquí”, con los bruscos desplazamientos de campo semántico, que producen efectos encontrados: la exhortación aparentemente exultante de optimismo en “¡Abre tu vida sin ventanas [...]!” integra una imagen bifronte, en la que la invitación a una apertura de vida se neutraliza en la contundencia privativa del *sin*. El “ramillete de rocío” instauro un objeto poético irreal, pero singularmente apto para emblematizar el gesto de don y de homenaje.

El léxico, discreto pero cuidadísimo, aúna la continuidad de tradiciones de género con innovaciones estrictamente personales. En “¿por qué sin compasión rodar?”, el verbo en infinitivo retoma una presencia fuerte en el tango, donde va del sentido directo físico y material al figurado, metafísico y teológico, de la caída. Así, en el abigarrado complejo discepoliano, en “Confesión”, de 1931 (letra cofirmada con Luis César Amadori⁸), donde el propio descrédito es el precio que se paga, en sacrificio, por privarse de la felicidad para darla, en paradoja a través del castigo, a quien se ama: “que al rodar, / para salvarte, / solo supe / hacerme odiar.” Un ya célebre lagrimón rodaba por el empedrado del viejo barrio en “Melodía de arrabal” (Gardel y Le Pera/Battistella, 1932); “Cuesta abajo en mi rodada”, se lamentaba enseguida, en alusión también equina y turfística, la voz de “Cuesta abajo” (siempre Gardel y Le Pera) en 1933. En “Cuando me entrés a fallar”, de Celedonio, 1940, con música de José María Aguilar: “He rodado como bolita de pebete arrabalero” (sabiamente trocado por Rivero

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, XXXII, 63-64. Lima-Hanover, 1º y 2º semestres de 2006, pp. 25-45.

7 Juan Sasturain ha realizado un estudio abarcador y sistemático de su poética. Juan Sasturain. “Homero Expósito: el letrista del cuarenta”. En León Benarós y otros. *Los poetas*, 3, *Historia del tango*, 19. Buenos Aires: Corregidor, 1987, pp. 3704-3759.

8 También periodista y director de cine, autor entre muchos otros temas de “Portero suba y diga” (1928, con música de Eduardo de Labar) y del exitoso y gardeliano “Madreselva” (1931), con música de Francisco Canaro.

en *purrete*). Finalmente, el verbo rueda hasta el oído poético de Expósito, quien produce una vuelta de tuerca en “Margo” (con Armando Pontier), diez años antes de volverlo a emplear en “Quedémonos aquí”, contraviniendo la línea de la censura moral y la maledicencia de buena parte del tango anterior: “Hoy me hablaron de rodar / y yo dije a las alturas: / Margo siempre fue más pura / que la luna sobre el mar.”

Otra voz que ya venía con tradición discepoliana es “fangal”, cultismo derivado de una palabra de casi nulo uso en el Río de la Plata, cuyos hablantes optan siempre por *barro*, contra *fango* o *limo*. “Fangal” es, precisamente, el título de una pieza que Discépolo dejó inconclusa, y que completaron, en letra y música, los hermanos Expósito, plegándose a una visión tragicómica de la vida y ensayando uno de los pocos tangos en los que se pasa de la primera persona a un distanciamiento, en los versos siguientes, de narrador de tercera persona, propio de la novela, capturando el discurso anterior, pero ahora en estilo indirecto. Ejemplo extraordinario y empírico, por si hiciera falta, de esa autoría compartida, habría que decir social, del tango, o de la canción popular, o –bien entendida– de toda producción artística.

Por último, en esta revisión del trabajo lexical de “Quedémonos aquí”, quiero subrayar el uso del participio “acobardado”, en el que puede identificarse una marca de la lengua de Expósito: de su idiolecto literario. “Deja el pasado acobardado en el fangal”: de ese modo, adopta el fangal discepoliano y sob reimprime su propia inscripción. Al hacerlo, es fiel a sus indagaciones poéticas. En 1943, uno de sus primeros grandes tangos, “Percal”, retoma uno de los emblemas clásicos del género, el percal, connotador de pobreza, contrapuesto al lujo de la seda, y el tránsito de uno a otra, como de ascenso y a la vez de deslegitimación; se diría que su uso no pasa de la trilla del género, pero ahí también deja la huella de su paso, y en ese movimiento, salva el abismo entre la clásica voz condenatoria apostrofante y su objeto condenado, implicándose, en zeugma, en el drama vital: “La juventud se fue... / Tu casa ya no está... / Y en el ayer tirados / se han quedado / acobardados / tu percal y mi pasado”.

