

EL ECO DE RUBÉN DARÍO EN LETRAS DE TANGO

José Alberto Barisone*

RESUMEN

El trabajo aborda la incorporación de la estética de Rubén Darío en numerosos tangos argentinos.

El entramado de tópicos, imaginarios y figuras retóricas de la poesía dariana, como también la cita de sus versos y su nombre dentro del tango, pone en escena un rico proceso de intertextualidad entre una poética perteneciente a la alta cultura y otra de origen popular. El resultado fue beneficioso para ambas expresiones, pues la asimilación de ciertos rasgos modernistas produjo tangos de alto vuelo lírico, en tanto que el carácter masivo que tuvo la música rioplatense popularizó la obra de Darío.

Partimos de la hipótesis de que los poetas del tango canción, al incorporar elementos de la estética modernista, prestigiaron el estatus del mismo.

Por otra parte, también se dio una influencia inversa cuando algunos escritores del canon de la literatura argentina se acercaron al tango y otras expresiones populares, reelaboraron motivos y formas, lo que redundó en un tipo de poesía culta de entonación popular.

Por la índole del trabajo, empleamos en su realización un marco teórico multidisciplinario en el que se conjugan la historia del tango y de la literatura, la crítica cultural y el análisis textual con el enfoque estilístico.

Palabras clave: Modernismo – Poesía – Rubén Darío – Tango – Intertextualidad

This paper deals with the incorporation of Ruben Darío's aesthetics into a great number of Argentinian *tangos*.

The framework of topics, the imagery and rethorical figures of the Darian poetry, as well as explicit references to his lines and even his name within the *tango* lyrics, stages a rich intertextuality process between a poetics related to a higher culture and another of popular stock. The result proved beneficial to both expressions, for the assimilation of certain Modernist features resulted in highly lyrical *tangos*, whereas the massive spread of the River Plate music contributed to make Darío's work more popular.

Our starting hypothesis is that the *tango canción* lyricists gave a higher status and prestige to their work by incorporating elements from the Modernist aesthetics.

On the other hand, a reverse influence is also to be noted, as some canonical Argentinian writers came closer to *tango* and other popular expressions, recreating themes and forms, which resulted in a kind of learned poetry of popular intonation.

In order to develop our work we will resort to a multidisciplinary theoretical framework integrating the history of *tango* and literature, cultural criticism and textual analysis with a stylistic approach.

Keywords: Modernism – Poetry – Ruben Dario – Tango – Intertextuality

* Dr. en Letras, Prof. Protitular a cargo de la Cátedra de Literatura Iberoamericana, Fac. de Filosofía y Letras – UCA y Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana I A, Fac. de Filosofía y Letras – UBA. jabarisone@hotmail.com

Recibido 12/08/2016. Evaluado 29/08/2016.

... la forma es lo que primeramente
toca a las muchedumbres. Yo no soy un
poeta para las muchedumbres. Pero sé
que indefectiblemente tengo que ir a
ellas¹.

Rubén Darío

INTRODUCCIÓN

Este es un trabajo en el que nos proponemos señalar y analizar las relaciones de dos expresiones artísticas muy diferentes pero que tienen en común el escenario de Buenos Aires, una de las ciudades más modernas de América Latina a principios del siglo pasado². Esta Babel que había experimentado un intenso proceso de modernización a partir de 1880 fue uno de los centros de gestación, consolidación y proyección del modernismo –el otro, al norte, fue la ciudad de México– y cuna del tango³. Pero, además, el modernismo y el tango comparten otros dos rasgos: la originalidad de sus producciones y su carácter canónico. En el caso del modernismo, ya es sabido que fue el primer movimiento literario surgido en América Latina que tuvo carácter continental, unificando y trascendiendo las literaturas nacionales, con proyección en España. Esta circunstancia convierte al movimiento encabezado por Rubén Darío en una estética transatlántica y en el primer momento de internacionalización de la literatura latinoamericana⁴. El modernismo fue la manera en que asumieron la modernidad los escritores hispanoamericanos, una modernidad por cierto no homogénea, sino con un pie puesto en el pasado, en ciertas tradiciones y valores anteriores, como bien se observa en Martí, en Darío y en otros representantes.

El tango, por su parte, es un producto rioplatense que, al fundar una mitología y al modular una cadencia, una entonación, un clima que se avino muy bien a cierta idiosincrasia, adquirió el rango de música que define un modo de sentir, de estar en el mundo, de amar y de sufrir de los hombres y las mujeres de una importante y superpoblada región del país. Aún hoy, a pesar de las transformaciones de toda índole que experimentó la sociedad argentina, del cambio del gusto musical y de la sensibilidad, continúa concediéndosele al tango el status de expresión musical representativa de la identidad cultural porteña y bonaerense⁵. Surgido de los márgenes de la ciudad de Buenos Aires, de sus arrabales, progresivamente conquista un lugar prestigioso hasta convertirse en las décadas de 1920 y 1930 en una expresión artística emblemática para todas las clases sociales.

Al caracterizar la literatura de Buenos Aires de los años 1920 y 1930 del siglo pasado, Beatriz Sarlo observa que:

Durante la década del veinte, la literatura argentina realiza un viraje tendiente a poner en foco y elaborar un punto de vista nuevo sobre los marginales. Como sujetos sociales, pobres y marginales se vuelven más visibles [...]. En la literatura de las primeras letras de tango, el mundo del margen prostibulario había sido un espacio productivo. Pero sólo un nuevo pacto de lectura y nuevas franjas de público implicadas en él abrirán la

posibilidad de abordar ese espacio social de un modo menos exterior, incorporando dimensiones personales y biográficas.

Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables. Éste es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos, con el énfasis suplementario de la fuerte marca inmigratoria y la mezcla en la trama urbana de diferentes perfiles culturales y diferentes lenguas. (Sarlo, 1999: 179).

Si en su origen, a fines del siglo XIX, el tango argentino fue una composición sólo musical, improvisada por los organilleros⁶, después comenzó a ser creada por músicos profesionales. Luego, a estas melodías, se le agregó letra y comienzan a componerse tangos que incluían texto. De acuerdo con Oscar del Priore:

Un tango tiene siempre música. Y casi siempre versos. Pocos son los tangos que no llevan letra, aunque en muchos puede no haber sido cantada o fueron muy escasas sus interpretaciones vocales. Tangos con letra original y muy oída son “Malena”, “Cuesta abajo” o “Naranja en flor”, y pocas veces se los escucha sin sus versos. Hay tangos que llevan letra desde su estreno, pero ésta se ha cantado muy poco o nunca. Son, por ejemplo “El arranque”, “A la gran muñeca” o “Mi refugio”. Y hay otros con letra agregada muchos años después de haber sido compuesta la música, pero que casi nunca se cantaron, como “La cachila” o “El entrerriano”, y otros cuyas letras, muy posteriores a la música, se incorporaron exitosamente a la obra, como “Los mareados” o “El choclo”. (del Priore, 2009: 7).

Una particularidad que tenían las letras primitivas es el contenido sexual explícito, con mención de los genitales y del coito en lengua vulgar, muy en consonancia con el contexto de enunciación del tango inicial; esto es, los bajos fondos, el arrabal y el prostíbulo, donde era escuchado y bailado. Algunos títulos de esos tangos dan la medida de este inaugural acento chabacano: “Cara sucia”, originalmente titulado “Concha sucia”; “¡Qué polvo con tanto viento!”; “Con qué trompieza que no dentra”; “Siete pulgadas”; “La cara de la l...una”, cuyo título primitivo era “La concha de la lora”; “Empuje que se va a abrir”; “El fierrazo” y “Va Celina en la punta”. En algunos casos, las denominaciones primeras perduraron en tangos muy difundidos como “El choclo” y “La clavada”. Ejemplificamos con dos letrillas obscenas que circulaban oralmente a fines del siglo XIX y principios del XX, que muchas veces solían adosarse a la música de los tangos iniciales, poniendo en evidencia su carácter prostibulario:

Debajo del pantalón
tengo un palo atravesado
y no lo quiero sacar
porque el cogote es pelado. (Lehmann-Nitsche, 1981: 14)

“Aventuras de una atorranta”

¡Callate, puta podrida,
desvirgada a los quince años,
vení a escuchar los desengaños

que te han pasado en la vida!
En tu juventud florida
empezaste a desear
la idea de disfrutar
y empezaste a hacerte coqueta
¡hasta que al fin la cajeta
un taita te hizo sonar...! (Lehmann-Nitsche, 1981: 91)

Tanto los lugares *non sanctos* donde se difundía, como el contenido de las letras, explican el rechazo y la prohibición que generó el tango en los sectores medios y altos de la sociedad.

Paulatinamente, fueron surgiendo letras menos chocantes, aunque de extrema simplicidad y pobreza poéticas. Todos los especialistas en la música ciudadana coinciden en señalar que la transformación del género se produjo cuando apareció el denominado “tango canción” y que el primero de este tipo fue “Mi noche triste”, con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota, popularizado por Carlos Gardel que lo grabó en 1917. A partir de la década del '20 empieza a desarrollarse un paulatino proceso de adecentamiento en el contenido de las letras y, a la vez, de mayor elaboración literaria, de progresiva calidad estética, rasgos que se acentuarán durante las dos décadas siguientes⁷. Para que esto pudiese ser posible confluyeron diversas circunstancias: por un lado, el tango triunfa en París, lo que obliga a desterrar los contenidos procaces y las expresiones lunfardescas; por otro lado, la limpieza de elementos considerados espurios e indecentes y la consagración internacional contribuyeron a la aceptación del tango en las clases altas y en los escenarios más encumbrados. Simultáneamente, surge una constelación de poetas de notable calidad, poseedores de vasta cultura letrada y de rigor profesional, entre los que cabe mencionar a Pascual Contursi, Alfredo Le Pera, Cátulo Castillo, Celedonio Flores, Homero Expósito y Enrique Cadícamo, entre otros⁸.

