

TIEMPO DE TANGO

Boletín de la Secta del Cuchillo y del Coraje

Nº 2, abril de 1997

COMITÉ DE REDACCIÓN

Bernardo Echeverry

Javier Navarro

Eduardo Serrano Orejuela

CORRESPONDENCIA

sectadelcuchilloydelcoraje@gmail.com

<http://sectadelcuchilloydelcoraje.webnode.es/>

“...esa ráfaga, el tango, esa diablura...”



CONTENIDOS

PRESENTACIÓN, 2

HE RECIBIDO UNA CARTITA TUYA, 3

BARrio SIN TANGO, 4

EL TANGO EN COLOMBIA: DEBATE, 5

UNA VOZ Y UN VIOLONCHELO, 8

EL LENGUAJE DEL AMOR
EN EL PRIMER TANGO-CANCIÓN, 10

DISCÉPOLO:
EL AMOR COMO PASIÓN TRÁGICA, 13



PRESENTACIÓN

Hermandad tanguera

Gracias a José Alberto Mariñas (Madrid, España), TIEMPO DE TANGO tiene un espacio en Internet. Con una generosidad que nos emocionó y que nunca dejaremos de agradecer, José Alberto nos propuso alojar nuestro boletín en **EL TANGO**, un sitio dedicado a la música porteña y a las actividades culturales (literatura, danza, pintura, fotografía, información) a ella ligadas, cuya visita recomendamos calurosamente. La dirección electrónica es:

<http://www.artplus.es/tango>

Las consecuencias no se hicieron esperar: vía correo electrónico, hemos iniciado un nutrido intercambio epistolar con amantes del tango de diferentes países a quienes nunca hubiéramos podido conocer de otro modo.

Sentimiento de gratitud es también el que experimentamos por Rubén Rafa, director de *Tango Club*, programa radial de música porteña que se transmite todas las noches por **Caracol**. La mención de nuestro boletín en algunas de sus emisiones ha hecho posible que tangueros de diferentes ciudades del país nos escriban solicitando un ejemplar del mismo, iniciando de este modo una relación que, sin duda alguna, nos brindará muchas satisfacciones.

Nuestro sueño: Algún día todos nosotros estaremos sentados en torno a una mesa, y tomaremos vino y conversaremos como viejos amigos que empezamos a ser. Desde el fondo del café nos llegará la ráfaga, la diablura del tango, y sentiremos que cosas tan sencillas como una palabra, una mirada, una música, hacedoras de complicidad, dignifican la existencia en este fin de siglo azaroso.

La creencia de que existe una hermandad tanguera que no acepta fronteras ni distancias no parece ser una ilusión vana.

Tiempo de Tango en la radio

A mediados de abril iniciaremos por **Univalle Estéreo 105.3 FM** un programa radial dedicado a la canción ciudadana. Nuestro objetivo primordial será el de dar a conocer a los tangueros de la región manifestaciones poéticas, musicales, orquestales y vocales del tango que escapan al estrecho repertorio a que ha sido reducido en nuestro medio socio-cultural. La cita semanal será los miércoles a las 10:00 pm.

En este número

Este número de TIEMPO DE TANGO trae nuevas secciones. En **HE RECIBIDO UNA CARTITA TUYA** hacemos mención de nuestros primeros correspondientes. **PASQUÍN MALEVO** publica una “milonga iracunda” enviada por un colaborador cuyo nombre no nos ha sido revelado. **POLÉMICA** recoge apreciaciones de Víctor Olaya Durán, Francisco Jiménez y Juan Manuel Martínez sobre el tango en Colombia y la obra de Astor Piazzolla. Bernardo Echeverry hace en **APOLOGÍA** un elogio del cantor Raúl Berón, grande entre los grandes. Javier Navarro inaugura el **RINCÓN LUNFARDO** con un documentado ensayo sobre este “idioma” típicamente porteño, presente en el tango desde sus orígenes. Finalmente, Eduardo Serrano Orejuela presenta un **ARTÍCULO** en el que reflexiona sobre la pasión amorosa en un tango de Enrique Santos Discépolo.



HE RECIBIDO UNA CARTITA TUYA

José Gobello, presidente de la ACADEMIA PORTEÑA DEL LUNFARDO (Estados Unidos 1379 (1101) Buenos Aires, Argentina), nos escribe:

«Admiramos vuestra pasión tanguera y nos sentimos orgullosos de ella. ¿Cuál es el misterio de esa ráfaga, el tango, esa diablura, que suscita tan hondas devociones bien lejos de su cuna rioplatense?

«Muy bueno el material literario. Personalmente no comparto del todo vuestra apreciación sobre el “discordante y disonante caos melomaníaco”. Tienen ustedes una gran razón si se mira la cosa desde el punto de vista exclusivamente estético, pero el tango es también un sentimiento y no deberíamos negárselo a los sordos musicales».

Mario Sejas, Director Administrativo de la ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO (Avenida de Mayo 833, primer piso, altos del Café Tortoni, Buenos Aires, Argentina) nos dice:

«Me pareció muy buena la nota de presentación y excelente la nota de Bernardo Echeverry, *Raíz y hojas de una pasión*. Felicitaciones. Un gran abrazo tanguero para todos Uds., empeñados en difundir nuestro Tango entre nuestros hermanos de Colombia».

Danilo A. Ocampo Cuéllar, presidente del CÍRCULO DE AMIGOS DE LA MÚSICA PORTEÑA (Calle 16A sur N° 24-31, Santafé de Bogotá) solicita nuestro boletín con el fin de «adelantar con mayor amplitud el intercambio entre las entidades que cultivamos la música rioplatense».

Fernell Ocampo Múnica (Viterbo, Caldas) nos dice:

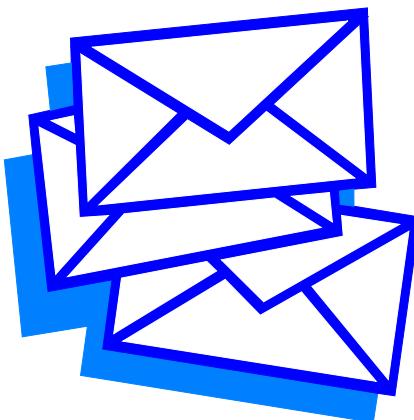
«Conozco la labor quijotesca en que se convierte publicar una obra en Colombia. Por el esfuerzo que han realizado, reciban mis sinceras felicitaciones.

«Colijo, por el manejo del idioma, el enfoque temático y la homogeneidad en la concepción literaria, que LA SECTA DEL CUCHILLO Y DEL CORAJE es un grupo excepcional, con alto grado de preparación. Por el contenido de los temas, concluyo que se salen del formato fundamentalista del tangófilo

común. Inspiran sentido de desapego a los cánones tradicionales que, aunque no se deben ignorar, en muchos casos anquilosan las expresiones sociales, convirtiéndolas en obsoletas (religión, arte, política).

«Veo los temas muy centrados y la capacidad dialéctica da un manejo ágil al boletín. Sinceramente admiro la obra por ser de criterio y estoy seguro que marcará un hito en la historia del tango en Colombia.

