



Universiteit  
Leiden

**TESIS DE MAESTRÍA**

**TÍTULO: LAS RELACIONES OCULTAS ENTRE EL TANGO CANCIÓN Y  
LA ÓPERA VERISTA EN LA FORMACIÓN DEL IDENTITARIO  
CULTURAL RIOPLATENSE.**

**Dos géneros, una misma voz.**

María Fernanda Martino Ávila

Director: Dr. Gabriel Inzaurrealde

Faculty of Humanities

Latin American Studies (LAS)

Leiden University

Julio 2018

*“En los tiempos sombríos,  
¿se cantará también?  
También se cantará  
en los tiempos sombríos.*

Bertolt Brecht

Mi más profundo agradecimiento a mi esposo, a Teresa, a PierAngelo, a Tony, a Elina, a Marloes, a Osvaldo y a aquellos que me acompañaron y alentaron en este proyecto.

## RESUMEN

La ópera lírica ha sido considerada desde siempre como música culta, propia del consumo burgués. El tango, por su génesis y circulación, se identificó como música popular, o perteneciente a los modos de circulación cultural propios de las clases populares de Buenos Aires y Montevideo a principios de principios del siglo XX. A lo largo de la historia ha recibido influencias de otros estilos musicales como el sainete español, la habanera, la milonga criolla, el jazz, pero poquíssimas son las referencias que emparentan el tango canción surgido a partir de 1916 con la ópera lírica. Por el contrario, tango y ópera están inscritos como dos géneros antagónicos, sin mayor relación aparente que la técnica vocal lírica implementada por Gardel en sus interpretaciones. Incluso hoy en día la sensibilidad respecto de esta dicotomía sigue siendo muy vulnerable. El presente trabajo está orientado a distinguir la operación narrativa del tango canción y de la ópera lírica verista, y a identificar los puntos de encuentro que pudieron tener estos dos géneros artísticos y su rol en la conformación del identitario cultural, indagando sobre los elementos comunes que aportó la inmigración italiana y sobre el proceso que hizo posible esta vinculación.

**Palabras claves:** opera verista, tango canción, identidad cultural, inmigración italiana.

## ABSTRACT

Lyric Opera has always been considered as cultured music, typical of bourgeois consumption. Tango, by its genesis and circulation it was identified as popular music, or belonging to the modes of cultural circulation typical of the popular classes of Buenos Aires and Montevideo at the beginning of the early twentieth century. Throughout history it has received influences from other musical styles such as the Spanish sainete, the habanera, the milonga criolla, jazz, but very few are the references that relate the tango song that emerged from 1916 with opera lyric. On the contrary, tango and opera are inscribed as two antagonistic genres, with no apparent relationship other than the lyrical vocal technique implemented by Gardel in his interpretations. Even today, sensitivity to this dichotomy remains very vulnerable. The present work is oriented to distinguish the narrative operation of the tango song and the lyrical verismo opera, and to identify the meeting points that these two artistic genres could have and their role in the conformation of the cultural identity, inquiring about the common elements that contributed Italian immigration and about the process that made this linkage possible.

**Keywords:** verismo opera, tango song, cultural identity, Italian immigration.

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	5
<b>2. Estado de la cuestión</b>	9
<b>3. Conceptos teóricos</b>	
3.1 Arte y experiencia	16
3.2 Música, narrativa y experiencia	17
3.3 Música, narrativa e identidad	19
<b>4. Contexto histórico</b>	
4.1 La ola inmigratoria	25
4.2 La inmigración italiana en Argentina	26
4.3 La ópera italiana	27
4.4 La ópera lírica en la sociedad porteña	29
4.5 Los primeros tangos cantados	32
4.6 Espacios comunes	35
<b>5. Corpus y análisis</b>	
5.1 Justificación y presentación del corpus	37
5.2 Análisis	38
<b>Conclusiones finales</b>	52
<b>Bibliografía</b>	58

## 1. INTRODUCCIÓN

El gran aluvión inmigratorio que empezó a llegar al Río de la Plata a partir de 1880 iría conformando la naciente sociedad. Buenos Aires crecía a grandes pasos<sup>2</sup> y esto puso en marcha un proceso de integración cultural que afectó a todos los sectores de la población. La presencia del inmigrante en el centro de Buenos Aires tuvo un fuerte impacto en la definición de las actividades artísticas de la ciudad y en la reestructuración de los espacios culturales. Su influencia se sintió de modo directo cuando los extranjeros comenzaron a convertirse en dueños de salas, empresarios y artistas, y de modo indirecto al expandir las expectativas del mercado y generar una oferta de espectáculos dirigida a determinados grupos (Pujol, 1989).