Antes de volver a mi hipótesis epocal, quisiera subrayar el espíritu crítico que, como poeta, muestra Expósito. No hizo, casi, concesiones a los lugares comunes del género, al menos en el sentido de que cuando los

transitó, no los dejó intactos. Imposible evitar, en el tango, la convocatoria en clave emocional de la víscera más socorrida de la balada, la canción popular y buena parte de la poesía lírica de todos los tiempos, el corazón, al que a veces, con pudor esquivo, menta como “la zurda”⁹ o italianiza en “el cuore”¹⁰. Homero no da vueltas, pero, como adelantándose a la lección lingüística y epistemológica de Juan José Saer, en la que cada noción, incluyendo el nombre propio, puede relativizarse en el nominalismo de “es un decir”, escribe: “y entiende la verdad que llaman corazón!”. O sea: no se sustrae al lugar común, pero establece distancias al interponer el mecanismo de atribución social.

Su tesitura creativa no vacila en apelar a la redundancia o al pleonasma ni le teme a volver a lo mismo cuando la expectativa de escucha apuntaba a otra cosa. En “Farol” (1943), con Virgilio, oímos: “Tu luz, con el tango en el bolsillo, / fue perdiendo luz y brillo / y es una cruz”. En la impecable versión de Roberto Chanel con Pugliese, del mismo año, el cantor deja tal cual la imagen de la luz que pierde luz —en que la repetición de la palabra se produce ya en otra función, y el sujeto pasa a objeto perdido—, pero al parecer no termina de aceptar la del bolsillo, y planta, con sinestesia menos chocante, “con olor a cigarrillo”¹¹. Y en “Margo”: “¡Si ha llorado tanto Margo / que dan ganas de llorar!”.

9 Cátulo Castillo propone “la tropilla de la zurda” por los latidos del corazón, en “La última curda”, de 1956, con Troilo.

10 En “Si soy así” (1933, con Francisco Lomuto), Antonio Botta escribe: “Si soy así, / ¿qué voy a hacer? / Tengo una esponja / donde el cuore hay que tener”. Y “Canzoneta” (1951) de Erma Suárez y Enrique Lary, ensaya, a propósito de la nostalgia que provoca al inmigrante la audición de la célebre canción napolitana “O sole mio”, la ocasional irrupción de un verso en italiano (“senza mamma e senza amore”), que tiene un efecto extraño sobre el lunfardismo empleado en la línea siguiente (“siento un frío acá en el cuore”): imantada por la *canzonetta*, la palabra parece recuperar su lengua de origen, y ya es lunfarda y ya no.

11 Rivero, como vimos, hace un toque, con su presencia de cantor, en la letra original de Celedonio; Chanel pone el suyo en la de Expósito. La interpretación como performance se imbrica con la interpretación como posición activa de lectura. Por eso es tan importante, en una teoría de la lectura (en general) atender a la performance musical: a diferencia de la lectura silenciosa y privada, pone a disposición del oyente —otro lector— la elección de sus dispositivos. Lo sabía Borges, cuando para otras prácticas postuló en “Las versiones homéricas” (*Discusión*, 1932) la posibilidad de la sentencia de apariencia contrafáctica “El original es infiel a la traducción” (ver también su ensayo “Los traductores de ‘Las mil y una noches’” — *Historia de la eternidad*, 1936—. Jorge Luis Borges. *Obras completas. 1. 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 2005). Retomando una propuesta de Gadamer, Jean-Jacques Nattiez reivindica el doble carácter de la noción de interpretación musical: como realización sonora y viva de una