«De no desfallecer, auguro un futuro promisorio a TIEMPO DE TANGO. Posiblemente encontrarán detractores en aquellos que se obstinan en aferrarse a las arcaicas reglas del ritmo ciudadano, pero estoy seguro que su mensaje calará en las nuevas generaciones, para bien del amado ritmo».



Jorge Enrique Escobar Cardona (Manizales, Caldas), bailarín entusiasta de ritmos argentinos, nos recomienda «incluir en el boletín una página dedicada al baile de tango, fox, milonga, dando algunos consejos sobre expresión corporal, coordinación de movimientos, vestuario, coreografía».

Por medio del correo electrónico nos han visitado:

Liliana E. Tijman, de Buenos Aires, Argentina:

«Yo soy amateur, no tengo intereses comerciales, sólo la pasión que nos reúne, el tango. Quiero ponerme a vuestra disposición para cualquier necesidad, y decirte que cuentan acá con una colaboradora. Me encanta el tango, lo bailo, desde hace un año, con las dificultades que traen todas las cosas que se hacen de a dos... Lo mío es la milonga, ¡ah cosa maravillosa! ¡Reciban un saludo muy cordial desde la Argentina, Capital Mundial del Tango!»

Angélica nos escribe desde el Canadá:

«¡Cuánto les agradezco su página! Hacía tiempo que buscaba la letra de *Cambalache* y aquí la encontré. Soy franco-canadiense y me fascina el tango. Vivo en un pueblito de la provincia de Quebec donde no saben ni lo que es, lamentablemente. Yo aprendí el español por un tango, hace ya 30 años, y nunca he podido dejar a un lado esta pasión».

PASQUÍN MALEVO

BARRIO SIN TANGO

(o “La ciudad de la salsa”)

Milonga Iracunda escrita en un 2x3,
luego de un viaje en bus Blanco y Negro, ruta 2

A lo largo, a lo alto y a lo ancho
de la ciudad, el ruido se entroniza
y el silencio —famélico— agoniza
entre gritos, claxón y zafarrancho.

No se oyen en el aire de sus barrios
arpegios de milongas y gotanes:
sólo la salsa, el rock-and-roll, tan-tanes
para manes de oídos funerarios.

Tras las puertas de cada vecindario
es frecuente escuchar los alaridos
de borrachos, jamonas, malparidos
con su chorro de babas rutinario.

Y si de pronto la canción maleva
suelta su ruiseñor enternecido,
no ha de faltar el grito enardecido:
¡Que llueva, que la vieja está en la cueva!

Pues ¡que llueva!, si al fin basta un tanguillo,
una milonga, un vals y una habanera,
pa’ que inicie su fiesta canyenguera
La Secta del Coraje y del Cuchillo.

EL TANGO EN COLOMBIA: DEBATE

El artículo de Javier Navarro, *El tango en Colombia*, publicado en el primer número de TIEMPO DE TANGO, ha suscitado, tal y como esperábamos, muchos y apasionados comentarios. Transcribiremos a continuación algunos de ellos enviados por nuestros primeros corresponsales.

Piazzolla es un excelente músico, pero...

Nos recuerda el señor Víctor Olaya Durán (desde Viterbo, Caldas), a propósito de la calidad de las orquestas y cantores que los empresarios trajeron a Colombia hace ya tiempos, que «en esa época vinieron, entre otros cantores buenos, Roberto Maida, quien tiene centenares de tangos grabados y quien, precisamente por ser tan conocido y calificado en Buenos Aires, fue escogido durante el recibimiento del cadáver de Gardel procedente de Colombia, para que cantara a dúo con Libertad Lamarque el tango *Mi Buenos Aires querido*, en la Plaza de Mayo. También vino Agustín Irusta, quien en compañía de Lucio Demare y Roberto Fugazot paseó el tango por Europa y varios países de América. Nos visitó también Ernesto Famá así como en varias ocasiones el excepcional Alberto Podestá. Citaré por último a Armando Moreno, quien en la década del cuarenta ya había grabado en 129 oportunidades, lo que seguramente lo hacía archiconocido. Y aunque grabó muchos foxes y pasodobles con Enrique Rodríguez, tiene tangos de antología con el mismo Rodríguez y con las orquestas de Alfredo Atadía y Domingo Federico».

«En lo referente al destierro de los cantores de voz grave —continúa el señor Olaya— pienso que no fue decretado por los tangófilos colombianos, sino por el público de Buenos Aires que se resistía a oírlos. De Edmundo Rivero dice Leopoldo Barrionuevo en su libro *Cien años de tango*: “Con su bajo registro fue rechazado por distintos conjuntos y hasta se retiró del canto por cinco años, hasta que Horacio Salgán se jugó la carta de incorporarlo a su orquesta. Poco después, ya en la orquesta de Aníbal Troilo, tampoco lo aceptaba el público”. Coincido con el señor Navarro que Rivero gusta muy poco entre los tangófilos; lo mismo sucede con el

uruguayo Julio Sosa. Por esa heterogeneidad del gusto popular, tampoco se oye en nuestros bares y tabernas tangos de Juan Arvizu, Plácido Domingo y Alfredo Sadel, pese a la innegable calidad de sus voces. He podido observar durante muchos años que las voces que gustan a los tangófilos son las de los barítonos, ojalá de tesitura amplia hacia arriba, verbigracia las de Raúl Iriarte, Alfredo del Río, Juan Carlos Miranda, etc. Esas parecen ser las voces que nuestros tangófilos defienden a ultranza».

Para terminar, nuestro amigo toca un tema candente: «En tertulias a las que he asistido varias veces, entre coleccionistas y amantes del tango, se ha tratado el caso de Astor Piazzolla. Casi todos coinciden en que Piazzolla es un excelente músico y un renovador incansable, y que precisamente sus ansias renovadoras lo alejaron del tango, porque no admiten ni eruditos ni profanos una interpretación —por ejemplo, de *El choclo*— donde se tenga que dejar pasar mucho rato para adivinar que se trata de esa pieza musical».

El gusto actual es el mal gusto

El profesor Francisco Jiménez, experto tanguero y erudito melómano, nos escribe una extensa carta, rebosante de testimonios y comentarios, de la que entresacamos los siguientes apartes:

«Nací en la “tierra fría, fea y falduda” de que hablaba don Tomás Carrasquilla. Soy modelo 38: tres después de la desaparición del Morochito del Abasto. Me arrullaron melodías diversas. Mi *taita* tenía el café central del pueblo. De *pibe* le ayudaba a *moler* música en las famosas victrolas u ortofónicas. Por mis manos pasaban sellos y cantantes famosos. Se escuchaba toda clase de música de calidad. El tango tenía su preeminencia. Javier dice: “Por eso el nivel de exigencia del tangófilo que frecuenta bares y tabernas o escucha la radio es poco”. Esta afirmación es valedera de un tiempo para acá. Los calamocos y los pañuelos morados siempre han tenido clientela. Pero es que rematando el Siglo Cambalache no hay selección que valga. El gusto actual es el mal gusto y allí sí, mi estimado Xavier, “la democracia estética

“nunca deberá existir”. Pero otra cosa es estigmatizar a los que nunca nos hemos plegado a lo que llaman *tango moderno* y que tiene un nombre no más: Astor Piazzolla. No nos pueden echar en el mismo costal a los que, a veces, nos da por escuchar una orquesta argentina jugando al compás de dos tiempos o bien al clásico 2x4, por desastrosas e inocuas que parezcan sus interpretaciones para otros».