Asimismo, debe tomarse en consideración que el modernismo hispanoamericano era la estética prestigiosa y canónica cuando el tango deja el arrabal para imponerse en vastos círculos. Si bien, cronológicamente, el movimiento liderado por Rubén Darío ya había concluido y era el tiempo de las vanguardias históricas, en el horizonte cultural de la alta literatura el paradigma de lo que se consideraba poesía con mayúscula lo representaba el modernismo y la obra de Darío en primer término. La publicación y difusión de sus libros, la incorporación de sus poemas en antologías, los programas de literatura correspondientes a la escuela secundaria, que ya incluían el estudio del modernismo y del poeta nicaragüense y la recitación de sus poesías por parte de las declamadoras profesionales⁹, hicieron que el nombre y la obra de Darío fueran vastamente conocidos¹⁰.

La presencia de este poeta en las letras de tango se concreta, a nuestro juicio, de cuatro modos a través de diversas operaciones de transtextualidad¹¹. El más evidente es a través de la cita textual de algunos versos del poeta y de la referencia a su nombre. El segundo caso está dado por la reescritura de ciertos versos del nicaragüense y la adopción de su vocabulario, en todo o en parte. La tercera manera consiste en la incorporación de temas, imaginario, formas expresivas y estilísticas tanto de Darío como de la estética modernista. Por último, en la cuarta posibilidad incluimos las parodias y la mirada irónica que realizaron algunos compositores tanto de los clisés estilísticos del modernismo, como de la poesía más tópica de Darío¹².

I.- El tango recita a Darío

Para Gérard Genette la transtextualidad es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. (Genette, 1989: 10). El teórico francés identifica cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de las citas...”. (Genette, 1989: 10).

Tres son los tangos que incluyen versos del célebre poeta: “Sólo se quiere una vez” con letra de Claudio Frollo y música de Carlos Vicente Gerossi Flores; “La novia ausente” con letra de Enrique Cadícamo y Música de Guillermo Barbieri y “Buenos Aires es tu fiesta” con letra de Horacio Ferrer y música de Raúl Garelo.

En los dos primeros casos, las citas textuales de los versos de Darío están precedidas de la mención del nombre de pila del poeta: “... incrédula decía los versos de Rubén” y “esta ‘Sonatina’ que soñó Rubén”, respectivamente, lo que demuestra claramente que la fama de Darío se había ya extendido a todos los sectores sociales, por lo que era ocioso aclarar su apellido. Es decir, la sola referencia al nombre del poeta bastaba para que todos los potenciales oyentes de tango identificaran de quién se trataba. En la letra del tango de Ferrer se nombra al poeta de manera completa, creemos que porque ya no es el vate unánimemente conocido y, también, porque el verso citado pertenece a un poema famoso por el título pero cuya letra no quedó grabada en la memoria colectiva.

En “Sólo se quiere una vez” se cita la más célebre estrofa del poema “Canción de otoño en primavera” del libro *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas* (1905): “Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer”. (Darío, 1968: 657).

Enrique Anderson Imbert señala:

En los endecasílabos polirítmicos de la “Canción de Otoño en Primavera” nos da la situación, la circunstancia, casi la explicación de la amargura con que ahora estima la vida. Ese adiós es la juventud, esa confesión del otoño del corazón llevan implícita su filosofía: “La vida es dura. Amarga y pesa. / ¡Ya no hay princesas que cantar!”. [...] La primera palabra de la canción, “juventud”, destaca el tema de la meditación del poeta: la fugacidad de la vida en la corriente de un tiempo irreversible. Darío apostrofa a la Juventud usando tan pronto el tiempo verbal presente – “ya te vas para no volver”– como el tiempo verbal pretérito – “te fuiste para no volver”–. Esos tiempos verbales indican los cambios de su ánimo, las perspectivas con que contempla su propia juventud, según que la vea cerca (“te vas”) o lejos (“te fuiste”). (Anderson Imbert, 1967:128-129).

Darío repite la estrofa cinco veces a lo largo del poema; en cuatro la reiteración es idéntica, en tanto que en una varía el tiempo verbal del segundo verso: en vez de “ya te vas” dice “te fuiste”; en la letra del tango, Frollo –y Carlos Gardel al cantarlo– adoptan la segunda forma verbal.

El hablante lírico del poema, ubicado en el presente de la enunciación en el *otoño* de su vida, evoca y añora la juventud perdida haciendo foco en su experiencia amorosa, la

que aparece diversificada en una serie de mujeres amadas. Es así como desfilan sucesivamente tres representaciones femeninas individuales y otras englobadas de manera colectiva. Pese a los desencantos padecidos y a la conciencia de lo perecedero del amor, el yo enunciador no deja de estar atento a una nueva posibilidad amorosa: “Mas a pesar del tiempo terco, / mi sed de amor no tiene fin; / [...] Mas es mía el Alba de oro!” (Darío, 1968: 659). La poesía consta de diecisiete cuartetas eneasílabas; cinco estrofas reiteran el *leit motiv* del paso del tiempo, de la juventud perdida y del temple anímico sentimental de la voz enunciativa. Estas cuartetas están ubicadas alternadamente entre las doce restantes, las cuales forman cuatro grupos de tres estrofas cada uno; cada conjunto se refiere a las sucesivas mujeres amadas: la primera, una dulce niña que resultó ser una combinación de Salomé y Herodías; la segunda, tras el aspecto de una mujer sensitiva, tierna y halagadora escondía una pasión violenta que termina matando los sueños del joven amante; la tercera es la encarnación de la mujer vampiro, de la *femme fatale* volcada a una sensualidad desbordada. Por último, todas las demás resultan ser “fantasmas de mi corazón” (Darío, 1968: 659). El yo lírico, un eterno amante en busca del amor, confiesa no sin cierta melancolía: “En vano busqué a la princesa / que estaba triste de esperar” (Darío, 1968: 659), versos que remiten claramente a la “Sonatina”.

La letra del tango narra el encuentro fortuito y el desencuentro inmediato, después de muchos años, de un hombre y una mujer maduros que habían sido novios cuando estudiantes. El desarrollo de la historia de un amor truncado se estructura sobre la base de una serie de dicotomías: ayer / hoy; juventud / vejez; primavera / otoño; lozanía / decadencia y amor / soledad que apuntalan los temas centrales: la fugacidad de la vida, el paso corrosivo del tiempo y el carácter irrecuperable de las experiencias del pasado. El proceso de envejecimiento, con su secuela de transformaciones, está focalizado en la mujer, específicamente a través de la referencia al deterioro de su vestimenta: un “precioso traje que fue marrón”, “las flores del sombrero envejecidas / y el zorro avergonzado de su color”, metonimias que aluden a la senectud de la protagonista, que no es reconocida en un primer momento por el novio de juventud. Éste, en cambio, no evidencia signos que delaten su madurez, pues la mujer lo reconoce y saluda.

La cuarteta de Darío, ubicada en el centro del tango, constituye una puesta en abismo del tema; pero la relación entre ambos textos no se agota en el aspecto semántico, sino que se proyecta también al plano enunciativo. En efecto, en la letra de Frollo no aparece ninguna palabra del lunfardo –jerga de uso habitual en los tangos de la etapa anterior– y el léxico aunque no es preciosista, exhibe un registro culto.

Por otra parte, atendiendo a la relación de este tango con el corpus de letras de la década previa, cabe observar ciertos cambios orientados a superar el ambiente y los personajes del bajo fondo y de la vida licenciosa referidos en muchas composiciones antiguas. En este caso, la voz enunciativa no es un compadrito arrabalero sino un caballero educado que fue estudiante, evidentemente de escuela secundaria, y la mujer amada no fue la “griseta”, ni la “percanta”, sino una muchacha empleada de una tienda de ropa, presumiblemente francesa, pues se llamaba “La Parisien”, palabra evocadora de elegancia y refinamiento, lo que aparece sugerido por el atuendo –sombrero, tapado de zorro–, aunque en el presente de la enunciación las prendas luzcan deterioradas por el paso del tiempo. En fin, la de este tango es una joven que, en comparación con las protagonistas de los tangos más tópicos, ha experimentado un proceso de mejoramiento social, que es poseedora de una cierta educación estética pues ella es la que recita la estrofa de Darío. La muchacha “incrédula decía los versos de Rubén” porque es joven y

en su horizonte no aparece la conciencia de que todo es efímero y pasajero; por lo tanto, aún no conoce el desencanto.

Finalmente un detalle a tener en cuenta es que el lugar del reencuentro es “el hall de un gran cinema”; es decir, no es el cabaret, sino un espacio emblemático de la moderna industria cultural masiva donde confluían diversos actores sociales en busca de diversión decente. Leemos en todos los niveles mencionados –tratamiento del tema, vocabulario, metáforas, etc.– un proceso de progresiva estilización y, a la vez, de estetización del tango en su fase de mayor estandarización y aceptación en todos los niveles y en el plano internacional a través de los conciertos y presentaciones de orquestas y vocalistas en salones de primer nivel, de la difusión radiofónica, de las grabaciones de discos, del cine y de las giras por el mundo, con la figura de Carlos Gardel en primer plano.

“La novia ausente” guarda más de una semejanza con la letra del tango anterior. Aquí también el yo lírico es un señor de “cabellos grises” que evoca la época de estudiante y, en particular, su intenso amor por una joven “que, con su sonrisa, repartía estrellas” y que le pedía a su enamorado que le recitara “esta ‘Sonatina’ que soñó Rubén”.

El hablante lírico se autorrepresenta como un caballero de modales delicados, con aires de poeta, lo que está sugerido en la finura con que se dirige a su amada, florilegio que en el texto aparece entrecomillado: “Mi bien... / ¿ves como la luna / se enreda en los pinos / y su luz de plata / te besa en la sien?” (del Priore, 2010: 177).

El título alude a la muerte de la muchacha en plena juventud, lo que implicó la pérdida de la felicidad. Nuevamente aparece el tópico del amor frustrado, en este caso por la muerte, y las oposiciones entre un ayer luminoso de juventud, amor y plenitud y un presente de senectud, soledad y tristeza.

En “La novia ausente” hay dos referencias intertextuales, una explícita, la cita de la estrofa inicial del poema más célebre de Darío: “La princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa? / ...”. (Darío, 1968: 556). La otra alusión es indirecta; el desarrollo y la conclusión de la historia narrada en el tango no corresponden a los de la “Sonatina”, sino a algunas de las poesías del libro *La amada inmóvil* de otro modernista famoso, el mexicano Amado Nervo. En esta obra, el sujeto lírico, trasunto del autor biográfico, pone en escena el intenso dolor y la desolación, al cabo aceptados con cristiana resignación, ocasionados por la muerte prematura de la mujer amada¹³.