La inmigración italiana no sólo aportó el mayor número de extranjeros, sino que también fue la comunidad más organizada a nivel institucional: contaban con sociedades deportivas, culturales, sindicatos, círculos católicos y grupos políticos. Esta fuerte red de instituciones culturales le permitió al inmigrante italiano no sólo conservar muchas de las estructuras mentales de su país de origen, sino también reforzarlas e imponerlas en “proyectos culturales alternativos” (Pujol, 1989:45). La vida artística de la joven ciudad se vio marcada por una serie de símbolos expresivos entre los cuales la música, fue una de las expresiones más dinámicas y reveladoras para poner de manifiesto las tensiones y relaciones que fueron conformando la identidad social y cultural.

A principios del siglo XIX existía una clara distinción entre música culta y música popular, la primera emparentada con los sectores sociales económicos más pudientes, mientras que la segunda estaba reservada a los sectores más bajos de la población. Lo culto respondía a códigos estéticos asociados a las clases dominantes europeas y exigía un cierto tipo de conocimiento previo para su comprensión total. Si bien estas condiciones estaban presentes en la Buenos Aires de aquellos años, el componente migratorio menguó considerablemente la distinción entre *alto* y *bajo*. La sociedad se había moldeado en base a la estructura burguesa de roles y estatus, pero había conservado una dinámica propia. La música clásica contaba con considerables aportes migratorios dado que los primeros músicos formados que llegaron al Río de la Plata eran extranjeros, en su gran mayoría, italianos. El mundo musical no estaba restringido al Teatro Colón o a los cafés de La Boca, espacios identificados con lo culto y lo popular. La opereta, por ejemplo, considerada una manifestación culta debido a la notación musical y a la formación académica de los intérpretes, proponía temas poco complicados y cómicos. La notación formal de las tonadillas y cuplés la emparentaba con lo culto, mientras que el público al

<sup>2</sup> Entre 1880 y 1914 llegaron a la Argentina más de 4.200.000 personas. Casi la mitad de esos viajeros era de origen italiano, Cetrangolo, 2010, pp.15.

que iba dirigido y los lugares en los que se representaban estaban claramente vinculados a lo popular. El tango instrumental, por su origen y consumo al que estaba dirigido, era considerado de origen puramente popular. Sin embargo, en su evolución fue incorporando elementos formales y académicos que lo acercaron al diálogo con el universo de lo culto. Lo dicho anteriormente pone en evidencia que esas fronteras entre lo alto y lo bajo existieron más como valores de diferenciación social a priori, que como particularidades intrínsecas de los géneros musicales que colmaban la vida musical de Buenos Aires (Pujol, 1989).

La ópera es arte lírico considerado como música culta, propio del consumo de la burguesía, y el tango, por su génesis y circulación, se identificó siempre como música popular, o perteneciente a los modos de circulación cultural propios de las clases populares de Buenos Aires y Montevideo a principios del siglo XX. Estos dos géneros musicales, uno nacido en Italia y el otro en los barrios de las comunidades italianas de la Buenos Aires portuaria, tienen la impronta del elemento migratorio. Ahora bien, si las comunidades que dieron origen a estas músicas compartían espacios y orígenes, ¿es posible que hayan transitado trayectos urbanos paralelos sin interceptarse? ¿Es posible que no haya habido relación alguna entre sus cantos melancólicos y dramas pasionales? ¿Qué elementos operaron para que estos dos géneros se inscribieran en la esfera de lo culto y popular sin emparentamiento alguno? ¿Qué dimensiones de la experiencia humana consigue narrar el tango que sin él hubieran quedado sin articulación y en qué medida la ópera italiana en el contexto de la Buenos Aires de principios de siglo fue parte de esa operación expresiva?