Más adelante escribe el profesor Jiménez: «Retrocediendo unas décadas me parece ver a Javier y a Bernardo en su Sevilla natal escanciando un vino vaporoso. Al fondo, el *traganíquel*, el paisanaje y una cascada de *acordes porteños* en las voces maravillosas de Carlos Saavedra, Teófilo Ibáñez, Jorge Ortiz, Alberto Amor, Hugo Duval, Carlos Acuña, Carlos Heredia, Andrés Falgás, secundadas por el nervio contundente de *Manos brujas*, la tuba juguetona de Enrique Rodríguez, la sordina arrulladora de *Pirincho*, los *fueyes* de Ciriaco Ortiz, *Pacho*, *Pichuco*, *Gato* o el de *El pibe de Flores*».

Arrebatado por la emoción (“¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos?”), nuestro amigo evoca «los duetos inolvidables de Dante-Martel, Dante-Larroca, el acento indiscutible de Fulvio Salamanca, la cadencia melódica del *Pibe de La Paternal*, la ensoñación que nos brindan José García y sus *Zorros Grises*, Pedro Laurenz, Miguel Caló y Donato Raciatti, el compás fulgurante del *Rey del compás*, el *Desvelo* de Antonio Rodio, los *Sorbos amargos* de Lucio Demare, el *Embrujo* de Porfirio Díaz, el arrabal de Alberto Castillo, las inquietudes renovadoras del binomio Francini-Pontier, el sentimiento de Angel D’Agostino, el violín romántico de Alfredo Gobbi, el rasguear de las guitarras de Charlo, Del Carril, Corsini, Gómez, Rivero, Mauré, y por encima de todos ¡Gardel!».

Y concluye, con tono compadrón: “Este *metejón* del tango es un *berretín* que jamás me lo quitará el tango-jazz, o el tango-fuga, o el tango-nueva era, o como se le quiera llamar. Ya desde el 29 Gardel nos alertaba en *Tango Argentino*:

¿Qué quieren aquellos jaijales del centro,
que te han disfrazado y te han hecho bacán?
Serás siempre extraño en tu aristocracia.
En cambio, sos hijo, allá en tu arrabal».

Piazzolla es una aberración

Juan Manuel Martínez nos escribe (desde Córdoba, Argentina, vía correo electrónico) una carta en la que nos da un testimonio invaluable:

«Mi historia con el tango es algo inusual, ya que sólo cuento con veinte años y mi descubrimiento

de este género fascinante ocurrió hace tres. Pero mi caso no es típico en la Argentina, donde actualmente se vive un “redescubrimiento” ficticio del tango por parte de la juventud. Quizás a causa de que el tango se ha convertido en una especie de moda en Europa, el Japón y los Estados Unidos, ha nacido aquí un extraño híbrido que, no dudo, será pasajero. En diversos puntos de Buenos Aires han surgido locales en los que se baila música de ¿tango? a la cual se le han adaptado letras de canciones de rock. O, en el otro extremo, se escucha en las radios la letra de *Por una cabeza* pero con ritmo de *reggae*, lo que haría levantar a Le Pera de su tumba, además de *Cambalache* con ritmo de *heavy metal*, y el mundialmente conocido injerto de letras de tangos y milongas “aboleradas” que comercializa Julio Iglesias. Este fenómeno extraño ha sido excepcionalmente descrito por Enrique Cadícamo, el mayor poeta del tango aún con vida:

“Los chicos tendrán que buscarle la nueva melodía a esta ciudad. Un nuevo género que podría seguir llamándose tango pero que no es el original. Eso sí, me gustaría que los jóvenes se dediquen a crear y no a arreglar temas de otros. Yo a los arregladores los llamo desarregladores. Me irritan. ¿Por qué no dejan las obras viejas como las hicieron los autores y ellos escriben algunas nuevas? Hasta las

páginas más bellas sufren el ataque de los que pretenden modificar el tema bajo el pretexto de embellecerlo aún más. Yo me pregunto ¿Por qué no escriben sus propias cosas?”

«Este extraño

movimiento

vanguardista

que intenta reeditar lo que ellos creen es música olvidada (aunque en corazones como los nuestros haya permanecido siempre viva redescubriendose cada vez que la oímos) “no me cuenta entre los tuyos, por razones de valer” (parafraseando a *Compadrón*). Aunque por cuestiones generacionales debería pertenecerle, yo me inscribo entre los defensores más conservadores del verdadero tango, el que nació en los arrabales y según Celedonio Flores llega a nuestros corazones “porque el tango es macho, porque el tango es fuerte, tiene olor a vida,



tiene gusto a muerte”, como magistralmente recita Julio Sosa, el cual, junto con Edmundo Rivero, Roberto Goyeneche, Héctor Mauré (quien no es quizás tan conocido pero es a mi parecer una de las mejores voces que ha dado el tango), y por supuesto *El Mudo*, son los jilgueros que acercan desde sus voces a mi corazón esa musa rea que es el tango.

«Nombro a estos sublimes intérpretes, que son sin duda los paladines de la canción porteña, a fin de congraciarme con Javier Navarro, antes de mencionar que yo soy uno de aquellos que “guardan su lupa inarmónica y cierran su colección ante Piazzolla, el gran renovador, a quien se considera un degenerado”, porque efectivamente lo considero una aberración, so pena de ser llamado retrógrado. No encuentro aborrecible su música; por el contrario, la hallo armoniosa y agradable al oído, pero no comprendo cómo alguien estudiioso de los verdaderos orígenes arrabaleros lunfardos y típicamente porteños del tango puede concederle este nombre a la obra de una persona criada en los Estados Unidos y cuya música se asemeja más a una bella sinfonía que a un recio y canyengue tango.

«Sin duda mis gustos se inclinan más hacia la grabación de 1926 de *El ciruja* que efectuó Gardel con sólo dos guitarristas, la cual rebosa de términos lunfardos y pinta como nadie el *Acquaforse* de los bajos fondos porteños, que a la versión de fines de los 60 de Piazzolla-Ferrer de *Balada para un loco*, la cual habla de “viajes a Venus”, “coros de astronautas”, “trombones” e “ilusión supersport”, lo cual, ligado a instrumentos más fáciles de encontrar en una orquesta sinfónica que en un burdel de principios de siglo, crea una conjunción que lamentablemente (pueden tildarme de poco imaginativo o de rigidez mental), y a pesar de todos mis esfuerzos, bajo mi estrecha “lupa inarmónica” me cuesta catalogar como *tango*.

«Tal vez tenía razón Cadícamo, y a Piazzolla tendríamos que encuadrarlo en “un nuevo

género que podría seguir llamándose tango pero que no es el original”, o tal vez Javier Navarro esté en lo cierto y lo mío sea “iracunda tozudez que pretende oponerse a las ambiciosas y formidables innovaciones”. Yo sólo tengo veinte años (que paradójicamente es considerada una edad en que se piensa en “innovar”) y lo mío hacia el tango no es tal vez tan académico ni tan filosófico como yo pensaba, sino que pasa más por un sentimiento (¿es eso un pecado?); tal vez debería estudiar más el tango en lugar de sentirlo tanto; tal vez no debería erizármese la piel al oír *Tuya* (de Horacio Pettorosi, también creador de *Acquaforse y Silencio*) y debería sentarme a medir los minuciosos y armónicos acordes de Raúl Garello; o quizás mi defecto está en no saber mucho de música y tener la estúpida sencillez de deleitarme con un verso que dice que “el guapo se vuelve cobarde y no vale prepotencia cuando talla el corazón” (*Guapo y varón* de Enrique P. Delfino y Manuel Romero), en lugar de aplaudir las cuidadas rimas y la perfección gramatical de los versos de Horacio Ferrer.