Ahora sí, nos detenemos en el título y su reiteración en el interior del tango. ¿Qué implica, en 1956, esa exhortación? ¿Es una forma del adcentamiento, categoría con que una parte importante de la crítica del tango, desde Jorge Luis Borges, ha descripto, condenatoriamente, el paso de un presunto tango canalla genuino al género popular adoptado por gran parte de la sociedad rioplatense y multiplicado exponencialmente por la radio, la discografía y el cine? ¿Quedarse aquí equivaldría a sentar cabeza, a la manera estridente, en su moralismo familiar, con que “Prisionero” de García Jiménez y Anselmo Aieta plantaba en 1929 la bandera del hogar, desertando de tragos, bailes y farra, porque ahora el sujeto de experiencia y de canción ha sido padre de un hijo, que “me tiene prisionero, / ¡tan a gusto, compañeros, / que me quedo en la prisión!”¹² Podría ser, en este sentido, una respuesta correctiva a “Una canción”, que apenas tres años antes había compuesto el fecundo dúo de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo. Allí se cantaba, más bien se reclamaba, “Una canción / que me mate la tristeza, / que me duerma, que me aturda / y en el frío de esta mesa / vos y yo: los dos en curda...”, para concluir: “La dura desventura de los dos / nos lleva al mismo rumbo, siempre igual, / y es loco vendaval / el viento de tu voz / que silba la tortura del final...”

Quizá para escapar de esa deriva –que una parte de la canción popular, desde el tango hasta el rock, ha erigido, resistente y fatal, como errancia o

partitura, y como acto de comprensión del significado musical, del agenciamiento de las notas, de tal o cual figura del fraseo, de tal o cual organización formal. Jean-Jacques Nattiez. “Fidélité, authenticité et jugement critique”. *Le combat de Chronos et d’Orphée*. París: Christian Bourgois, 1993, pp. 81-113.

- 12 Borges propone, con visible sorna, que al Barrio Norte le demandó muchos años imponer el tango a los conventillos, aunque duda de que lo haya logrado por completo; en todo caso –aclara– ya era un tango “adecentado por París” (Jorge Luis Borges, “Historia del tango”, incorporada en la segunda edición, de 1955, del libro *Evaristo Carriego* (1930). *Obras completas. 1. 1923-1949. Ed. cit.*, p. 170). No se nos aclara la naturaleza de ese adcentamiento, que bien pudo ser una suerte de domesticación musical, pero Borges no deja de subrayarlo en las letras; cuando se ocupa de ellas, deplora: “En el tango cotidiano de Buenos Aires, en el tango de las veladas familiares y de las confiterías decentes, hay una canallería trivial, un sabor de infamia que ni siquiera sospecharon los tangos del cuchillo y del lupanar” (Ib., p. 175). Desde ópticas muy diferentes, la categoría del adcentamiento como principio explicativo del reconocimiento y la extensión del género ha sido retomada por Blas Matamoro (*La ciudad del tango. Tango histórico y sociedad*. Buenos Aires: Galerna, 1982), Eduardo Romano (“Prólogo”. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross, 2000) y Gustavo Varela (*Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires: Paidós, 2005), entre otros.

naufragio— Expósito propone otro rumbo¹³. Para eso, indaga innovadoramente en otra metáfora, caracterizadora de la pérdida: “¡Nuestro cansancio es un poema sin final [...]!”. Invirtiendo, a la manera provocativa de Oscar Wilde, la lógica del sentido común, el cansancio, en Expósito, no es referido por un poema: es el poema; algo semejante ocurría en “Yuyo verde”, donde el evocado pasado de farol y portón se presentaba “igual que en un tango”. Pero de inmediato incurre en un aspecto terminativo que se polariza frente al de Cátulo. En “Una canción”, se acariciaba morbosamente un final de extravío; en “Quedémonos aquí” el final del poema del cansancio es el corte con el extravío y la posibilidad de superarlo. Pero no hay una visibilidad de esa superación: apenas el deseo del final y del corte, que oído desde la escucha en la que nos ha educado el tango no podría ser muy promisorio. En otras palabras: el artefacto del tango puede servir para proponer, como otros géneros de la cultura alta y la cultura popular, de la cultura letrada y del folk, los programas vitales más diversos y aun contradictorios (de hecho, el refranero ha practicado siempre esa diversidad); pero su isotopía más lograda se vincula con la perdición, no con el rescate. La felicidad va por otro lado. Por supuesto que el tango la logra, pero en otro plano: no en lo que cuenta y mitifica, sino en lo que hace. Por un lado, la felicidad radica en el trabajo virtuoso con las formas; por otro, en lo que produjo socialmente: códigos compartidos, encuentros, comunicación, celebración, identidad, escucha gozosa, baile.