A lo largo de la historia, el tango ha recibido influencias de otros estilos musicales como el sainete español, la habanera, la milonga criolla, la payada, el candombe, el jazz, pero poquísimos fueron los intentos de relacionar el tango con la ópera. Por el contrario, tango y ópera están inscriptos como dos géneros antagónicos, sin mayor relación aparente que la técnica vocal implementada por Gardel en sus interpretaciones; la posible amistad entre Gardel y el gran tenor italiano Enrico Caruso, y el gusto de algunos cantantes líricos famosos de la época como Giacomo Lauri Volpi y Titto Schipa en grabar algunos tangos cantados.

Aún hoy en día existe una curiosa discrepancia entre los estudiosos de la ópera y aquellos del tango. Los operistas no dudan que esa relación ha existido mientras que los tangueros rechazan con vehemencia cualquier tipo de analogía con la ópera. Este gran contraste nos ha intrigado muchísimo y, si bien de él se desprende la dificultad del trabajo, nos ha motivado a indagar justamente sobre esa “no relación”. Esa aparente “no relación”, que en definitiva es una relación contradictoria, problemática, sería la de demostrar hasta qué punto el tango no pudo más que habitar el terreno que la ópera ya había sembrado, el espacio que la ópera ya había definido y que Gardel, cuando quiere

ser cantor solo tiene como referencia el tenor operístico o el folclore. Y cuando él decide crear su propio estilo recurre a la técnica del canto lírico. La relación entre ópera y tango canción no se pudo ver hasta que no llegamos a nuestra época en la podemos vincular con más libertad géneros que antes estaban destinados a circular por avenidas diferentes sin tocarse nunca y que estuvieron rigurosamente jerarquizados.

El objetivo principal de este trabajo es justamente el de distinguir la operación narrativa del tango y de la ópera lírica verista, identificando los puntos de encuentro entre estos dos géneros musicales y su rol en la conformación del imaginario identitario cultural. Estudiar los elementos comunes que aportó la inmigración italiana e indagar sobre los espacios comunes que habitaban la ópera escuchada en la Buenos Aires de principios del siglo XX y el tango cantado<sup>5</sup> que surgió a partir de la segunda década del mismo siglo.

Debido a la limitada extensión de este trabajo, ha sido necesario delimitar la etapa de años en que se basará el análisis de las obras. Tomando como referencia el periodo más rico de producción musical y teatral en la historia cultural argentina que propone Pujol, y en la etapa de surgimiento y desarrollo del tango canción, hemos fijado los años de 1917 y 1947 para hacer nuestra recopilación de los tangos. En este periodo el desarrollo y la difusión del tango y de la música en general, estuvieron muy vinculados a las nuevas tecnologías: la grabación acústica y eléctrica de discos, la radiofonía y el cine contribuyeron enormemente a la difusión del género tanto en el mercado interno como en el exterior. Asimismo, en esta franja temporal se consolida la llamada Guardia Nueva, con una nueva conformación del conjunto instrumental pues se pasa del cuarteto al sexteto integrado por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo, y un alto grado de perfeccionamiento en la interpretación instrumental, que se debió a la aparición de instrumentistas con estudios formales, al uso de arreglos instrumentales y a la definición de un nuevo estilo interpretativo (Brunelli, 2014). Fue también el periodo de mayor expresión vocal para el tango canción con la figura de Gardel como iniciador del estilo y de la estética vocal (Pujol, 1989).

Mediante la técnica de lectura close-reading se estudiarán los elementos característicos de ambas estéticas y se analizará la narrativa en cuanto a las figuras y a las fábulas que los personajes del tango y la ópera podrían tener en común. Se observará el proceso de “traducción” que articula la adaptación de un lenguaje como el del melodrama lírico al del tango cantado rioplatense, que ha dado origen al

<sup>5</sup> El tango cantado surgido a partir de 1917 se pasó a llamar “tango canción”.

relato de los dramas humanos locales con un pathos dramático-lírico. El contexto histórico-social en el que se originaron esos nuevos tangos jugará un rol fundamental en ese proceso de “traducción”.