La “Sonatina”, publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 17 de junio de 1895 e incorporada a *Prosas Profanas y otros poemas* (1896), debe ser uno de los poemas más difundidos y analizados de su autor, por lo tanto numerosas y plurales han sido las lecturas que propició. Darío se refirió a él en sus autobiografías:

... es la más rítmica y musical de todas estas composiciones y la que más boga ha logrado en España y América. Es que contiene el sueño cordial de toda adolescente, de toda mujer que aguarda el instante amoroso. Es el deseo íntimo, la melancolía, y es, por fin, la esperanza. (Darío, 1976: 167).

En *La vida de Rubén Darío contada por él mismo*, el autor anotó:

Luego vienen otras poesías que han llegado ser las más conocidas y repetidas España y América, como la “Sonatina”, por ejemplo, que por sus particularidades de ejecución yo no sé por qué no ha tentado a algún compositor para ponerle música. La observación no es mía (es de Rodó). La

musicalidad, en este caso, sugiere o ayuda a la concepción de la imagen soñada. (Darío, 1976: 107-108).

Más allá de la extraordinaria eufonía y musicalidad del poema, derivadas de la perfecta armonización de múltiples recursos estilísticos, de la métrica, la acentuación y las rimas, tanto internas como de final de verso, la puesta en escena de una historia que narra el letargo y la tristeza de una princesa propone diversas claves de interpretación simbólica.

Para Arturo Marasso: “El tema de ‘Sonatina’ está expresado en el verso: ‘El feliz caballero que te adora sin verte!’. Tema medieval de la princesa lejana, reaparece en el siglo XIX...”. (Marasso, 1954: 52). Más adelante, agrega: “El asunto de ‘Sonatina’ está en Bédier, pero no la decoración del poema que es de extraordinaria riqueza” (Marasso, 1954: 54). El poeta y crítico argentino, en un libro fundamental y exquisito, *Rubén Darío y su creación poética*, rastrea con erudición y perspicacia las fuentes literarias, plásticas y culturales de la antigüedad, la Edad Media y del siglo XIX que el poema despliega.

La brillante orquestación de esta poesía llevó a algunos comentaristas a sostener que se trataba de una estética del vacío; la puesta en práctica de un arte de la nada; de un artefacto verbal de carácter ornamental (Link y Díaz)¹⁴.

Otros estudiosos, como Enrique Anderson Imbert, ahondan en las connotaciones simbólicas del poema. El crítico argentino señala: “Pero la ‘Sonatina’ es también algo más de lo que se ha dicho. Es un cuento de hadas que se hace lírico, provoca una reflexión sobre el poetizar y se convierte en alegoría”. (Anderson Imbert, 1967: 85). Luego agrega que en la última estrofa: “el poema se pone grave. Aun hay sobretonos religiosos: el caballero, vencedor de la muerte, es como un Cristo del Arte. Ese caballero, que viene montado en un Pegaso, es un poeta, es el mismo Darío” y concluye en que la famosa poesía “es el encuentro del sueño con su poeta, del poeta con su sueño”. (Anderson Imbert, 1967: 86).

Hubo otros especialistas que también propusieron lecturas alegóricas, como la que describe una “filosofía del alma” plasmada en el poema. Ignacio Zuleta resume acertadamente esta línea interpretativa:

Es el alma-alada (golondrina, mariposa) encerrada, en los límites de la sensibilidad encadenada, “encastillada” (“presa en sus oros, presa en sus tules”, en la “jaula de mármol”), que espera liberarse y elevarse por sobre la desdicha terrena por mediación del príncipe vencedor de la muerte (Salgado, 1976). El beso de amor (reminiscencia fabulosa y mítica, v.gr., por la vía de la Bella Durmiente evocada en “El reino interior”) es la posibilidad de transformación y elevación: el alma-hipsipila dejará la crisálida, gusano encerrado para ser por él y su virtud insecto emblemáticamente bello que se eleva y se salva (“ir al sol por la escala luminosa de un rayo”). (Darío, 2015:29).

Curiosamente, la princesa de la “Sonatina” no aparece asociada a la protagonista del tango, sino que antes bien es su contrafigura: “La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa? / [...] / que ha perdido la risa, que ha perdido el color”. (Darío, 1968: 556).

La novia del tema de Cadícamo, en cambio, no cesa de sonreír ni de reír y se presenta como una muchacha romántica, soñadora, alegre y feliz.

¿Qué función cumple el intertexto dariano en el tango de Cadícamo? Entendemos que, amén de la popularidad que había alcanzado esta poesía de Darío, por la índole del tema, el espíritu que la anima y por su musicalidad, resulta verosímil y oportuno que una muchacha enamorada se deleite con esta nueva versión de la Bella Durmiente, que finaliza con una promesa de felicidad plena: “El feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con su beso de amor!” (Darío, 1968: 557).

La tristeza de la princesa de Darío, en rigor, hace juego y se corresponde con la que siente el protagonista del tango al evocar el pasado: “¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste, / triste como es el eco de las catedrales?” (del Priore, 2010: 178).

Pero, más allá de la cita textual, Cadícamo utiliza un conjunto de procedimientos de cuño modernista y rubendariano, comenzando por el cuidadoso uso del lenguaje, refinado hasta el linde del rebuscamiento (conjuro, reseda). Esta enunciación culta aparece matizada por la inclusión de una expresión coloquial —operación que también practicaba Darío—: “que tus sonrisas repartías estrellas / a los *puntos* altos de aquella *barriada*...”. (del Priore, 2010: 177). (El destacado es nuestro).

Otro de los indicadores de prestigio verbal es el uso del “tú” en reemplazo del voseo, lo que explícitamente aleja la letra no sólo del lenguaje lunfardesco de los tangos anteriores, sino también del habla cotidiana de los oyentes rioplatenses.

De todos modos, el punto de máxima sofisticación del estilo de “La novia ausente” está en sus elaboradas imágenes y metáforas: “Ves cómo la luna se enreda en los pinos / y su luz de plata te deja la sien”; “Al claro conjuro de noche y reseda / tiemblan las hojas del parque también”; “¿Y qué pena altiva hoy me ha hecho tan triste, / triste como el eco de las catedrales?”. (del Priore, 2010: 177-178).

El tratamiento del tema amoroso es de extrema delicadeza, absolutamente alejado de las pasiones desbordadas y melodramáticas de tangos como “Sin palabras”, “Pasional” y “Qué falta que me hacés”, entre otros.

El amor aparece deserotizado, teñido de idealización romántica: “Íbamos del brazo y tú suspirabas / porque muy cerquita te decía...”; “Y tú me pedías que te recitara / esta ‘Sonatina’ que soñó Rubén” y “que al morir un beso le dejé en la frente”. (del Priore, 2010: 177-178).

Finalmente, mencionamos el tercer caso que hemos detectado de la cita textual de algún verso de Darío en la letra de un tango. Se trata de “Buenos Aires es tu fiesta”, que tiene letra de Horacio Ferrer y música de Raúl Garello, autor y músico contemporáneos, donde tanto en el título como en el último verso se cita un octosílabo del *Canto a la Argentina* que Darío escribió por encargo del diario *La Nación* en 1910 para celebrar el centenario de la Revolución de Mayo: “¡Buenos Aires! Es tu fiesta”. (Darío, 1968: 806).

Se advierte cómo en autores pertenecientes a otro momento de la evolución de la música ciudadana aún persiste la sonora voz del poeta nicaragüense¹⁵.

II.- El tango reescribe a Darío

Numerosas son las letras de tango que de un modo indirecto, no literal, incorporan imágenes, vocabulario y construcciones propias del estilo de Rubén Darío, lo que marca una adscripción estética y un homenaje por parte de los autores, a la vez que un guiño para los destinatarios. A continuación citamos algunos ejemplos de otra variante de relaciones intertextuales evidentes o, al menos, muy probables.

En “Quimeras de princesa” (1927), Enrique Cadícamo escribe: “Junto al clave sonoro / la princesa está [...] / cesó su lloro, / se puso a soñar. [...] / ve venir a un caballero / en un brioso corcel...”. (Carrizo Pacheco, disponible en: web: cadicamo.es.tl Fecha de consulta: 29/08/2016) donde resuena claramente el eco de algunos versos de la “Sonatina”: “La princesa está triste [...] / está mudo el teclado de su clave sonoro” y “en caballo con alas, hacia acá se encamina / [...] el feliz caballero...”. (Darío, 1968: 556-557).

Menos ostensible es la reescritura que Cadícamo hace del poema “Margarita” de *Prosas Profanas* en “Por la vuelta”, donde persiste el desarrollo del tema del reencuentro de una pareja de amantes. Enrique Anderson Imbert apunta que:

El tono hedonista también es serio: “Margarita”, “Elogio de la seguidilla”. Fiestas, vinos, paseos, besos, flirt, contemplación de formas bellas y movimientos gráciles, todo indica que Darío, en un acto mental deliberado, ha instituido el placer como fin de la vida. (Anderson Imbert, 1967: 87).

El ambiente, tanto en el poema dariano como en el tango, es refinado y sobresalen las notas sensuales; los versos de Darío “Tus labios escarlatas de púrpura maldita / sorbían el champaña del fino baccarat” (Darío, 1968: 569), se trasmudan en “tu boca roja y oferente / bebió del fino bacará” y “tu fina copa de champán” del tango (Cadícamo, disponible en: www.todotango.com Fecha de consulta: 29/08/2016).

También se repite el apóstrofe lírico del hablante básico masculino que interpela a la amada: “¿Recuerdas que querías una Margarita / Gautier...?” (Darío, 1968: 568) en el nicaragüense y “¿Te acuerdas? Hace justo un año...” en el tango. (Cadícamo, disponible en: www.todotango.com Fecha de consulta: 29/08/2016).

Por lo menos hay dos tangos que exhiben la atmósfera pesada, densa, mortecina y teñida de melancólica monotonía que impera en la “Sinfonía en gris mayor” de Darío.