«En cualquier caso, en algo me consuela saber que hay gente que piensa como yo; tal vez somos anacrónicos, tal vez pecamos de rigidez mental, ya que para nosotros el tango no “es tan rico y caudaloso en virtudes melódicas, armónicas y literarias” como debería (de hecho, pocas veces aprecio un tango con base en estas virtudes: generalmente sólo me permite la inaceptable osadía de dejarlo llegar a mi corazón puenteando mi cerebro). Seguramente yo y los que piensan como yo (que son en su mayoría gente vieja que vio nacer el tango y nació con el tango) nos hemos quedado en la prehistoria. «Mas aunque Gardel sólo sea acompañado por dos guitarristas y cante en un burdel, lo prefiero antes que a Piazzolla con 300 músicos y una decena de instrumentos foráneos en el mejor teatro con la acústica más perfecta».

Cada tanguista siente la porteñidad a su modo, de acuerdo con su sensibilidad, con su cultura, con lo que conoce del mundo y de la vida. Los primeros tanguistas tenían un mundo muy pequeño, una cosmovisión de prostíbulo y de peringundín. Ese era su mundo, al fin y al cabo. Ese era, al fin y al cabo, el mundo del negro Casimiro, el de Ponzio, el de Aragón, el de Campoamor, el de Mendizábal. Luego llegaron los tanguistas cuyo mundo incluía también el conservatorio; en cuyo mundo entraban Chopin, Listz y Schumann. Ni Delfino, ni Cobián, ni Geróni Flores, ni el mismo Arolas, ni Roberto Firpo sintieron a la ciudad como una ‘Academia del Fango’, para usar una expresión de Carlos de la Púa. Y luego llegaron los tanguistas que se abrieron a la influencia del jazz y a la de los modernos músicos norteamericanos, como Cobián se había abierto a la influencia de Chopin. Cada uno de ellos compuso sus tangos, y todos esos tangos son tangos, y todos son también el tango; todos participan de esa esencia que llamamos tanguedad. Son el tango *Entrada prohibida* y *Gallo ciego*, *Mujer y Flores negras*, *La yumba* y *Villeguitas*, *Sensiblero* y *Violentango*, *Flor de fango* y *El pescante*, *A fuego lento* y *El taita*.

José GOBELLO: *La esencia del tango*

UNA VOZ Y UN VIOLONCHELO

Bernardo ECHEVERRY

Entre todos los instrumentos musicales, hay uno en particular que me toca las cuerdas de la fascinación: el violonchelo. Y creo que, como todo instrumento clásico, debe tener suficientemente documentada su historia: sus orígenes, su desarrollo técnico, hasta su espléndida presencia actual en las grandes orquestas sinfónicas, en las pequeñas agrupaciones de cámara y aún en su majestuosa soledad de concertista único. Pero lo que realmente me atrae con fuerza de emoción indeclinable es, en definitiva, su sola voz desnuda: ese sonido profundo y a la vez terso, satinado, más dúctil para el *adagio* que para el *allegro* o el *scherzo* y siempre con un color en gama de azules inefables, propicios para la creación de íntimos paisajes sonoros, para el despliegue de un cierto lirismo crepuscular y para dibujar el desvaído y mórbido retrato de la nostalgia y la melancolía.

Entre las voces del tango, quizás la más parecida a la voz del violonchelo, por su timbre, por su color y por la extensión de sus matices, es la de Raúl Berón: voz de seda nocturna con finos destellos de luna suburbana. Y tal vez también sea esa la razón para que la suya parezca como perdida entre las mil y una voces del tango: unas con el poderoso brillo de notables tenores; otras con la recia densidad de barítonos y bajos. Y, lamentablemente, otras con las estridencias de clarinetes iracundos o trombones mal afinados.

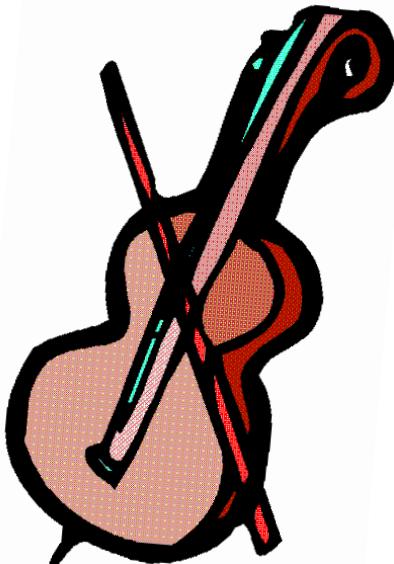
Es natural. Como era igualmente natural que se perdiera la pequeña voz de gorrión orillero de Carlitos Gardès, entre la multitudinaria algarabía del Mercado del Abasto, allá en el viejo Buenos Aires de su infancia. Sólo que quienes alguna vez oyeron canarios y turpiales enjaulados y a la venta en

mercados infames, distinguen perfectamente el delicado y melodioso canto de las aves canoras, del ruido grosero de las voces agitadas y ásperas de vivanderos y compradores.

Y es que cuando Raúl Berón canta, el Tango se vuelve delicada romanza a media voz. Oírlo, por ejemplo en tangos como *Remolino* (de Alfredo De

Ángelis y José Rótulo), *En tus ojos de cielo* (de Osmar Maderna y Luis Rubinstein), *Como tú* (de Ángel Adolfo Domínguez y José Rótulo), o en *Trasnochando* (de Armando Bاليotti y Santiago Adamini), es comprobar el deslumbrante sortilegio de su canto, el mismo que se adhiere como una hiedra sutil y melodiosa al encordado del violín mágico de Enrique Mario Francini y florece en cadencias de tango inolvidable, sobre el teclado del fueye cadenero de Don Armando Pontier.

Por momentos, voz de apasionado timbre y milongueros entusiasmos en Milongas y Candombes (*Soy del 90*, *Mulata*, *Azabache*); de pronto, murmullo de asordinada ternura o de refinada nostalgia en Tangos y Valses (*Qué te importa que te llore*, *El Pescante*, *Vals Soñador*); en el extremo agudo de su tesitura, el violonchelo beroniano suelta una bandada de finos ruiseñores, y en sus registros graves cierra su fueye un bandoneón taciturno. Así lo oímos cuando en *El choclo*, acompañado por Aníbal Troilo y su orquesta, las modulaciones de su voz rivalizan compadronamente en un contrapunto de juegos imposibles, con las inflexiones litúrgicas del bandoneón de "Pichuco"; o cuando en su incomparable *Malena*, canta el tango como ninguno y su voz también se viste con "ese tono oscuro de callejón" con que el gran Homero Manzi vistió para siempre a esa musa cada vez más



nocturna y hermosa y cuyo misterio destilado entre adioses y melancolías, ya no podrá ser derrotado por la anécdota o el olvido, pues ya es eterna sustancia poética. Sin embargo, en este emocionado aunque brevísimo inventario del arte inconfundible de Raúl Berón, se hace necesario destacar que no se trata solamente de una voz espléndida y privilegiada. Un violonchelo abandonado, aún en un precioso estuche recamado de terciopelo, es apenas un bello instrumento solitario y mudo. Precisa del artista que venga a despertar el ángel que lo habita. En el caso de Berón, también hablamos del intérprete admirable, del auténtico cantor, uno de los más grandes de la Historia del Tango, que sabe ponerle a cada letra y cada partitura su sello personal, su impronta lírica.