En el primer capítulo se hablará del estado de la cuestión en el cual reflexionaremos sobre lo que otros autores han escrito acerca del tema. Después discutiremos los conceptos teóricos que fundamentan este trabajo. Se trata de una indagación exploratoria en la compleja relación entre arte y experiencia, y de cómo se articulan música y narración en el proceso de conformación de la identidad social y cultural. El tercer capítulo tratará el contexto histórico de la ópera italiana, el tango canción y la inmigración en la Argentina al inicio del siglo XX. En el cuarto capítulo se presentará y justificará la elección del corpus y se procederá al análisis de los textos contrastando los tópicos, los esquemas y características narrativas presentes en ambos géneros. A través de un breve análisis musical se buscarán elementos que pudieran establecer un puente entre un estilo musical y el otro. En las reflexiones finales se hará frente al objetivo de justificar la importancia que tuvieron la ópera y la cultura italiana en la conformación de la identidad artística nacional, y de los elementos estéticos y musicales que aportaron al tango canción.

Es importante señalar que el término “melodrama”, salvo explícita aclaración, será utilizado en esta tesis como sinónimo de “ópera” en calidad de manifestación musical.

Como complemento a este trabajo hemos creado un blog en el que se podrán consultar los ejemplos musicales analizados, los textos de los tangos y los libretos operísticos completos. La página es: [www.tango-opera.blogspot.com](http://www.tango-opera.blogspot.com).

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien existen algunas fuentes documentales que enuncian tentativas de vincular el tango canción con la ópera lírica, no hay estudios formales que analicen con profundidad una posible interrelación entre ellos. Sólo unos pocos autores han intentado establecer una relación desde el aspecto estructural, temático, interpretativo y técnico-vocal. En general, existe una gran discrepancia entre los autores sobre los orígenes del tango y las influencias que ha recibido de otros géneros. Las opiniones sí coinciden respecto de las etapas en la evolución del género tanguero, y del papel fundamental que tuvieron Pascual Contursi y Carlos Gardel en el nacimiento del llamado tango canción; el primero como autor de una nueva lírica rioplatense y el segundo, como el intérprete por excelencia de esa nueva poesía puesta en música.

Hagamos ahora un breve recorrido por los autores que sí han hablado de una afinidad entre tango y ópera y veamos desde qué perspectivas y qué elementos han comparado para establecer dicho vínculo.

El tango se asemeja a la ópera en cuanto refleja una intención de “*desahogo lírico del pueblo y del individuo*” (Matteucci, 1997:17), asegura el autor en su ensayo sobre la influencia italiana en el tango, donde habla de la similitud en la estructura interna del tango y el aria de ópera. Ésta se estructuraba ya desde el siglo XVI en su forma ternaria A-B-A, conocida también como ‘aria de capo’ porque la primera parte se repetía al final de la misma. Esta estructura fue evolucionando y adquiriendo distintas variantes. La gran mayoría de los tangos también presenta esta estructura A- B-A, generalmente con distinta letra e igual melodía, en la que el estribillo (que sí conserva el mismo texto) se repite y con esa repetición se pone fin a la pieza musical. Sin embargo, Matteucci no profundiza sobre esta estructura interna ni emprende un análisis o comparación alguna que pudiera revelar una conexión más evidente entre estos dos elementos. Cabe destacar que la estructura A-B-A no es exclusiva del tango o la ópera, sino que también está presente en otros estilos musicales pertenecientes a la música clásica y folclórica.

En su ensayo “*Gardel y la magia de su canto*”, Raul March vincula la ópera con el tango a través de la capacidad vocal y expresiva de dos grandes del arte canoro como lo fueron Enrico Caruso (1873 – 1921), la voz tenoril<sup>7</sup> más famosas de todos los tiempos y Carlos Gardel (1890 – 1935), el cantor de tangos más popular de la historia. Ambos cantantes poseían el don de una voz bella, sensual, capaz de expresar un lirismo dramático único. Los artistas tuvieron oportunidad de conocerse durante un viaje en barco en el año 1915. En este encuentro el cantante italiano escuchó al dúo Gardel-Razzano

<sup>7</sup> Tenoril alude a la voz del tenor: tipo de clasificación de la voz masculina que refiere a la voz aguda.

y elogió el canto del entonces joven Gardel. Caruso cantó en Buenos Aires entre los años 1899 y 1917. Ambos artistas fueron capaces de sintetizar en su canto una “belleza poética y profunda humanidad”.