Tanto “Aquella cantina de la ribera” (1926), con letra de José González Castillo y música de su hijo, Cátulo Castillo, como “Niebla del Riachuelo” (1937), con letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián, evocan el poema “Sinfonía en gris mayor” de Darío. Ambos tangos presentan escenas portuarias trabajadas pictóricamente mediante el empleo de abundantes imágenes cromáticas, sinestesias, claroscuros, metáforas y otros recursos estilísticos: “Brillando en las noches del puerto desierto, / como un viejo faro la cantina está”; “Rubias mujeres de ojos de estepas, / lobos noruegos de piel azul, / negros grumetes de la Jamaica” y “como un pincelazo de azul en el gris”, en el primero de los tangos mencionados (Benetti, 2012: 55) y “Sombras que se alargan en la noche del dolor / turbio fondadero donde van a recalar / barcos que en el muelle para siempre han de quedar” y “Niebla del Riachuelo”, en el segundo (del Priore, 2010: 225).

Asimismo, el lenguaje depurado de lunfardismos incluye palabras idénticas a las del poema de Darío: mar, lobo, gin, fuego, sol, humo y gris en la letra de González Castillo y muelle, viento, marinero y bergantín en el tango de Cadícamo.

En “Aquella cantina de la ribera”, los versos sometidos a un proceso de reescritura son: “Como el mar, el humo de niebla las viste; y envuelta en la gama doliente del gris”. (Benediti, 2012: 55); en tanto que en “Nieblas del Riachuelo” son: “puentes y cordajes donde el viento viene a aullar... / Sueña, marinero, con tu viejo bergantín” (del Priore, 2010: 225). Los versos del poema de Darío que resuenan en estos ejemplos son:

El mar con un vasto cristal / azogado refleja la lámina de un cielo de zinc; / lejanas bandadas de pájaros manchan / el fondo bruñido de pálido gris /. [...] Es viejo ese lobo. Tostaron su cara... La siesta del trópico. El lobo se aduerme. / Ya todo lo envuelve la gama del gris. (Darío, 1968: 591).

Además de la evidencia textual, está probado que los letristas de estos tangos conocieron a Rubén Darío y su obra por hechos biográficos y declaraciones de los autores. Según Alda Renée Salzarulo, que fue bibliotecaria durante muchos años de la Academia Argentina del Tango, José González Castillo fue un hombre culto y muy reconocido “que tanto recibía en su casa a Rubén Darío, como a los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón o a los adolescentes Homero Manzione y Sebastián Piana” (Salzarulo, 2001: 40). Enrique Cadícamo, por su parte, hacia 1919 trabajó en el Archivo del Consejo Nacional de Educación, donde frecuentó a Leopoldo Lugones y Héctor Pedro Blomberg, ambos conocidos hombres de letras, admiradores de Darío¹⁶. Por último, resulta elocuente la siguiente declaración de Cátulo Castillo: “Yo tendría ocho años. La admiración que sentía por el poeta me impulsó a escribir: Duerme y sueña la princesa / sobre su lecho de rosas. / La cabeza de su alteza / tranquilamente reposa... Se la mostré a mi padre y éste me dijo: –¿Lo hiciste vos? Se parece a Rubén Darío...”. (Manzi, 1977: 123)¹⁷.

Otro notable poeta del tango, Homero Expósito, reescribe en “Naranja en flor” (1944), con música de Virgilio Expósito, dos versos del poema número X, “El verso sutil que pasa o se posa” de la tercera sección de *Canto de vida y esperanza*: “¡Oh, saber amar es saber sufrir, / amar y sufrir, sufrir y sentir...” (Darío, 1968: 663) que en el tango se convierten en: “Primero hay que saber sufrir, / después amar, después, partir...” (del Priore, 2010: 224). También resulta llamativo el juego de sustituciones que realizan Darío y este letrista respecto del color de la cabellera de sendas mujeres que poseen el rango de símbolo, cada una en su contexto cultural: Eva y Mireya. Obsérvese la analogía evidente entre: “¿Eva era rubia? No. Con ojos negros / vio la manzana del jardín...” de “Alaba los ojos negros de Julia” (Darío, 1968: 560) y “Mireya jamás fue rubia / porque Mireya creció sin luna...” del tango “Oro falso” de Homero Expósito (www.todotango.com. 29/08/2016).

III.- Coincidencia de temas y estilo entre la poesía modernista y el tango

Las letras de tango han abordado casi todos los grandes temas y tópicos de la tradición literaria: el amor en todas sus variantes (“Pasional”, “A media luz”, “Cristal”, “Misa de once”, “Fuimos”, etc.); el *tempus fugit* (“Barrio de tango”, “Sur”, “Margo”, etc.); la muerte (“Sus ojos se cerraron”, “Tu pálido final”, “Adiós muchachos”, etc.); Dios y la fe o la falta de ella (“Canción desesperada”, “Martirio”, “Tormenta”, “Desencuentro”, etc.); y el *ubi sunt* (“Tiempos viejos”, “Puente Alsina”, etc.). Asimismo, también desarrollaron una constelación de asuntos e isotopías propios, como la ciudad de Buenos Aires y algunos de sus barrios (“Sur”, “Puente Alsina”, “Almagro”, etc.); ciertas localizaciones lexicalizadas como el arrabal, el bajo, la casa materna, el cabaret, el café, la Avenida Corrientes y el *bulín* (“Barrio de tango”, “Melodía de arrabal”, “Cafetín de Buenos Aires”, “El bulín de la calle Ayacucho”, “Aquel tapado de armiño”, “Acquaforte”, etc.); el estereotipo de la madre (“Hacelo por la vieja”, “Pobre mi madre querida”, “Madre hay una sola”, etc.); una diversificada tipología femenina (“Malena”, “María”, “Rubí”, “La Morocha”, “Chorra”, etc.); estereotipos masculinos

(“Garufa”, “El patotero sentimental”, “Te llaman malevo”, “Niño bien”, etc.); la cárcel (“La gayola”, “El penado catorce”, “A la luz del candil”, etc.); alcohol, cigarrillos y drogas (“La última curda”, “Fumando espero”, “Los mareados”, etc.); el juego (“Bajo Belgrano”, “Por una cabeza”, “Preparate pa’l domingo”, etc.) y, de manera autorreferencial, el tango mismo (“La canción de Buenos Aires”, “Tango”, “Así se baila el tango”, etc.). Por último, en los textos de los tangos más canónicos se tematizan estados del espíritu, sentimientos y emociones como la nostalgia, el fracaso y la desolación, que forjaron el tono y el clima característicos de la música de Buenos Aires (“Garúa”, “Nostalgias”, “Ninguna”, “El último organito”, etc.).

El tercer agrupamiento que hemos propuesto para clasificar las diversas relaciones que se dieron entre el tango y el modernismo, en general, y la obra de Darío, en particular, reúne un conjunto de composiciones en las que las referencias modernistas son más difusas e indirectas, nunca literales. Se trata de la persistencia de cierto imaginario, de algunos tópicos, escenarios, personajes y estilo del movimiento literario encabezado por Darío.

Uno de los motivos recurrentes es el de la vida bohemia y la situación del artista en la sociedad burguesa secular de fines del siglo XIX y de principios del XX. Esto aparece en un conjunto de cuentos de Darío cuyos temas y personajes tienen que ver con el lugar y la condición que poseen los hombres dedicados al arte: “El rey burgués”, “El velo de la reina Mab”, “El sátiro sordo”, “El pájaro azul”, entre otros.

Entre los tangos que aluden a esta cuestión, cabe citar “Anclao en París” (Cadícamo-Barbieri): “Tirao por la vida de errante bohemio / estoy, Buenos Aires, anclao en París. / [...]. Aquí estoy parado, sin plata y sin fe” (Benetti, 2012: 267-268) y “Alma de bohemio” (Caruso-Firpo): “Peregrino y soñador / cantar / quiero mi fantasía, / y la loca poesía / que hay en mi corazón. / [...]. Mi pobre alma de bohemio / quiere acariciar / y como una flor / perfumar” (del Priore, 2010: 51).

La presencia de París, de la ciudad luz nocturna y de determinados ámbitos –barrios, el cabaret, el café, etc.– resulta recurrente tanto en numerosos poemas darianos “A Francia”, “Marina”, “De invierno”, etc., como en muchos tangos: “Claudiette” (Centeya-Delfino): “Medianoche parisina / en aquel café concert, / como envuelta en la neblina...” (Benedetti, 2012: 270); “Madame Ivonne” (Cadícamo-Pereyra): “Mademoiselle Ivonne era una pebeta / en el barrio posta del viejo Montmartre / [...]. Era la papusa del Barrio Latino...” (Benedetti, 2012: 273) y “Margo” (H. Expósito-Pontier): “París / era oscura, y cantaba su tango feliz / sin pensar, pobrecita, que el viejo París...” (Benedetti, 2012: 275).

Otro tópico común es el tratamiento del tema amoroso, con sus notas de galantería, coqueteo y sensualidad. Es así como la situación desarrollada por Rubén Darío en “De invierno”, “Era un aire suave” y “Margarita” se replica en los tangos “A media luz” (Lenzi-Donato): “Corrientes tres cuatro ocho, / segundo piso, ascensor... / [...] adentro, cocktail y amor... / [...] y todo a media luz... / ¡Qué brujo es el amor! / A media luz los besos...” (Benedetti, 2012: 93) y “Misa de once” (Tagini-Guichandut): “Entonces tú tenías dieciocho primaveras; / yo, veinte y el tesoro preciado de cantar. / [...] / Del brazo de la abuela llegabas a la misa, / airosa y deslumbrante de gracia juvenil, / y yo te saludaba con mi mejor sonrisa / que tú correspondías con ademán gentil” (Benedetti, 2012: 99).

La *femme fatale*, la coqueta y la muchacha frívola de los poemas “Era un aire suave”, “Divagación”, “Alaba los ojos negros de Julia” e “Ite, missa est” reaparecen en toda una constelación de personajes femeninos del tango, como por ejemplo: “Muñeca brava”

(Cadícamo-Visca): “Che, madam que parlás en francés / y tirás ventolín a dos manos, / que cenás con champán bien *frappé* / sos un biscuit de pestañas muy arqueadas / [...] che, vampiresa, juguete de ocasión...” (Benedetti, 2012: 305); “Zorro gris” (García Jiménez-Tuegols): “Cuántas noches fatídicas de vicio / tus ilusiones dulces de mujer / [...] las deshojaste en el cabaret. / Y tras la farsa del amor mentido, / al alejarte del Armenomville, / era el intenso frío de tu alma / lo que abrigabas con tu zorro gris”. (Benedetti, 2012: 263) y “Griseta” (González Castillo-Delfino): “Mezcla rara de Museta y de Mimí / con caricias de Rodolfo y de Schaunard, / era la flor de París...” (Benedetti, 2012: 270).