Y es que en todos los géneros cantables, y muy particularmente en el Tango, no basta con que un texto sea transportado simple y llanamente por una bella voz, para encontrarnos con una genuina interpretación, con una verdadera creación artística; es decir, con esa ceremonia que consiste en exorcizar y traer hasta la superficie del canto los duendes poéticos, el mensaje profundo y esencial del texto escrito, todo ello en perfecta armonía con las destrezas y secretos amorosos del ritmo y de la melodía. Eso es precisamente lo que hace este cantor eximio, cuando interpreta el último tango que escribiera el extraordinario Homero Manzi — musicalizado por el “talento enorme” de “Pichuco”— y dedicado a ese otro grande entre los grandes: Enrique Santos Discépolo, *Discepolín*. Aquí, Raúl Berón es un sumo sacerdote tanguero,

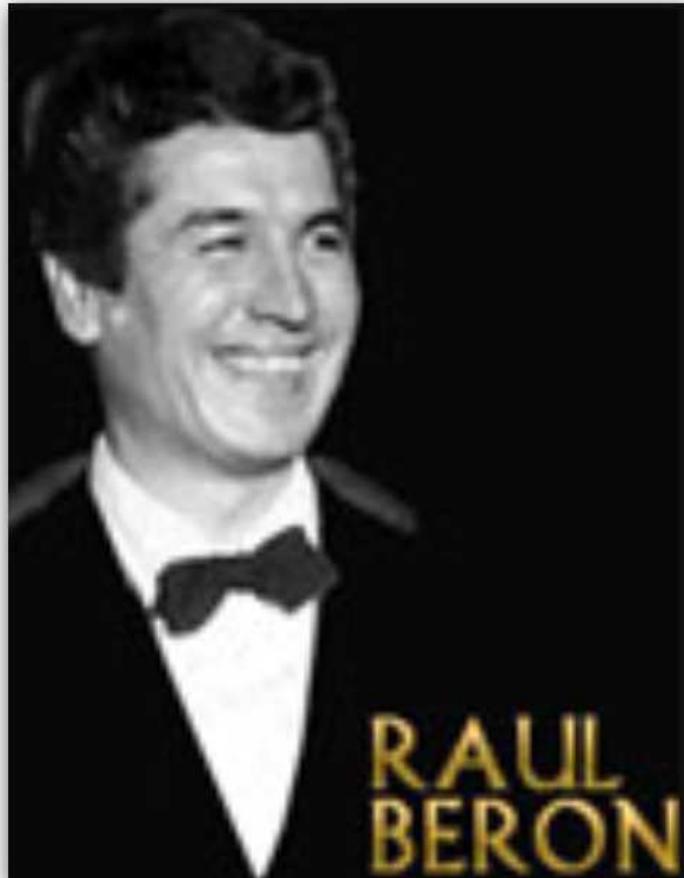
oficiando con un desgarramiento intenso pero noble y contenido, una especie de réquiem anticipado, profético y compartido: Manzi morirá poco después de escribir el conmovedor homenaje a su amigo, el genial poeta del descalabro axiológico y existencial plasmado en *Cambalache*. Y éste, como en un típico

gesto de su talante trágico, atiende el llamado que Manzi le hace en su verso final: “Vamos, que todo duele, viejo Discepolín” y se deja morir pocos meses después consumido por el fuego devorador de su propia poesía. El tono sombrío de Berón, con su fraseo de violonchelo herido por el duelo, desata un viento de luto sobre el poema homérico y nos moja el espíritu con su “lágrima amarga y escondida”.

Y cuando lo oímos cantar esa otra joya exquisita de su amigo Lucio Demare y el mismísimo

Homero Manzi, *Tal vez será su voz*, nos preguntamos con el mismo asombro doloroso del poeta: “¿Quién pena en el violín, qué voz sentimental, cansada de sufrir, se ha puesto a sollozar así?”; y terminamos respondiendo con idéntica pena: “Su voz no puede ser, su voz ya se apagó, tendrá que ser no más mi propio corazón”.

Afortunadamente, la suya seguirá viviendo como un violonchelo errante por esos pequeños y brillantes cielos circulares que la tecnología actual ilumina con un rayo láser. Y naturalmente, vivirá para siempre en el recuerdo de quienes lo consideramos una de las mejores voces del Tango.



EL LENGUAJE DEL AMOR EN EL PRIMER TANGO-CANCIÓN

Javier NAVARRO

Definición

En contra de la definición de los diccionarios de la lengua española, apegados en general al parecer oficial que considera el lunfardo como “jerga de la gente maleante de Buenos Aires y sus alrededores” (María Moliner), me adhiero a la opinión, que juzgo bien fundada, de que en cuanto a él hay un malentendido descomunal, patrocinado por un moralismo de igual estofa que el que excluyó al tango de la “buena sociedad”.

La definición citada, aplicada al lunfardo como cosa inmóvil, carente de historia, hace referencia a un aspecto de la formación del mismo, muy importante, pero desconoce otros igualmente esenciales. Mucho más precisa es la definición que da la Academia Porteña del Lunfardo:

LUNFARDO: m. Repertorio de voces y modismos populares de Buenos Aires; en los comienzos, de carácter inmigratorio, que al circular en los estratos bajos de la sociedad se enriqueció con aportes autóctonos y algunos de cuyos elementos se incorporaron al habla común de la ciudad de origen y su zona de influencia cultural.

Es cierto, como escribe Edmundo Rivero (*Una luz de almacén. El lunfardo y yo*. Buenos Aires: Emecé, 1982, p. 127) a propósito de esta definición citada por él, que «en materia de lunfardo, el aporte básico inicial se debe al más bajo de esos “sectores bajos”, al mismísimo mundo del delito, obligado a inventar y reinventar su idioma cada día». Pero si ese es el aporte inicial, quizás de una gran fuerza creativa, el lunfardo no hubiera sobrevivido ni se hubiera arraigado en capas más amplias que las de simples maleantes, si no hubiera contado con otros aportes y otras fuerzas. La primera es, pues, una definición puramente valorativa y parcial. Como dice Ana Sebastián: «Pasa con el lunfardo lo mismo que con el tango: se confunde lo popular con lo delictuoso. En realidad nace en los barrios pobres en la época en que Buenos Aires comienza a convertirse en Babel» (Luis Labraña y Ana Sebastián: *Tango: una historia*. Buenos Aires: Corregidor, 1992, p. 72).