El zorzal criollo pudo darle poesía a sus interpretaciones porque tenía el secreto intuitivo de los grandes artistas cuando saben embellecer lo que tocan y miran, aman y expresan, dicen y cantan. Gardel musicalizó poéticamente lo que su garganta entonaba pues supo interpretar bellamente las canciones que nos hablan del vivir rioplatense. (March, 1990:20)

Otra disertación sobre el talento vocal e interpretativo de Gardel y Caruso la encontramos en la obra de Edmundo Rivero (1985) “*Las voces, Gardel y el canto*”. Haciendo una comparación analítica de grabaciones de grandes cantantes de ópera y de Gardel, describe las similitudes entre estas dos técnicas vocales. El artista rioplatense incorporó elementos ornamentales vocales-musicales que había aprendido de la ópera durante sus años de trabajo como utilero y claqué en teatros líricos que supo aplicar en el momento exacto en que la letra o la música lo requerían. Otro de los recursos que empleaba para una buena y clara dicción era el de reemplazar la letra N por la R, cuando la consonante nasal se encontraba seguida por alguna de las consonantes oclusivas (P, B, T, D, K, G, V, F). Caruso y otros grandes tenores, hicieron uso de este recurso técnico-vocal. Afirma Rivero que “el tango tango, pequeña ópera, tiene las mismas exigencias y el primero que le aplicó algunas de las experiencias adquiridas durante 600 años de dedicación de profesores, músicos corales, solistas – sobre todo de la gran ópera – fue Gardel” (p.32). Gardel gracias a sus dotes interpretativas, su buena dicción y conocimiento del acento justo del tango, su voz baritonal<sup>8</sup> brillante y su técnica vocal operística, fue “el creador de nuevas formas, un verdadero revolucionario que amaba la técnica con el fervor de un temperamento dramático” (p.30).

El periodo que va desde 1890 a 1940 es el de mayor gloria de la vocalidad masculina hasta el momento. Durante esos años los cantantes operísticos despliegan una técnica vocal magistral sintetizando en su canto la tradición belcantista<sup>9</sup> y la historia de la ópera. Carlos Gardel nace y muere dentro de ese período. Es evidente que Gardel hizo uso de la fonación clásica que concentra el sonido en la parte superior del rostro usada como amplificador, acompañada de una respiración impecable y

<sup>8</sup> Baritonal alude a la voz del barítono: tipo de clasificación de la voz masculina que refiere a la voz grave.

<sup>9</sup> El belcanto es un estilo vocal que se desarrolló en Italia desde fines del siglo XVII hasta mediados del XIX. Se buscaba una línea de canto ligada con una voz pareja en toda la extensión del registro vocal. Adornaban esa línea de canto elementos de virtuosismo como la coloratura, una sucesión de rápida de diferentes notas.

que, con gran inteligencia y estética interpretativa, aplicó a la música popular, inventando una nueva forma de cantar el tango (Gervassi, 2007).

Un trabajo muy interesante e innovador es el de José María Kokubu (2014) “*Mozart y Gardel. La música de las palabras*”, en el que estudia la íntima relación existente entre el lenguaje conceptual<sup>10</sup> y el lenguaje musical<sup>11</sup>, y de cómo y por qué Mozart y Gardel, capaces de entender esta estrecha relación, fueron los verdaderos creadores de un nuevo estilo dentro de la ópera y del tango respectivamente.

Gardel tomó de la ópera elementos formales y estilísticos que le permitieron influenciar la estructura del tango concebido hasta el momento, incorporándole dentro de la matriz musical existente una “argumentación conceptual de interés humano concreto” (Kokubu, 2014:4).