La alusión al universo de la fiesta, del carnaval también es común, como se advierte en “Canción de carnaval” de Darío y en las letras de los tangos “Carnaval” (García Jiménez-Aieta): “Dónde vas con tu mantón de manila? / ¿Dónde vas con tan lindo disfraz? / [...] ¡Disfrazada de rica estás papa, / lo mejor que yo vi en carnaval!” (Benedetti, 2012: 237); “Siga el corso” (García Jiménez-Aieta): “Esa Colombina / puso en sus ojeras / humo de la hoguera / de su corazón... / Aquella Marquesa / de la risa loca / se pintó la boca / por besar a un clown... (Benedetti, 2012: 246) y “Pobre Colombina” (Falero-Carmona): “La fiesta está en su apogeo, / [...]. Las mascaritas sus voces levantan, / [...]. La Colombina está triste y da pena...” (Benedetti, 2012: 244-245).

Otra cuestión que comparten ambas expresiones es la referencia a personajes literarios de novelas, del teatro y de la ópera –Colombina y Pierrot de la *Commedia dell'Arte*; Mimí, Rodolfo, Ninón, etc.– Un buen ejemplo es el tango “Griseta”, con letra de José González Castillo y música de Enrique Pedro Delfino. Su texto pone en escena un conjunto de temas recurrentes en el tango (la muchacha “pizpireta, sentimental y coqueta” (del Priore, 2010: 161) que desea cambiar en el cabaret su humilde origen y que sueña con encontrar un hombre que la ame y la redima de su condición, sueño que no se cumple pues muere “... una noche de champán y de cocó” (del Priore, 2010: 161). Lo más interesante es que tanto la caracterización de la protagonista como la mención de sus sueños y de su fin están definidos mediante una serie de referencias intertextuales que aluden a personajes, situaciones y obras de la literatura francesa y de la ópera. Por empezar, el título es la castellanización de una palabra francesa que designa un tipo de muchacha común en la novela decimonónica y en las letras de tango (obrero, costurera, modista). Museta, Mimí, Rodolfo y Schaunard son personajes de la novela *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, donde el autor presenta: “una bohemia brillante, dulce, romántica, dorada y galante que reacciona frente a los gustos burgueses establecidos [...] sin presentar todavía el tono sórdido y mísero que posteriormente caracterizará al movimiento bohemio” (Álvarez Sánchez, 2003: 257). El tango nombra también a Des Grieux y Manón, protagonistas de la *Historia del caballero de Grieux y de Manón Lescaut* del abate Antonio Prévost. Las referencias transtextuales no terminan aquí, sino que se extienden a otra expresión artística. En efecto, ambos textos sirvieron de base a óperas muy difundidas: el primero inspiró *La Bohème* de Puccini y el segundo generó tanto *Manon Lescaut*, también de Puccini como *Manon* de Massenet. Finalmente, Margarita Gauthier y Duval (Armando) forman la pareja de *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas hijo, base de la célebre ópera *La traviata* de Verdi.

Por último, no puede dejar de señalarse el intenso trabajo con el enunciado lírico que realizó un grupo de letristas–poetas en un vasto conjunto de tangos que hacen gala de notable refinamiento expresivo y de un depurado lenguaje literario. La cita de algunas imágenes y metáforas de composiciones célebres dan la medida de lo apuntado;

ejemplos: “Era más blanda que el agua... / que el agua blanda... / era más fresca que el río, / naranjo en flor. / Y en esa calle de estío...” en “Naranjo en flor” de Homero Expósito (del Priore, 2010: 224); “¡Qué noche llena de hastío y de frío...! / ¡El viento trae un extraño lamento...! / Parece un pozo de sombras... la noche...!” en “Garúa” Enrique Cadícamo (del Priore, 2010: 156); “Malena canta el tango como ninguna [...] / Malena canta el tango con voz de sombra / tus ojos son oscuros como el olvido...” en “Malena” de Homero Manzi (del Priore, 2010: 194); “No... / ni es cielo ni es azul, / ni es cierto tu candor, / ni al fin tu juventud. / Tú compras el carmín / y pote de rubor / que tiembla en tus mejillas...” en “Maquillaje” de Homero Expósito (Mandrini, 2005: 126); “Varias noches el ayer / se hizo grillo hasta la aurora [...] París / era oscura, y cantaba su tango feliz / sin pensar, pobrecita, que el viejo París / se alimenta con el breve / fin brutal de una magnolia / entre la nieve” en “Margo” de Homero Expósito, (Benedetti, 2012: 274-275); “La lluvia de otoño mojó los castaños [...] pero siempre está nevando / sobre tu sueño en París” en “La que murió en París” de Héctor Pedro Blomberg (Benedetti, 2012: 272); “Y allí con tu impiedad, / me vi morir de pie, / medí tu vanidad / y entonces comprendí mi soledad / sin para qué” en “El último café” de Cátulo Castillo (del Priore, 2010: 138) y “La noche parda en los ojos... / ¡Así es Ninón! / Callada, triste y serena / como los cirios, como la pena... [...] / Acaso sus pupilas sin auroras / no brillan más en el cansancio de las horas” en “Ninón” de Marsilio Robles (Benedetti, 2012: 268); entre muchos otros ejemplos.

IV.- Parodia e ironía tangueras de clisés modernistas

En la clasificación que hace Genette de las relaciones transtextuales, la hipertextualidad consiste en el vínculo que se establece entre un texto B, al que llama hipertexto, con un texto anterior A, al que llama hipotexto; éste se injerta de un modo que no es el del comentario sino mediante procedimientos de transformación, como la parodia, el pastiche y el travestismo.

Ya se sabe que tanto el ejercicio de la parodia como de la ironía presupone, por un lado, la relación entre, al menos, dos textos o dos estilos, y, por otro, para que el efecto buscado sea alcanzado resulta imprescindible que los destinatarios del discurso paródico conozcan el que fue parodiado. Como observa Noé Jitrik: “... la parodia es un tipo particular de intertextualidad, en el sentido de que toma otros textos conocidos y los opera específicamente, con una determinada direccionalidad”. (Jitrik, 1993: 16).

Dentro del tango, con respecto a la poesía de Darío, la parodia fue empleada, fundamentalmente, por dos figuras, una, célebre, Celedonio Flores, y la otra, menos conocida, Vicente Greco¹⁸. Ambos realizaron sendas notables versiones de la ya mencionada “Sonatina”, representativa de la etapa preciosista, artificiosa y estetizante de Rubén Darío. La operación más ostensible que practicaron los autores tangueros fue sustituir puntualmente el hiperculto lenguaje, la idiosincrasia de los personajes y el escenario del poema por el vocabulario lunfardo y el ambiente del arrabal, con lo que lograron un resultado tan corrosivo como desopilante. Paso a paso fueron demoliendo la atmósfera refinada y de encantamiento del original, todos los clisés verbales y el imaginario rubendarianos, y construyeron en su reemplazo una versión arrabalera, con todos los tópicos del tango de la primera época. La versión de Celedonio Flores, que conserva el título de la poesía de Darío, “Sonatina”, es la más lograda. Como afirma Pedro Luis Barcia:

Se trata de una *ambientación* que va del palacio al conventillo, del príncipe al coso, pero por supuesto no hay una equivalencia línea a línea ni elemento a elemento. El Genette de *Palimpsestos* calificaría este caso como uno de intertextualidad por imitación satírica, que vira a lo caricaturesco. No es una transposición burlesca, porque late en el fondo de la situación del conventillo, un drama entre la *bacana* y sus sueños de escapismo, contrastados con la exigencia del coso que la explota. (Barcia, 1998: 99-100).

En seis sextinas de versos alejandrinos con dos hemistiquios –la misma estrofa e idéntica versificación que las del original– Flores desarrolla el tema haciendo uso de los mismos recursos estilísticos que empleó Darío: repeticiones, paralelismos, bimetraciones, interrogaciones retóricas, estilo directo en la estrofa final, entre otros. Pero donde se advierte la maestría de Flores como poeta es en su trabajo con la rima, pues respetó la de la misma clase y en la misma disposición y alternancia que presenta la “*Sonatina*” de Darío: la rima consonante de palabras graves en los versos 1º y 2º; 4º y 5º y de palabras agudas en los versos 3º y 6º, tal como se comprueba al leer el texto:

SONATINA (Celedonio Esteban Flores)

La bacana está triste, ¡qué tendrá la bacana!
ha perdido la risa su carita de rana
y en sus ojos se nota yo no sé qué penar;
la bacana está sola en su silla sentada,
el fonógrafo calla y la viola colgada
aburrida parece de no verse tocar.

Puebla el patio el berrido de un pebete que llora
tiran bronca dos viejas y chamuya una lora
mientras canta “I Pagliacci” un vecino manghin,
la bacana no atiende, pobrecita, no siente
la bacana parece que estuviera inconciente
con el mate ocupado por algún berretín.

¿Piensa acaso en el coso que la espera en la esquina?
¿en aquél que le dijo que era muy bailarina
Con tapín de mafioso, compadrito y ranún?
¿En aquél que una noche le propuso el espiente?
¿En aquel cajetilla, entellado de elegante?
¿En aquel caferata que es un gran pelandrún?

¡Ah! La pobre percanta de la bata rosa,
Quiere tener menega, quiere ser poderosa
Tener “apartament” con mishé y ghigoló,
Muchas joyas debute, un peleche a la moda.
Porque en esta gran vida el que no se acomoda
y la vive del grupo, al final se embromó.

Ya no quiere la mugre de la pieza amueblada
el bacán que la shaca ya la tiene cansada,
se aburrió de esta vida de continuo ragú;
quiere un pibe a la gurda que en el baile con corte
les dé contramoquillo a los reos del Norte,
los fifí del Oeste, los cafishios del Sú.