Del lunfardo no puede decirse que se trata de una lengua o de un idioma autónomo, como el español, el inglés o el francés, pues carece de una sintaxis y de una morfología propias. Usa las del español y su diferencia con éste radica en la creación de un léxico, casi en su totalidad originado en «la sustitución de sus sustantivos, sus adjetivos, sus verbos y sus interjecciones por otros tomados —modificados, en su forma y acepción de origen— del italiano, de dialectos italianos, el caló, de la germanía, del portugués, de lenguas indígenas, del francés, etc., o por palabras del propio español modificadas o incluidas con sentido peyorativo o metafórico» (Horacio Ferrer: *El libro del tango*. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980, p. 625).

Para José Gobello (*El lunfardo*. Buenos Aires: Club de la Artrosis, s.f., p. 1), que tampoco comparte la definición del Diccionario de la Real Academia Española, «el lunfardo es principalmente un repertorio de términos inmigrados» y agrega: «Para lunfardear es necesario quitar algunas palabras castellanas del propio discurso y reemplazarlas por sus correspondientes lunfardas. El reemplazo puede afectar a menor o mayor número de palabras según lo prefiera el hablante. El hablante que las emplea sabe que se trata de palabras heterodoxas, pero las usa en un gesto transgresor o contestatario, sobre todo para dar a su discurso una temperatura más cálida, para alardear de persona corrida o simplemente con un propósito lúdico».

José Gobello (actual presidente de la Academia Porteña del Lunfardo) propone también la que le parece la etimología más plausible e incluso ubica la primera mención de la palabra *lunfardo* en el año de 1878, en el diario *La Prensa*. Sostiene que *lunfardo* procede de *lombardo* (natural de Lombardía), pero deformado en *cocoliche* (que es el modo de hablar de los extranjeros, especialmente de los italianos que no

conocen bien el español) como *lumbardo*. En dialecto romanesco, dice Gobello, *lombardo* significa *ladrón* y en el argot del siglo XII *lombard* quería decir *usurero*.

El origen popular y maleante del lunfardo parece, pues, fuera de toda duda, pero las razones de su perduración, influjo e interés, se deben buscar en su vitalidad en otros medios y ambientes, en su capacidad para pasearse por las calles de la ciudad y definir con un nuevo toque, las cosas y los sentimientos, los hombres, sus virtudes y sus vicios. Entre el pueblo inculto pero creativo y el hombre culto, poeta o novelista, se establece un fluir continuo de vocablos, una corriente de voces que van mucho más allá de la sinonimia o de la traducción de lo culto a lo inculto y viceversa. Lo que fluye es un caudal de imágenes y descripciones, una manera de repensar lo sabido y de encontrar lo no sabido, una filosofía y una crítica sociales, como las que señala Discepolín en *Cafetín de Buenos Aires*. Además, en lunfardo se piensa sin rigidez, sin acartonamiento, sin afectar aires graves y sin pose intelectual, porque, como lenguaje, es «el que habla el porteño cuando comienza a entrar en confianza» (José Gobello, citado en *Tango, discusión y clave* de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Losada, 1965, p. 81).

Tipos de lunfardo

Ana Sebastián hace una serie de precisiones que le permiten clasificar el lunfardo según el grado de dificultad o de extensión, desde el *standard porteño* (o *lunfardo abierto*), comprensible para todos los argentinos e incluso para muchos sudamericanos, con sus pequeñas variaciones léxicas ya generalizadas, como *pibe*, *percanta*, *morfar*, *tombo*, *che* y el uso de *vos* en lugar de *tú*, etc. A éste le opone el *lunfardo cerrado* (o *lunfardo reo*, como lo llama Edmundo Rivero), que sí es propiamente una jerga marginal y exige ser un iniciado o pertenecer al grupo para comprenderlo. Muchas letras de tango se escribieron en español corriente y moliente (*Volver*, *El día que me quieras*, *La Mariposa*, *Vida mía*, etc.), pero, en general, «la mayor parte de las letras de tango caen dentro del porteño standard» (Ana Sebastián, *ibid.* p. 76).

Mi noche triste

En el primer tango-canción, *Mi noche triste*, con música de Samuel Castriota y letra de Pascual Contursi, que todos coinciden en señalar como el hito fundamental para iniciar una nueva manera de sentir y de concebir el tango rioplatense, se introduce, según lo dicho, lo que podemos llamar un *lunfardo abierto*, y con cierta osadía se lo presenta en sociedad cuando fue cantado inauguralmente en 1917 por Carlos Gardel en el Teatro Esmeralda y poco después, el 26 de abril de 1918, por Manolita Poli, en el Teatro de Buenos Aires.

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrazador.
Para mí ya no hay consuelo,
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.
Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado
todo triste, abandonado...
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa' poderme consolar
De noche cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos

pa' tomar con matecitos,
como si estuvieras vos.
Y si vieras las catrera
como se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.
Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos de un mismo color.
Y el espejo está empañado,
si parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor
La guitarra en el ropero
todavía está colgada,
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

El tango-canción surge en esta obra en el momento en el que se reemplazan «las melodías alegres y fachendosas por otras más lentas y melancólicas, y en esa sutilísima alquimia que convirtió la fachenda del compadrito en el sentimentalismo del nuevo porteño, del porteño de sangre inmigrada, que en cada verso de tango se escarba la herida abierta por los amores perdidos» (José Gobello: *Discurso por Contursi*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 198, p. 12).

Gobello compara los versos de *Mi noche triste* con los del poeta latino Catulo «cuando lloraba los desvíos de

Lesbia» (“tan amada cuanto ninguna será amada”, *Catulli Carmina*, LVIII). Son la versión lunfarda de la erótica latina y «expresan los mismos sentimientos cantados por Dante, por Petrarca, por los pastores de Garcilaso y por el pobre Lope de Vega cuando se El tango-canción surge en esta obra en el momento en el que se reemplazan «las melodías alegres y fachendosas por otras más lentas y melancólicas, y en esa sutilísima alquimia que convirtió la fachenda del compadrito en el sentimentalismo del nuevo porteño, del porteño de sangre inmigrada, que en cada verso de tango se escarba la herida abierta por los amores perdidos» (José

Gobello: *Discurso por Contursi*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo, 1989, p. 12).

Gobello compara los versos de *Mi noche triste* con los del poeta latino Catulo «cuando lloraba los desvíos de Lesbia» (“tan amada cuanto ninguna será amada”, *Catulli Carmina*, LVIII). Son la versión lunfarda de la erótica latina y «expresan los mismos sentimientos cantados por Dante, por Petrarca, por los pastores de Garcilaso y por el pobre Lope de Vega cuando se le plantó Marta de Nevares» (*ibid.*, p. 18).

Como en los versos de Petrarca (“Mil, mil veces, dulce enemiga mía/por tener de tus ojos

VOCABULARIO

Amurar: Abandonar (También: inmovilizar, aprisionar. /Engañar, perjudicar)

Bulín: Aposento, cuarto, cotorro.

Campanear: Mirar detenidamente, poner cuidado (en otro contexto, atisbar, vigilar, “auxiliar al ladrón”)

Cabrero (ponerse): Ponerse inquieto, desconfiado.

Catrera: Cama

Compadrito: Tipo suburbano; altivo, desafiante. (Sujeto pendenciero y jactancioso)

Cotorro: Bulín, aposento, habitación, cuarto pobre (por lo general de hombre soltero).