Mozart, por su lado, hizo lo mismo con la ópera, logrando desarrollar una técnica compositiva que da origen a una nueva relación entre música y poesía. La voz pasará a marcar el itinerario rítmico y fraseológico, rol que hasta el momento le había competido a la orquesta. Así la palabra quedará en el centro de la composición musical que permitirá dar a los personajes un carácter psicológico, dramático y emocional desconocido hasta entonces. Este logro mozartiano que se consagrará definitivamente con *Las bodas de Fígaro*<sup>12</sup> será decisivo para el posterior desarrollo de la música vocal.

Cuando Mozart compuso *Las Bodas de Fígaro* le enseñó a la ópera a hablar en “términos humanos” e inició así el periodo de la ópera moderna que pretendía captar musicalmente la dimensión humana de la vida. Adoptando como unidad de medida la palabra individual y no ya el esquema métrico y rítmico del verso, como era habitual, Mozart consigue un fin expresivo natural de la recitación. Las historias que empieza a contar la ópera translucen la acción interior marcada por cambio constante en la emotividad de los personajes.

El tango cantado también sufrió un proceso similar. Kokubu sostiene que este fenómeno se produce a partir de *Mi noche triste*<sup>13</sup>, tango con el que Gardel supo interpretar los versos cantados de Contursi libres de “una rigurosa jaula rítmica”. Esto dará a su interpretación una connotación psicológica dramática que resaltará la nueva temática poética.

<sup>10</sup> Kokubu llama lenguaje conceptual al lenguaje verbal ordinario oral y escrito

<sup>11</sup> Con lenguaje musical Kokubu se refiere a aquél que se expresa a través de los sonidos.

<sup>12</sup> Ópera bufa. Música: W.A. Mozart. Libreto: L. Da Ponte. Compuesta en 1785 y estrenada en 1786 en Viena bajo la dirección del mismo Mozart. Drama doméstico dentro de un palacio español donde un peluquero, una condesa, un conde y una mucama se ven aunados por las mismas pasiones y necesidades.

<sup>13</sup> 1916. Música: S.Castriota. Letra: P. Contursi.

Si bien ya existían algunos tangos instrumentales a los que se les agregaba un texto, estas letras eran de contenido bufo y/o prostibulario y la música seguía un patrón rítmico típico de la habanera<sup>14</sup> o la milonga<sup>15</sup>. Con *Mi noche triste* el tango adquirió rasgos operísticos, no sólo por la incorporación de una historia argumental sino por la importancia de la acción dramática en ese argumento. El nuevo contenido poético de Pascual Contursi y la impronta gardeliana en la interpretación de esos tangos dio origen al tango canción que, como la ópera mozartiana, aprendió a contar las pasiones y necesidades del hombre. La ópera y el tango se humanizaron cuando incorporaron a sus músicas letras que les permitieron hacer hablar a personas de carne y hueso dejando atrás argumentos mitológicos e idealistas.

La relación que propone Kokubu entre Mozart y Gardel es interesante y está bien fundamentada. Sin embargo, se establece a partir de dos objetos de análisis diferentes: el compositor y el intérprete, y fundamentalmente, dos expresividades diferentes ya que Mozart perfeccionó la ópera bufa y Gardel fue el intérprete por excelencia de los tangos dramáticos.

Si bien la música fue evolucionando al compás de los cambios histórico-sociales de cada época, a Mozart y Gardel los separan más de un siglo y un gran océano.

La ópera fue patrimonio cultural incluso de las clases sociales que no tenían acceso a los teatros de ópera en la Buenos Aires de fines del siglo XIX. Si bien nació en la corte como entretenimiento de los monarcas, llegó a difundirse en espacios públicos y ambientes muy alejados de los teatros. Ópera y tango son géneros del tránsito, hábiles en el pasaje de un espacio a otro a fin de sobrevivir, plantea Cetrangolo (2010). En su tesis doctoral el autor estudia la capacidad testimonial que tuvo el melodrama italiano en el fenómeno social que significaron las migraciones de italianos al Río de la Plata entre 1880 y 1920. Cuando habla sobre la difusión capilar que tenía la ópera en la sociedad rioplatense y de los espacios por los que transitaba, es cuando establece el vínculo ópera y tango. La relación la plantea a través de un estudio que incluye a compositores, temáticas, intérpretes y la música misma, lo que hace su análisis más completo con respecto al de los autores ya mencionados. Un considerable número de músicos italianos que había estudiado en conservatorios de sus respectivas ciudades de origen fueron los mayores representantes del tango rioplatense. Y curiosamente mucho de ellos amaban la ópera, como Gerardo Metallo (1863-1914), pianista nacido en el Avellino que compuso tangos famosos como *La mascota*, *El taura*, *El chingolo*, *Que hacés que no te casás*. Asimismo, fue el fundador del Conservatorio de Música Puccini en Montevideo, con el