–Vamos, vamos, pelandra –dice el coso que llega–
esa cara de otaria que tenés no te pega
levántate ligero y unos mangos pasá.
(Está el patio en silencio, un rayito de luna
se ha colado en la pieza) mientras la pelandrúna
saca viento de un mueble y le dice: –¡Tomá!

La última estrofa se aparta del texto parodiado en cuanto a la resolución de la historia narrada: la princesa de Darío ha devenido en el texto de Flores una pobre *percanta*, que en el colmo de la deconstrucción del personaje parodiado, sufre la degradación de mantener al hombre que la explota, un *cafisho*, que está en las antípodas del caballero medieval de la poesía original.

Respecto del sentido de esta operación de reescritura paródica –más allá del jocoso divertimento y del ingenio desplegado a través de un notable ejercicio de estilo–, compartimos la observación de Antonio Fernández Ferrer:

El tema recurrentemente obsesivo en la producción de Celedonio Flores, la reivindicación de su voz como poeta del arrabal, le lleva con frecuencia a ejercer, como método de autoafirmación, la parodia voluntaria y provocadoramente grotesca de repertorios y modos consagrados por los modernistas y, en particular, por Darío. (Cortés Rocca, 1998: 124-125).

Además de las letras de tango, Flores compuso poemas que no todos surgieron como complemento de la música, sino para ser leídos, a los que reunió en dos libros: *Chapaleando barro* (1929) y *Cuando pasa el organito* (1935). Algunas de estas composiciones son verdaderas artes poéticas, enunciados donde el autor explicita sus búsquedas estéticas, sus temas, el lenguaje y el estilo adoptados en sus obras. Por ejemplo, en la última estrofa del poema “Punto alto”, incluido en el segundo de los libros mencionados, expresa: “¡Qué sabemos de marquesas, de blasones y litera / si las pocas que hemos visto han sido de carnaval! / ¡Qué nos pidan un cuadrado de la vida arrabalera / y acusamos las cuarenta y las diez para el final”. (Flores, 1965: 27). Asimismo, en el poema “Señora”, el yo lírico en algunas de sus estrofas sostiene:

Leo al viejo Tolstoi, / Amado Nervo, Almafuerte / y todo lo que la suerte /
me coloca donde voy. [...]. Y no vas a creer que escribo / en este lenguaje
rante / por irlas de interesante / ni por pasarme de vivo. / Si no, porque no
hallo bien / ni apropiado, ni certero, / el pretender que un carrero / se deleite
con Rubén. [...] / Por eso es que pongo tienda / al verbo altivo y sonante / y
escribo en lenguaje rante / “para que el vulgo me entienda”. (Flores, 1965:
34).

Resulta evidente que el poeta culto que era Celedonio Flores asume una pose al elegir como hablante lírico de sus letras la perspectiva de un enunciador orillero, que se

expresa en lunfardo. Realiza, así, la operación inversa de la mayoría de los poetas del tango que hemos citado; si éstos llevan a cabo un trabajo con el lenguaje que deriva en un adecentamiento y una estetización de buscado refinamiento abrevando en la poesía modernista, propios de la fase de estandarización e internacionalización del tango, Flores busca afirmarse en una entonación plebeya.

No obstante lo apuntado, Celedonio Flores también compuso en lengua culta tangos, como “Vieja luna” y “El alma que siente”, y poemas, como “Amigo”, incluido en el libro *Cuando pasa el organito*, que en una de sus estrofas dice:

Me han dicho que vives en un sueño frío
velada la mente por mágico tul
tal como en el cuento de Rubén Darío
tendrás en el mate un pájaro azul. (Flores, 1965: 16).

En esta poesía, dedicada a Pascual Contursi que había enloquecido y estaba hospitalizado, la referencia al autor de *Prosas Profanas* es doblemente explícita: aparece su nombre completo y el título de uno de los cuentos de *Azul...* (1888) de marcada autorreferencia respecto del mundo de la bohemia y de la situación del artista en una sociedad materialista e incomprensiva. La cuarteta de dodecasílabos –uno de los metros trajinados por Darío– resulta muy eficaz: el destino del autor que inauguró el tango canción, es decir, Contursi, tiene estricta correspondencia con el protagonista del cuento, personaje alegórico que, a su vez, remite a referentes reales.

Consideraciones finales

Hay dos cuestiones que no es posible desarrollar en el presente trabajo por razones de espacio, pero que, por su relación con el tema que hemos abordado, debemos plantear. Una tiene que ver con la consideración de si las letras de los tangos (y de las canciones en general) son textos poéticos, pertenecientes al género lírico, o no¹⁹. La otra es si en el pasaje de la versión cantada y con acompañamiento musical de las letras de tango (y de las canciones en general) a la lectura silenciosa muestran cambios significativos o no.

Respecto del primer asunto, pensamos que por sus características estructurales y estilísticas las letras de las canciones pertenecen a la órbita de la poesía lírica, más allá de su calidad estética. Respecto de la segunda cuestión, resulta más que evidente que de la versión escrita de los textos a la cantada con acompañamiento orquestal hay cambios, pues en el primer caso la obra está constituida sólo por el discurso lingüístico, en tanto que en su interpretación musical revisten importancia los elementos suprasegmentales y paralingüísticos, los cuales contribuyen a reforzar el sentido y el clima de los textos²⁰.

En el centenario de la muerte de Rubén Darío, este trabajo quiso mostrar hasta qué punto llegó la difusión y el prestigio de la obra del nicaragüense en el campo intelectual argentino. Cómo su voz potente y eufónica permeó hasta las letras de tango, expresión musical de índole popular de filiación rioplatense.

Si bien cuando los poetas del tango frecuentan y adoptan algunos de los rasgos dominantes del modernismo, éste ya había ingresado en una instancia de canonización literaria y era conocido por vastos sectores sociales –sobre todo por las capas altas y medias–, la mayor difusión de la música ciudadana contribuyó a dar a conocer la obra de Darío en los sectores populares merced al prodigioso despliegue de todos los

dispositivos de la industria cultural en plena etapa de la reproductividad técnica: radio, discografía, cine, teatro, recitación, cancioneros, etc.

El cruzamiento de dos poéticas en principio muy alejadas entre sí, una, ligada a la alta literatura; la otra, a lo popular, con motivaciones, destinatarios y lenguaje muy disímiles, produjo obras de notable originalidad y de alto vuelo poético-musical. Lo singular y destacable es que los letristas de tango que de un modo u otro entraron en diálogo con la estética dariana no renunciaron a la esencia de la música ciudadana, sino que conservando sus rasgos, su fisonomía, su acento popular, la enriquecieron. De modo que el resultado de estas operaciones intertextuales y de hibridez no fue un conjunto de composiciones pretenciosas, alejadas del público masivo, sino un repertorio de creaciones que perduraron a través de numerosas y variadas interpretaciones.

Uno de los aspectos más originales y productivos que derivó del mencionado maridaje es el hibridismo de la lengua del tango, muchas veces tensionada entre una enunciación culta y otra deliberadamente baja, definida por el empleo del lunfardo, el cocoliche y el voseo. Esto es muy evidente en la mayoría de los tangos de Celedonio Flores, que exhibe una consciente inclinación por las formas y registros populares, como ya señalamos, aunque fue un hombre letrado en cuya formación incluyó lecturas de autores como Darío, Lugones y Nervo.

Una parte del tango “Madame Ivonne” de Enrique Cadícamo ejemplifica lo que señalamos:

Mademoiselle Ivonne era una pebeta
en el barrio posta del viejo Montmartre.
Con su pinta brava de alegre griseta
animó las fiestas de Les Quatre Arts...
era la papusa del Barrio Latino
que supo a los puntos del verso inspirar... (Benetti, 2012: 273).

En estos versos se advierte la coexistencia de diferentes registros lingüísticos: palabras del lunfardo (*posta, pinta, papusa, puntos*) alternan con nombres en francés (*madame, Ivonne, Les Quatre Arts, Montmartre*), con un vocablo castellanizado (griseta, del francés *grisette* que significa: obrera, modista) y con vocablos cultos (verso, inspirar), lo que redundaba en una muy lograda y bella polifonía verbal, versión literaria del lenguaje cotidiano de hablantes cultos de la Buenos Aires de aquella época que en su conversación cotidiana injertaban sin prejuicios diferentes niveles de lenguaje.

La importancia del tango radica en que, por un lado, contribuyó a forjar un imaginario fuertemente identitario de un área determinada –la rioplatense y en especial, la porteña– que permitió cohesionar elementos disímiles –inmigración, clases sociales, centro y periferia, etc. Por otro lado, moldeó una cierta sensibilidad y ciertos modos de sentir y de comportarse de amplias capas sociales en sucesivas generaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sánchez, Jaime (2003) “Bohemia, literatura e historia” en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 25. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, pp. 255-274.
- Anderson Imbert, Enrique (1967) *La originalidad de Rubén Darío*. Centro Editor de América Latina. Biblioteca de Literatura, Buenos Aires.