La felicidad de “Quedémonos aquí” no está en el programa moral de terminar con el poema del cansancio vital. Por lo demás, y a partir de la intuición de que el final de un ciclo puede ser el inicio de otro, los últimos versos de la parte III, o I bis, como prefiere la partitura, presentan simetría estructural con los de la primera, pero en antítesis: “¡Deja el pasado acobardado en el fangal / que aquí podemos empezar!”, con lo que

13 En un trabajo de 2013, “La felicidad del tango”, presentado en las jornadas “Pensar, escuchar y representar el tango”, realizadas en la Alianza Francesa de Buenos Aires, cuestioné la incidencia del llamado “adecentamiento” en la historia del género. Negarlo como principio explicativo de esa historia no impide reconocer su presencia en algunos casos o momentos. De todos modos, la tensión que instaura, en “Quedémonos aquí”, el hastío “de noches y de olvidos” es compleja y múltiple, y no se deja dilucidar por el par conceptual y axiológico decencia/indecencia, que tampoco explica los matices que operan entre el extravío exaltado en el tango de Cátulo Castillo y el “¡Basta de alcohol sin esperanzas!” del de Expósito.

Expósito incurre en una especie de claudicación, correctora de la radicalidad terminativa.

No está, la felicidad, reitero, en aquel programa. Está, más bien, en la maestría con que la composición ha logrado hacer, de la exhortación del título y el *Leitmotiv* verbal, un módulo con el que la pieza va jugando en ubicaciones diversas de la frase musical. Quiero decir: si verbalmente, la frase “Quedémonos aquí” es un bloque repetido idéntico, musicalmente no se repite nunca, y en ese desencuentro maestro entre palabras y notas funda su riqueza¹⁴. En el título y en el *Leitmotiv*, “Quedémonos aquí” es perentorio y exhortativo; en la frase musical nunca es conclusivo: siempre genera tensión y expectativa que se resuelve en otro sintagma y en otro compás¹⁵.

Los finales de las partes I y I bis instauran, como acabamos de ver, una divergencia: “que aquí podemos terminar!” y “que aquí podemos empezar!”. Un breve comentario. El paralelismo es engañoso. El *que* de inicio de verso tiene en cada caso funciones opuestas: en la parte I es un pronombre relacionante de valor gramatical objetivo: lo que *podemos terminar* tiene objeto, y ese objeto a terminar es el poema del cansancio de vida. En I bis el *que* opera como conjunción subordinante de valor causal: en la subordinada el *nosotros* funciona como sujeto de *podemos comenzar*, y aquí *poder comenzar* no se utiliza, a diferencia de *poder terminar*, en sentido transitivo. La acción de comenzar con que el tango quiere recuperar positividad por sobre todo el aspecto terminativo dominante se ejerce sobre sus propios sujetos: el *nosotros*.

14 Idea Vilaríño ha estudiado sagazmente la relación formal entre música y letra en el género. *Las letras de tango. La forma, temas y motivos*. Buenos Aires: Schapire, 1965. Ver también su artículo “El tango cantado”. En *Texto Crítico*, 3, 6, 1977, pp. 37-48.

15 Por eso es frustrante la versión de Juan D’Arienzo con Jorge Valdés (1957), al repetir al final, como si fuera remate de estribillo, la secuencia “Amor quedémonos aquí, / ya es hora de llegar”, de manera conclusiva. Algo semejante ocurre con una versión mucho más sutil y decantada, la de Libertad Lamarque con la orquesta de Malerba: después de cantar por segunda vez el estribillo, retoma el principio, haciéndolo conclusivo musicalmente, y con un cambio sustancial, propio de la posición coautoral del intérprete: “¡Amor, la vida se nos va, / quedémonos aquí, / volvamos a empezar!” que expande la pequeña claudicación de Expósito, resignificando con un plus de optimismo toda la composición desde una posición que el resto del tema había dejado flotar más ambiguamente. Esto se acentúa en el registro de Floreal Ruiz con la orquesta de José Basso y (presumo) arreglo del director, porque aparece una coda en la que Floreal comienza recitando el quinto verso y la primera mitad del sexto de la primera parte: “Amor, la flor se ha vuelto a abrir / y hay gusto a soledad”, pero para la segunda mitad del verso, que amplía con la repetición del vocativo del quinto, retoma el canto: “¡Amor, quedémonos aquí!”, coincidiendo con el cierre contundente de toda la orquesta.