Curda: Borrachera. Borracho.

Encurdelarse: Ponerse en curda, emborracharse.

Matecito: diminutivo de *mate* (voz no lunfarda): Planta liliácea llamada *Yerba mate* propia de Argentina, Brasil y Paraguay. Se prepara con ella una bebida amarga muy al gusto de la tristeza porteña.

Metejón: Enamoramiento profundo, “traga”.

Percanta: Mujer (sobre todo considerada desde *Eros*).

Piantar: Aféresis por *espiantar*: escaparse, irse/Robar.

Reo: De baja condición social; vago, sin preocupaciones.

l u
z
y
c a
l m
a /
t e
o f
r e
c i
e l
c o
r a
z ó
n ;
p e
r o
t u
a l t
a l t
i v
a
a l
m
a /
m i
r a

ARTÍCULO

DISCÉPOLO: EL AMOR COMO PASIÓN TRÁGICA

Eduardo SERRANO OREJUELA



para L@dy, discepoliana

Muñeca brava, muñeca maldita

En 1932, Enrique Santos Discépolo compone la música y la letra del tango *Secreto*, cuyo texto dice

¡Quien sos, que no puedo salvarme,
muñeca maldita, castigo de Dios!
¡Ventarrón que destroza en su furia un ayer
de ternura, de amor y de fe!
Por vos se ha cambiado mi vida,
sagrada y sencilla como una oración,
en un bárbaro horror de problemas
que atora mis venas y enturbia mi honor.
No puedo ser más vil,
ni puedo ser mejor,
vencido por tu hechizo
que trastorna mi deber.
Por vos a mi mujer
la vida he destrozao,
y es pan de mis dos hijos
todo el lujo que te he dao.

No puedo reaccionar
ni puedo comprender,
perdido en la tormenta
de tu voz que me embrujó,
la seda de tu piel que me estremece
y al latir florece con mi perdición.
Resuelto a borrar con un tiro
tu sombra maldita que ya es obsesión,
he buscado en mi noche un rincón pa' morir,
pero el arma se afloja en traición.
No sé si merezco este oprobio feroz
pero en cambio he llegado a saber
que es mentira que yo no me mato
pensando en mis hijos... ¡no lo hago por vos!

Si reconstruimos cronológicamente la historia relatada a lo largo de los versos, ponemos en evidencia los siguientes estados y transformaciones existenciales vividos por el personaje:

1. En el punto de partida, encontramos a un hombre, esposo y padre dedicado a su familia, presumiblemente de clase media, honrado, trabajador y creyente: su vida era “sagrada y sencilla como una oración”.

2. Conoce a una mujer (pregunta que me carcome la imaginación: ¿no será acaso esta “muñeca maldita” la misma “muñeca brava” que por esos años a los giles marea sin grupo? ¿no será acaso este hombre gimiente uno de esos giles?) con la que entabla una intensa relación erótica (“la seda de tu piel que me estremece/ y al latir florece con mi perdición”) y cuyos lujos mantiene.

3. Su existencia apacible se transforma (“Por

vos se ha cambiado mi vida”) y su relación familiar se deteriora en lo afectivo y lo económico: “Por vos a mi mujer/ la vida he destrozao,/ y es pan de mis dos hijos/ todo el lujo que te he dao”.

4. Sin embargo, esta pasión que arrasa, destroza y desgaja (“ventarrón” y “tormenta” son metáforas que le confieren cualidades propias de los fenómenos naturales) no le depara alegría, sino sufrimiento. Se siente condenado, objeto de castigo divino, separado de los afectos tranquilos del pasado, deshonrado y envilecido, apartado de la recta senda que el deber le dicta, impotente para comprender y reaccionar, irremediablemente perdido: ni siquiera el suicidio le está permitido, pues la perspectiva de perder para siempre a la mujer que lo ha embrujado con su piel y con su voz es más intolerable que la angustia de seguir esclavo de ella.

así:

Es necesario tener en cuenta que el sufrimiento experimentado por el hombre no proviene del hecho de no ser correspondido en su amor (tema habitual en el tango, presente desde *Mi noche triste*, de Pascual Contursi), sino de la existencia misma de la pasión amorosa (correspondida—o, si se prefiere, retribuida—por la mujer a la que mantiene) y de los efectos que provoca en su existencia. Para entender esta compleja y extraña situación, nos vemos obligados a hacer una breve excursión histórico-lingüística.

Los sentidos de la pasión

Según Alain Lercher (*Les mots de la philosophie*. Paris: Belin, 1985, pp. 284-286), la palabra *pasión* (del latín *passio* ‘padecimiento, sufrimiento’, de *passus*, participio pasivo de *pati* ‘padecer, sufrir, soportar, tolerar’, + *io*, ‘acción, resultado’; a su vez traducción del griego *pathos* ‘lo que se padece o sufre, el hecho de padecer o sufrir’) ha tenido a lo largo de la historia tres sentidos básicos.

En la lengua corriente actual, significa “Inclinación impetuosa de la persona hacia lo que desea” (*Pequeño Larousse*). Si lo deseado es otra persona, se entiende como “amor intenso”: se habla, por ejemplo, de “vivir una gran pasión”; si es una cosa, se entiende como “obsesión, interés devorador, afición exagerada”: se habla así de “la pasión del juego”.

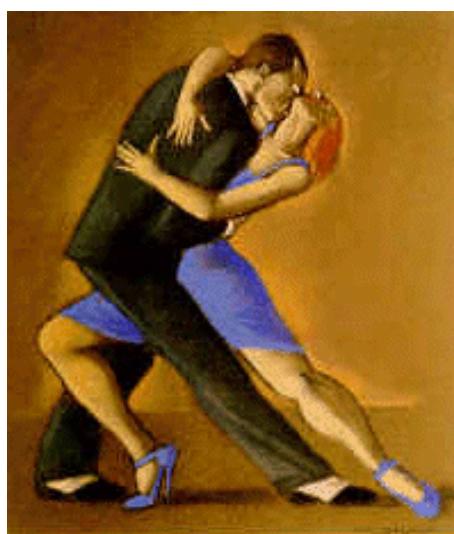
No obstante, en textos anteriores al siglo XVII, o en textos más recientes de contenido filosófico, este sentido no es pertinente. Así, todo cristiano ha oído hablar de la “Pasión de Cristo” y sabe muy bien (o debería saberlo) que esta expresión no designa ni un gran amor ni una desmedida obsesión de Jesús. La historia semántica de la palabra explica estas ambigüedades.

Por su etimología, *pasión* se opone a *acción*, de la misma manera que *padecer* se opone a *actuar*. En este sentido entiende Descartes dicha oposición cuando escribe: “Todo lo que se hace o sucede de nuevo es generalmente llamado por los filósofos una pasión respecto del sujeto al cual le sucede, y una acción respecto de aquel que hace que

suceda” (*Tratado de las pasiones del alma*). Si bien esta oposición *pasión/acción* no es percibida en el español actual, se la siente todavía en otros términos de la misma familia: muy claramente en *pasivo/activo*, un poco menos en *paciente/agente*. En efecto, es agente aquel que actúa (del latín *agens*, participio presente de *agere*, ‘actuar’) y paciente aquel que sufre o padece o es afectado por la acción (del latín *patiens*, participio presente de *pati* ‘padecer, sufrir’). La expresión “Pasión de Cristo” (“Conjunto de los acontecimientos de la vida de Jesucristo, desde su detención hasta su muerte”, *Pequeño Larousse*) designa en este sentido lo que le sucedió, lo que padeció, lo que soportó Jesús desde su arresto hasta su muerte como consecuencia de las acciones de quienes lo arrestaron y juzgaron.