- Antoniotti, Daniel (2003) *Lenguajes Cruzados. Estudios culturales sobre tango y lunfardo*. Corregidor, Buenos Aires.
- Arrieta, Rafael Alberto (1961) *Introducción al modernismo literario*. Editorial Columba, Buenos Aires.
- Barcia, Pedro Luis (1998) “Rubén Darío, entre el tango y el lunfardo”. En Graciela Maturo, *Actas de las Jornadas de homenaje a Rubén Darío en el centenario de sus obras “Los Raros” y “Prosas Profanas”*, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, pp. 87-103.
- Benedetti, Héctor Ángel (2012) (Selección, Prólogo y Notas) *Las mejores letras de tango. Antología de doscientas cincuenta letras, cada una con su historia*. Booket, Buenos Aires.
- Cadícamo, Enrique (s/f) “Por la vuelta” en www.todotango.com/musica/tema/64/
- Campra, Rosalba (1996) *Como con bronca y junando... La retórica del tango*. Edicial S.A., Buenos Aires.
- _____ (2010) “Entre la poesía y el mito: el tango”. En Dario Puccini, Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., pp. 565-574.
- Carretero, Andrés (1999) *Tango, testigo social*. Peña Lillo Ediciones, Buenos Aires.
- Carrizo Pacheco, Ariel (s/f): “El Modernismo en el tango” en *Enrique Cadícamo: vida y obra* (web: cadicamo.es.tl)
- Darío, Rubén (1968) *Poesías completas*. (Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Aumentada con nuevas poesías y otras adiciones por Antonio Oliver Belmás). Aguilar, Madrid.
- _____ (1976) *Autobiografías*. Marymar, Buenos Aires.
- _____ (2014) *Prosas Profanas y otros poemas*. Edición de Ignacio Zuleta. Clásicos Castalia Ediciones, España.
- del Priore, Oscar (2010) (Selección y Prólogo) *El tango en sus letras*. Losada, Buenos Aires.
- Fernández Ferrer, Antonio (1998) “Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango”. En Cortés Roca, Paola, *Palabra, imagen, sonido, volumen de Filología*, Año XXXI, 1-2, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Dr. Amado Alonso, Buenos Aires, pp. 119-143.
- Flores, Celedonio (1951) *Chapaleando barro*. El Maguntino, Buenos Aires.
- _____ (1965) *Cuando pasa el organito*. Editorial Freeland, Buenos Aires.
- Genette, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.
- Jitrik, Noé (1993) “Rehabilitación de la parodia” en Ferro, Roberto (Introducción y Coordinación), *La parodia y la literatura latinoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras UBA, Buenos Aires, pp. 13-29.
- Lehmann-Nitsche, Robert (Víctor Borde) (1981) *Textos eróticos del Río de la Plata*. (Traducción de Juan Alfredo Tomasini). Librería Clásica, Buenos Aires.
- Link, Daniel (1994) *Literator V. La batalla final*. Ediciones del eclipse, Buenos Aires.
- Loprete, Carlos Alberto (1955) *La literatura modernista en la Argentina*. Editorial Poseidón, Buenos Aires.
- Mandrini, Eugenio (2005) (Selección y Prólogo) *Los poetas del tango*. Colihue, Buenos Aires.
- Manzi, Homero (1977) *Cancionero*. (ed. de Luis Osvaldo Tedesco). Torres Agüero, Buenos Aires.

- Mazzei, Ángel (1950) *El Modernismo en la Argentina. Enrique Banchs. El día domingo en la poesía argentina*. Ciordia & Rodríguez Editores, Buenos Aires.
- Ostuni, Ricardo (2000) *Viaje al corazón del tango*. Lumiere, Buenos Aires.
- Romano, Eduardo (1983) *Sobre poesía popular argentina*. C.E.D.A.L., Buenos Aires.
- _____ (ed.) (1991) *Las letras de tango. Antología, cronología 1900-1980*. Fundación Ross, Rosario.
- Salzarulo, Alda Renée (2001) *El poeta en su tango*. Corregidor, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (1999) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Ulla, Noemí (1967) *Tango, rebelión y nostalgia*. Jorge Álvarez S.A., Buenos Aires.

Notas

-
- ¹ Afirmación que hace Rubén Darío en el Prefacio de *Cantos de vida y esperanza, los cisnes y otros poemas*. (Darío, 1968: 626).
- ² Hay dos ensayos clásicos referidos a la importancia que tuvo la ciudad en el desarrollo histórico-cultural de Hispanoamérica: *América Latina: la ciudad y las ideas* de José Luis Romero y *La ciudad letrada* de Ángel Rama.
- ³ Max Henríquez Ureña estudia en *Breve historia del modernismo* los principales centros de constitución y difusión del movimiento liberado por Darío.
- ⁴ Numerosos son los trabajos historiográficos y teórico-críticos sobre el modernismo hispanoamericano. Resultan insoslayables las contribuciones del ya citado Max Henríquez Ureña, de Ricardo Gullón, Iván Schulman, Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, Noé Jitrik, Aníbal González, Julio Ramos, Graciela Montaldo, entre otros.
- ⁵ No tenemos noticia de que Rubén Darío haya escrito sobre tango, como sí lo hizo su amigo Enrique Gómez Carrillo, otro escritor modernista oriundo de Guatemala, que se refirió al tango en una de las crónicas que integran su libro *El encanto de Buenos Aires* publicado en Madrid en 1914. En cambio, Darío usó ocasionalmente palabras del lunfardo y se refirió a esta modalidad lingüística en un texto titulado “El Atorrante”. Véase Pedro Luis Barcia: “Rubén Darío, entre el tango y el lunfardo”, (Barcia, 1998: 87-103).
- ⁶ Según el testimonio de Carretero: “Para 1880 el tango ya está bastante difundido, pero no integrado como tal, y varios de ellos eran parte obligada en todos los repertorios, popularizados por los organillos callejeros y las cornetas de los mayores de tranvías a caballo. (...) Es la fecha inicial del tango, aún cuando nadie lo comprendiera en esos momentos”. (Carretero, 1999: 41).
- ⁷ De acuerdo con Oscar del Priore: “A partir de 1920 aproximadamente, la forma corriente se estabiliza para siempre con tres partes de letra, de ocho versos cada una (dos estrofas), ubicadas sobre dos partes musicales que dan la siguiente forma al tango concluido: una primera parte, una segunda (a veces denominada estribillo o refrán) y una tercera llamada “primera bis”, que lleva la misma música que la primera parte, pero diferente letra. Así está escrita la mayoría de los tangos. Es habitual completar la interpretación con una repetición de la segunda parte, en letra y música. Esto ocurre en las versiones de cantores solistas. Habitualmente la primera parte, y la primera bis, que al llevar igual música tienen la misma métrica, están escritas en versos endecasílabos o dodecasílabos. [...] sin embargo, y a pesar de las coincidencias, el tango tiene una gran libertad en su creación. Es decir, hay formas habituales, pero no hay ningún tipo de molde rígido para el creador”. (del Priore, 2010: 8-9).
- ⁸ Es posible establecer una correspondencia clara entre la profesionalización que encararon los escritores modernistas, alejándose del diletantismo, y la profesionalización de los grandes poetas del tango que se alejaron del amateurismo de la primera etapa y asumieron su trabajo con rigor y estudio.
- ⁹ La más célebre declamadora argentina fue Berta Singerman. Sus recitales, que incluían textos de grandes escritores, tuvieron gran repercusión en el país y en el extranjero. La hemos visto y escuchado en varias oportunidades, en presentaciones donde incluía siempre alguna obra de Rubén Darío.
- ¹⁰ Existen varios estudios referidos al modernismo argentino y a la actuación de Rubén Darío en nuestro país. Entre los más importantes merecen citarse: *Introducción al Modernismo Literario* de Rafael Alberto Arrieta; *La literatura modernista en la Argentina* de Carlos Alberto Loprete; *El Modernismo en la Argentina. Enrique Banchs. El día domingo en la poesía argentina* de Ángel Mazzei; *Una etapa decisiva de Rubén Darío* de Emilio Carilla; *Escritos dispersos de Rubén Darío* de Pedro Luis Barcia; *Las cenizas de la huella. Linajes y figuras de artista en torno al modernismo y Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, ambos coordinador por Susana Zanetti; “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones” de Carlos Battilana y “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Rubén Darío y Carlos Romagosa” de Alfonso García Morales.
- ¹¹ No sólo Rubén Darío tuvo presencia en las letras de algunos tangos, sino también otros modernistas, como por ejemplo José Asunción Silva y Amado Nervo. En “Barrio de tango”, composición que tiene letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo, el verso “Un ladrido de perros a la luna” remite a dos célebres poemas: la “Rima XXVI” de Gustavo Adolfo Bécquer (“Ladridos de los perros a la luna”) y el “Nocturno III” del colombiano José Asunción Silva (“Y se oían los ladridos de los perros a la luna”). Por su parte, el poema de Nervo “El día que me quieras”, incluido en su libro *El arquero divino*, no sólo aparece citado en el título de una canción de idéntico nombre de Alfredo Le Pera, sino que toda la letra de éste es una paráfrasis de la poesía de aquél, como se advierte al leer ambos textos:

EL DÍA QUE ME QUIERAS
de Amado Nervo

El Día que me quieras tendrá más luz que junio;
la noche que me quieras será de plenilunio,
con notas de Beethoven vibrando en cada rayo
sus inefables cosas,
y habrá juntas más rosas
que en todo el mes de mayo.

Las fuentes cristalinas
irán por las laderas
saltando cristalinas
el día que me quieras.

El día que me quieras, los sotos escondidos
resonarán arpegios nunca jamás oídos.
Éxtasis de tus ojos, todas las primaveras
que hubo y habrá en el mundo serán cuando me quieras.

Cogidas de la mano cual rubias hermanitas,
luciendo golas candidas, irán las margaritas
por montes y praderas,
delante de tus pasos, el día que me quieras...
Y si deshojas una, te dirá su inocente
postrer pétalo blanco: ¡Apasionadamente!

Al reventar el alba del día que me quieras,
tendrán todos los tréboles cuatro hojas agoreras,
y en el estanque, nido de gérmenes ignotos,
florecerán las místicas corolas de los lotos.

El día que me quieras será cada celaje
ala maravillosa; cada arrebol, miraje
de "Las Mil y una Noches"; cada brisa un cantar,
cada árbol una lira, cada monte un altar.

El día que me quieras, para nosotros dos
cabrá en un solo beso la beatitud de Dios.

EL DÍA QUE ME QUIERAS
de Alfredo Le Pera

Acaricia mi ensueño
el suave murmullo de tu suspirar,
¡cómo ríe la vida
si tus ojos negros me quieren mirar!
Y si es mí el amparo
de tu risa leve que es como un cantar,
ella quieta mi herida,
todo, todo se olvida!...

El día que me quieras,
la rosa que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color.
Al viento las campanas
dirán que ya eres mía
y locas las fontanas
se contarán tu amor.
La noche que me quieras,
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar,
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
¡qué verá... que eres mi consuelo!...

El día que me quieras,
no habrá más que armonías,
será clara la aurora
y alegre el manantial.
Traerá quieta la brisa
rumor de melodías
y nos darán las fuentes
su canto de cristal
el día que me quieras,
endulzará sus cuerdas
el pájaro cantor,
¡florecerá la vida,
No existirá el dolor!

La noche que me quieras,
desde el azul del cielo,
las estrellas celosas
nos mirarán pasar,
y un rayo misterioso
hará nido en tu pelo,
luciérnaga curiosa
que verá... que eres mi consuelo.