El aspecto terminativo de “Quedémonos aquí” no es en absoluto exclusivo de esos años que cierran la época de oro: no podía faltar en un género que cultiva la nostalgia y la melancolía. Pero llama la atención la insistencia de ese sesgo en composiciones muy cercanas al tango de Expósito/Stamponi, y no puede ignorarse que en el contexto de la crisis del propio género esos mismos rasgos podían escucharse, entenderse y asociarse de otra manera.

Entre los temas en los que el énfasis en lo final resulta abrumador, a partir de los cincuenta, se encuentran varios con letra de Cátulo Castillo y música de Aníbal Troilo: “Una canción” (1953), “La última curda” (1956), “Desencuentro” (1960), “El último farol” (1969). Podrían agregarse a la serie otros tangos de Cátulo, esta vez en colaboración con Stamponi: “El último café” (1963) y “El último cafiolo” (1975), y de otras autorías, como Antonio Blanco y Julio Camillioni en “La última” (1957), y Leo Lipeskier y Abel Aznar en “El último guapo” (1958). Como se ve, algún título avanza hasta dos décadas, cuando ya incluso la persistencia en la temática pudo ser anacrónica.

No se trata aquí de un mero fichaje léxico, ni de la facilidad (y la inutilidad) de profetizar el pasado, certificando la muerte de un género que, por otra parte, ha revelado, como dijimos, su capacidad de sobrevivir y reciclarse, en otras condiciones, después de aquella crisis, sino de detectar los efectos (sobre todo poéticos) de la percepción de un límite y del fin inexorable de una época de nuestra cultura popular.

Esos tangos de los cincuenta y otros que siguieron en la misma tónica huelen a despedida. Y los Expósito sabían de eso. El último tango que componen juntos se titula, precisamente, “Chau, no va más” y es de 1974, con versiones destacables de Goyeneche con Atilio Stampone y de Rubén Juárez con orquesta dirigida por Raúl Garelo. Con “Chau, no va más”, Virgilio compone, en términos musicales, un tema en sincronía con Salgán, Piazzolla, Rovira, Stampone; y Homero, que en sus comienzos (por caso, en “Esta noche estoy de tangos”) había ejercitado una autoría, como propusimos, poco personal y como disuelta en una marca asimilable a la huella de Cadícamo u otros, ahora escribe una letra que podrían haber firmado, sin hesitación, Horacio Ferrer o Eladia Blázquez. La interpretación vuelve a ser la piedra de toque: la de Goyeneche, incluyendo el

largo recitado concebido por Homero¹⁶, es muy homogénea respecto de su versión de “Balada para un loco” de 1970 y después. El tango, tal como se lo había conocido en los cuarenta y en los cincuenta, se había quedado allí. No iba más.

16 En ese recitado, Homero Expósito, formado en la cultura clásica y en los cursos regulares de Letras en la vieja Facultad de Filosofía y Letras de la calle Viamonte, se da el gusto de poner: “Tomalo con calma: esto es dialéctica pura”. ¡Hay que oír a Goyeneche diciéndolo! Del mismo modo, casi dos décadas antes, había estampado, en la partitura de “Maquillaje”, pero como referencia cultural, no como texto de la letra, un epígrafe con cita del segundo terceto del soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, “Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!”. En realidad, esa referencia funciona como disparador del arranque de “Maquillaje” (“No... / ni es cielo ni es azul”), y también como su explicación didáctica. Goyeneche (con Atilio Stampone, Personalidad y tango, RCA Victor, 1974) lo pasa por alto; Vidal (con Héctor Stamponi, Odeón, 1958) reserva el recitado de los tres versos antes de atacar, al final, la repetición de la primera parte como conclusión del tema. Pero Virgilio Expósito (Melódico, Melopea, 1993) y Adriana Varela (Maquillaje, Melopea, 1993) colocan el recitado de los tres endecasílabos finales del soneto al principio de sus versiones, no sin informar, al acabar la cita: “Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613)”, tal como figura en el acápite de la partitura. Curiosa utilización de un tango para insertar una ficha bibliográfica o una información de enciclopedia, aunque en el primer caso ese uso parezca legitimarse con un aval autoral, o al menos coautoral.