A partir del siglo XVII, la palabra *pasión* ve su significación restringida al dominio psicológico. En este sentido hay que comprender el título de la obra ya citada de Descartes *Tratado de las pasiones del alma*: el conjunto de los fenómenos pasivos del alma. Todo estado afectivo: cólera, envidia, temor, piedad, amor, rencor, etc., es una pasión. En este contexto, *pasión* no se opone ya a *acción*, sino a *razón*. La pasión es concebida entonces como una invasión del alma por una fuerza exterior, la pérdida del dominio de sí: “Emoción fuerte y continua que domina la razón y orienta toda la conducta” (*Pequeño Larousse*). Una consecuencia de esta nueva oposición es la valoración moral negativa, disfórica, de la pasión, lo que se puede observar con claridad en la tragedia clásica francesa, el drama isabelino, el teatro del Siglo de Oro español.

En el siglo XVIII, la pasión se convierte en objeto de una valoración moral positiva, eufórica. Aparece claramente en Diderot (“Se declama sin fin contra las pasiones; se les imputan todas las penas del hombre, y se olvida que son también la fuente de todos sus placeres”) y este punto de vista triunfará con el romanticismo y perdurará hasta nuestros días (“¿Quién que es no es romántico”, preguntó Dario). En este nuevo contexto, la pasión no se opone a la acción; es, por el contrario, motor de acción: en este sentido se habla de actuar con pasión, de ponerle pasión a nuestros proyectos de acción



Autor: Mariano Otero
Tomado de *El tango*: <http://www.artplus.es/tango>

transformadora.

En nuestros días, finalmente, la pasión no es ya evaluada por sí misma, sino sólo según el objeto sobre el cual recae: el juego o el alcohol son considerados como pasiones negativas, el amor a la verdad o el patriotismo serían pasiones positivas. En este último caso, la pasión refuerza la razón y la voluntad (estamos próximos del sentido romántico, que evalúa el estado pasional como eufórico, positivo, deseable); en el primero, la pasión las anula (estamos próximos del sentido clásico, que evalúa el estado pasional como disfórico, negativo, repudiable).

En conclusión, en asunto de pasiones, como en muchos más, nosotros, habitantes del siglo XX moderno y postmoderno, somos herederos de una doble tradición: la ilustrada del siglo XVII y parte del XVIII y la romántica de fines de este último y comienzos del XIX.

Estamos seguros de que la poesía del tango no ha escapado a esta herencia cultural, pues la exploración estética de los temas de la condición humana no es patrimonio exclusivo de la literatura de las élites.

La pasión según Discépolo

Volvamos, provistos de este bagaje histórico-semántico, al hombre discepoliano que nos confiesa el secreto que lo atormenta. Es verosímil conjeturar que su drama proviene de la escisión que lo desgarra: de un lado, es un sujeto al que no le está permitido no amar a esa mujer; de otro, un yo paralizado y estupefacto que no puede sino asistir como observador impotente al espectáculo degradante al que el deseo lo ha arrojado. Se sabe paciente sometido a una pasión erótica que no ha elegido, que padece porque le ha sido impuesta como un sín o irrenunciable; pero sabe también que no puede ser el agente de una acción racional y voluntaria que lo arranque del oprobio feroz en que se encuentra. *No puede no amar, no puede dejar de amar* parece ser la fórmula que condensa su fragmentada vivencia.

Componente esencial de este drama es la valoración negativa de la pasión, que la convierte en un sentimiento repudiable. Ahora bien, dicha

negatividad no parece provenir de la mujer amada, del objeto de la pasión, pues en ningún pasaje del poema se la considera social o moralmente indigna del amor que se le ofrenda. Parece, por el contrario, provenir de la condición misma de la pasión erótica en la medida en que, con su fuerza avasalladora, desbordante e indomeñada, se ha independizado del ilusorio yo, que se creía racional y dotado de voluntad decisoria, reduciéndolo a un puro testigo incapaz de emprender una acción que no sea aquélla que se le impone tiránicamente desde el registro mismo del afecto.

Según lo anterior, es evidente que la pasión retratada agudamente por Discépolo no debe entenderse en el sentido cristiano del término. Descartamos también el sentido romántico, pues la pasión no es vivida eufóricamente y no aparece como fundamento de una acción transformadora asumida de modo positivo por el sujeto. No nos parece pertinente tampoco el sentido de la pasión en el siglo XX, pues en el poema la evaluación negativa recae en la pasión misma, no en su objeto. Sólo nos queda, en consecuencia, el sentido trágico que le dio el clasicismo del siglo XVII.

Si esto es así, no parece aventurado afirmar que la ideología pasional de Discépolo enraíza, salvando la distancia del tiempo y con independencia de que éste lo supiera o no, directamente en la que preside las tragedias de Racine, el gran dramaturgo del siglo XVII francés, quien en *Fedra* hace decir a su heroína, en el momento en que rompe el secreto en que padecía su incestuosa pasión por Hipólito, su hijastro, quien atónito quiere no dar crédito a sus oídos:

¡Cruel! Demasiado bien me has entendido.
Te he dicho lo bastante para que no haya equívoco.
Pues bien, conoce a Fedra y todo su furor.
Amo, y no creas que al amarte
me creo inocente y apruebo mi conducta.
Tampoco he alimentado con cobarde complacencia
el loco amor que turba mi razón.
Objeto infortunado de las venganzas del cielo,
me aborrezco más aún de lo que tú me detestas
(II, 5).

Pues bien, dijo el doctor Cardoso, creer que somos «uno» que tiene existencia por sí mismo, desligado de la incommensurable pluralidad de los propios yoes, representa una ilusión, por lo demás ingenua, de la tradición cristiana de un alma única; el doctor Ribot y el doctor Janet ven la personalidad como una confederación de varias almas, porque nosotros tenemos varias almas dentro de nosotros, ¿comprende?, una confederación que se pone bajo el control de un yo hegemónico. Lo que llamamos la norma, o nuestro ser, o la normalidad, es sólo un resultado, no una premisa, y depende del control de un yo hegemónico que se ha impuesto en la confederación de nuestras almas; en el caso de que surja otro yo, más fuerte y más potente, este yo destrona al yo hegemónico y ocupa su lugar, pasando a dirigir la cohorte de las almas, mejor dicho, la confederación, y su predominio se mantiene hasta que es destronado a su vez por otro yo hegemónico, sea por un ataque directo, sea por una paciente erosión. Tal vez, concluyó el doctor Cardoso, tras una paciente erosión haya un yo hegemónico que esté ocupando el liderazgo de la confederación de las almas, señor Pereira, y usted no puede hacer nada, tan sólo puede, eventualmente, apoyarlo.

Antonio TABUCCHI: *Sostiene Pereira*