¹² El puente entre la literatura culta y la literatura popular fue de ida y vuelta. No sólo los letritas de tango asimilaron las lecturas del modernismo y de Rubén Darío, sino que varios autores pertenecientes al

canon de la alta literatura argentina incursionaron en el tango y en otras expresiones del cancionero popular ciudadano. Citamos algunos ejemplos: Jorge Luis Borges, autor del ensayo *El tango*, de conferencias sobre el tema y de la letra de “Biaba con caldo”, compuso varias milongas musicalizadas por Astor Piazzola; Ernesto Sábato escribió la letra de “Alejandra” con música de Anibal Troilo; Conrado Nalé Roxlo es el autor de “Pa’ qué” y de “Tango para un soldado”, el primero con música de Alberto Gambino y el segundo, de Alfredo De Angelis; León Benarós escribió “Oro y gris”, que musicalizó Mariano Mores y Manuel Mujica Láinez es el autor de “Como nadie” con música Lucio Demare.

¹³ *La amada inmóvil* es un poemario de Amado Nervo fechado en febrero de 1912, en Madrid. El libro consta de varios paratextos: el subtítulo “Versos a una muerta”; el índice, varios epígrafes, la dedicatoria, el ofertorio, un conjunto de “Pensamientos afines”; un extenso prólogo dividido en ocho partes y el poemario propiamente dicho que consta de diez secciones que están precedidas de otros “Pensamientos afines” de diferentes poetas y pensadores, incluido el propio autor. Las poesías constituyen una constelación de enunciados cuya isotopía tiene que ver con el sentimiento de orfandad, de pérdida, de desolación, pero también de esperanza cristiana. Este libro fue muy popular e, inclusive, motivó la realización de una película argentina, *La amada inmóvil*, (1945) protagonizada por el actor uruguayo radicado en la Argentina, Santiago Gómez Cou y dirigida por Luis Bayón Herrera.

¹⁴ Daniel Link sostiene: “Lo más importante de Darío, sin embargo es su sistematicidad para construir una estética del vacío o, si se quiere, de la tontería, arte en el que fue perfecto y en el que jamás será alcanzado” (Link, 1994: 277). Por su parte, Valentín Díaz continúa esta línea de lectura según lo que expuso en la Ponencia “Darío, el ornamento”, leída en el Congreso Internacional Rubén Darío “La sutura de los mundos” que organizado por la UNTREF se desarrolló entre el 7 y el 10 de marzo de 2016 en el Teatro Margarita Xirgú, de la ciudad de Buenos Aires. En su exposición trabajó el concepto de lo ornamental en el arte, relacionó a Darío con el barroco y afirmó que en la “Sonatina” la música de los versos ocupa el lugar del sentido.

¹⁵ Fuera del universo de las letras de tango, también se advierte la presencia de Rubén Darío en los versos de otras formas y estilos musicales. Por ejemplo, en una de las estrofas del vals “Tus manos” de Enrique Cadícamo, el sujeto lírico dice: “Guardan claro de luna tus manos abadesa, / y una luz milagrosa que las hace monjil. / No las tuvo tan bellas Eulalia, la princesa, / ni tan aristocráticas Madam de Duplessi”. (Cadícamo, [www.nuevoslibros.com.ar/Letras de tango](http://www.nuevoslibros.com.ar/Letras%20de%20tango)). En este caso, las referencias darianas corresponden tanto a “Era un aire suave” como a la “Sonatina”. Por otra parte, en uno de los temas más conocidos del grupo Sumo de rock argentino, “Los viejos vinagres”, al final se cita el verso más famoso del poema de Darío *Canción de oro en primavera*, “Juventud, divino tesoro”. Debo el último hallazgo al Licenciado Sebastián Aguilera.

¹⁶ Otro poeta que también tuvo influencia en muchos tangos fue Evaristo Carriego. Por ejemplo, su poema “Tu secreto” está aludido en el tango “De todo te olvidas” de Cadícamo y Merico; otro de sus poemas, “Mamboretá”, es el hipotexto de un tango del mismo nombre de García Jiménez y Godard. Quizás el caso más conocido sea la transmutación del famoso poema “La que se quedó para vestir santos” en la letra del tango “La que nunca tuvo novio” de Cadícamo.

¹⁷ Homero Manzi absorbió diversas tradiciones letradas, entre las cuales la modernista ocupó un lugar destacado, pero también realizó lecturas de las vanguardias históricas, cuya huella se advierte en el poema “Rosedal” del que transcribimos algunos versos:

Paisaje de peluquería
cursi como una pérgola
un paquete de masas con cinta azul y blanca [...] con tus barquitos eunucos pintados de merengue,
donde posan seguras las nalgas
tres vírgenes largas...

¹⁸ Vicente Greco fue bandoneonista y director de orquesta que compuso la música de los tangos “Racing Club”, “La viruta” y “Ojos negros”, entre otros. Como letrista escribió la siguiente versión paródica de la “Sonatina” de Darío.

LA PERCANTA ESTÁ TRISTE

La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.
La percanta está triste, no hace más que gemir,
ya no ríe, no baila, ni canta y la pobre percanta no puede dormir.

De su cara rosada se ha piantado el color
y ha quedado marchita como pálida flor.
Sus ojazos no brillan, han perdido el fulgor,
y sus labios de fuego ya no tienen calor.
Otra mina más papa al bacán le quitó,
y la pobre percanta amurada quedó.
La percanta está triste y no puede vivir,
su dolor es tan grande y profundo que, esgunfia del mundo,
se quiere escurrir.
La percanta está triste, ¿qué tendrá la percanta?
En sus ojos hinchados se asoma una lágrima, rueda y se pianta.

La percanta está triste, y no puede vivir.
Su dolor es tan grande y profundo, que esgunfia del mundo.
Se quiere escurrir.

¹⁹ La consideración de las letras de tango como poesía o como una expresión verbal ajena al género lírico ha tenido derivaciones concretas en lo que respecta a su inclusión o exclusión de las antologías de poesía argentina y de las historias de la literatura de nuestro país. En general, los letristas de tango están ausentes en las compilaciones pioneras. Con respecto al tango dentro del canon de la literatura argentina se repite un fenómeno singular: así como esa melodía nació en los arrabales, en los márgenes de la sociedad, sus letras, durante mucho tiempo, permanecieron en los *arrabales* de la literatura. No se incluyen tangos en ninguna de las siguientes antologías: *Exposición de la actual poesía argentina. 1922-1927* de Pedro Vignale y César Tiempo (1927); *Cien poesías rioplatenses 1800-1950* de Roy Bartholomew (1954); *Poesía argentina del siglo XX* de Juan Carlos Ghiano (1957); *Antología de la poesía hispanoamericana* de Julio Cailliet Bois (1965); *Antología esencial de poesía argentina* de Horacio Armani (1981). Por su parte, la *Historia de la literatura argentina* (1959) dirigida por Rafael Alberto Arrieta, aunque dedica casi todo el tomo V al folklore, tampoco toma en consideración el tango. La siguiente obra de conjunto dedicada a presentar un panorama del origen y el desarrollo de nuestras letras, la *Capítulo. Una historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina, en su primera edición (1967) no incluyó a los poetas del tango, pero sí lo hizo en su segunda versión, aumentada y parcialmente cambiada (1979). En esta última, la exposición teórica e histórica de los fascículos se complementa con la publicación de dos libros íntegramente dedicados a las letras de tango, seleccionados por Idea Vilariño. Las siguientes compilaciones incluyen a los autores más antiguos y canónicos de la música ciudadana: en la *Antología de la poesía argentina* de José Alberto Santiago hay letras de Carlos de la Púa, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi; en el Tomo I de *40 años de poesía argentina (1962)* de José Isaacson y Carlos Enrique Urqui aparecen tres poemas de Carlos de la Púa; Raúl Gustavo Aguirre en el Volumen 1 de la *Antología de la poesía argentina (1977)* incorpora tangos de Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi, entre otros. Con respecto a las historias de la literatura, debe consignarse que en el Volumen III de *América Latina: Palabra, Literatura e Cultura (1995)* dirigida por Ana Pizarro hay un trabajo de Eduardo Archetti: “El tango argentino” y que en la *Historia de la cultura literaria de Hispanoamérica II* aparece el ensayo “Entre la poesía y el mito: el tango” de Rosalba Campra.

Las letras de tango y de otros ritmos populares tuvieron una revista específica que alcanzó notable repercusión, *El alma que canta*, creada por Vicente Buchieri en 1916 que se publicó hasta década del '60. En formato de libros deben destacarse numerosas compilaciones que incluyen letras de la música ciudadana, entre las que cabe citar las de José Gobello, Idea Vilariño, Luis Osvaldo Tedesco, Manuel Romero, Eduardo Romano, Oscar del Priori y Ángel Héctor Benetti.

²⁰ El tango “Alma de bohemio”, con letra Juan Caruso y Música de Roberto Firpo, en la versión cantada y orquestal adquiere un mayor vuelo lírico respecto del texto impreso, como se advierte en las interpretaciones de Alberto Podestá y de Nelly Vázquez. La versión de la eximia cantante acompañada por la orquesta de Aníbal Troilo, resulta insuperable. Por otra parte, en muchas ocasiones, las letras de tango sufrieron cambios; en algún caso, como consecuencia de la censura, tal como ocurrió durante 1943, cuando la política cultural del gobierno argentino de entonces proscribió el empleo de voces lunfardas. Esto perduró unos años más, como puede advertirse en la versión del famoso tango “Mi noche triste” donde los versos: “Percanta, que me amuraste... / Cuando voy a mi cotorro...” de Pascual Contursi fueron sustituidos por: “Muchacha que me dejaste... / cuando voy a mi cuartito...”, según

puede escucharse en la versión de Jorge Casal con la orquesta de Florindo Sassone, grabada en 1949. En otras oportunidades, los cambios en la letra obedecen a una cuestión de género si el hablante lírico del texto corresponde a una mujer que se dirige a un tú masculino, o viceversa, y en la interpretación musical lo canta un hombre o viceversa. Finalmente, otra variante entre el texto escrito y su versión cantada se observa cuando el vocalista introduce glosas, como solía hacer Julio Sosa, por ejemplo al principio de su interpretación del tango “Margo”.