APÉNDICES

1. Partitura de "Yo soy el tango"

Yo soy el tango

Gran Tango Milonga

Letra de
HOMERO EXPOSITO

Música de
DOMINGO S. FEDERICO

PLANO

Violines.

Canto

Soy el tango mi lo- gón no es de en las su- bur-bios me le- vos y sur- bios

Hoy que es- toy en el sa- lón me sa- ben a- men- sa- do, di- ul- zón y can- sa- do. **A** **B** Po' que cre-

er po' que ven- tir- que so- y can- bia- do si soy el mis- mo dea- yer. Es- cu- che mi com-

El tango ayer y hoy

Bandoneón $\text{A} = \text{B}$.

I

Soy,
el tango milongón
nacido en los suburbios
malevos y turbios.
Hoy,
que estoy en el salón
me saben amansado;
dulzón y cansado;
pa qué creer,
pa qué mentir
que estoy cambiado,
si soy el mismo de ayer.

II

Escuchen mi compás

no ven que soy gotán
me quiebro en mi canción
como un puñal de acero
pa cantar una traición
Me gusta compadrear
soy reo pa bailar

Escuchen mi compás

yo soy el viejo tango
que nació en el arrabal.

I bis

Hoy
que tengo que callar
que sufro el desengaño,
la moda y los años,
voy
costumbre de gotán
mordiendo en mis adentros
la rabia que siento.
Pa qué creer,
Pa qué mentir
que estoy muriendo;
si yo jamás moriré.

(Las líneas de puntos significa que después de cada frase sigue música sola).

2. Partitura de "Quedémonos aquí"

QUEDEMONOS AQUI

-TANGO-

Ediciones Musicales JULIO KORN

Música de: HECTOR STAMPONI
Letra de: HOMERO EXPÓSITO

♩

A - mor la vi - da se nos va que - dé - mo - nos a - qui, ya es ho - ra de lle -

PIANO

-gar! A - mor que - dé - mo - nos a - qui! Por qué sin com - pa - sión ro -

-var! A - mor la flor se ha uval - to a abrir y hay gus - to a so - le -

-dad que - dé - mo - nos a - qui! Nues - tra can - san - ción a un po -

-o - ma sin fi - nal que aquí po - da - mos dar - mi - rar!

The image shows a musical score for the tango "Quedémonos aquí". It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Spanish and describe a farewell to love. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "PIANO".

El tango ayer y hoy

A-bre tu vi-da sin ven-ta—nas Mi-ra lo lin-do que está el ri—o!

Se des-pierta la mañana y tengo ganas de juntar un ramillete de ro-ci-o!

Bas-ta de noches y de olvi—dos! Bas-ta de alcohol sin es-pe-ran—zas!

Deja todo lo que ha sido de sangrarse en ese ayer sin fi—nal.

I

¡Amor, la vida se nos va,
quedémonos aquí, ya es hora de llegar!
¡Amor, quedémonos aquí!
¿Por qué sin compasión rodar?
¡Amor, la flor se ha vuelto a abrir
y hay gusto a soledad, quedémonos aquí!
¡Nuestro cansancio es un poema sin final
que aquí podemos terminar!

II'

¡Abre tu vida sin ventanas,
mira lo lindo que está el río!
¡Se despierta la mañana y tengo ganas
de juntarte un ramillete de rocío!
¡Basta de noches y de olvidos!
¡Basta de alcohol sin esperanzas!
¡Deja todo lo que ha sido
desangrarse en ese ayer sin fin!

I Bis

¡Tal vez
de tanto usar el gris
te ciegues con el sol, pero eso tiene fin!
¡Después, verás todo el color,
amor, quedémonos aquí!
¡Amor, asómate a la flor
y entiende la verdad que llaman corazón!
¡Deja el pasado acobardado en el fanzú,
que aquí podemos empezar!