<sup>14</sup> Canción de ritmo lento escrita en el compás binario de dos por cuatro, que puede ser cantada o puramente instrumental.

<sup>15</sup> Canción y baile popular del Río de la Plata, escrita en compás binario, pero a menudo con un acompañamiento de guitarra en 6/8.

que había querido homenajear al gran compositor operístico en ocasión de uno de sus viajes al Río de la Plata.

El destino del inmigrante y su lucha por la inserción social quedaron plasmados en tangos como *Giuseppe el zapatero*<sup>16</sup>, que cuenta la historia de un inmigrante italiano que trabaja arduamente fabricando zapatos para que su hijo pueda estudiar y recibirse de doctor. Entre los grandes intérpretes del tango cantado hay varios relacionados al ambiente lírico como lo fueron el tenor Alberto Marino<sup>17</sup>, cuya técnica vocal belcantista hizo que pasara a la historia como “la voz de oro del tango”. Otro exponente de este acercamiento estilístico fue Agustín Magaldi, gran admirador de Enrico Caruso, que había debutado como cantante de ópera en las compañías de los conservatorios de Rosario y Santa Fe entre 1918 y 1929. Con una voz clara, brillante y potente, y una técnica vocal al mejor estilo italiano, fue muy criticado por los tangueros por no ajustarse al tipo de fraseo gardeliano, y por poseer un estilo que se distanciaba del aire vanguardista de la época. Los sectores populares lo amaron por su sensibilidad y por la temática social de sus tangos, que revelaba el padecimiento sufrido por esos grupos.

Otro intérprete que abarcó ambos estilos fue el renombrado tenor italiano, Tito Schipa<sup>18</sup>, que realizó varios viajes a la Argentina en el marco de su labor artística. Era amante del tango y compuso algunos como *El gaucho*, *Esperanza*, *Ojos lindos y mentirosos* (1921), *El Pampero* (1937) y *Surriento* (1953). La relación musical se establece a partir del tango *La Cumparsita*<sup>19</sup>, que Roberto Firpo, figura central del tango, en una entrevista que le realizaron con motivo de la presentación del famoso tango en la ciudad de Montevideo. Firpo modificó la base musical aportada por el uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, inspirándose en el “Miserere” de *Il Trovatore*<sup>20</sup>. Según Cetrangolo, hay una coincidencia en el aspecto métrico y de acentuación entre los versos endecasílabos del libreto y los del tango:

*Miserere d'un'alma già vicina...  
Si supieras, que aún dentro de mi alma,*

Otro aspecto verdiano que pasa al tango es la repetición de una misma nota (copio aquí el esquema de Cetrangolo)

<sup>16</sup> 1930. Letra y música: Guillermo Del Ciancio.

<sup>17</sup> Nombre real Vicente Marinaro, nació en Verona, Italia en 1923.

<sup>18</sup> 1889 -1965.

<sup>19</sup> Inicialmente fue música instrumental con ritmo de marcha que compuso el estudiante Gerardo Matos Rodríguez entre finales de 1915 y 1916, para la comparsa de carnaval.

<sup>20</sup> Ópera de Giuseppe Verdi, 1853.

Verdi



Firpo



“El resultado evocativo del “Miserere”, resulta en el comienzo de “La Cumparsita” muy claro ya que se adopta un ritmo que es, a la percepción, completamente análogo” (Cetrangolo, 2010:194)

El autor establece una directa relación entre el tango canción y la ópera. Desde el punto de vista de la emotividad son los argumentos de las óperas puccinianas los más cercanos al género tanguero. Giacomo Puccini<sup>21</sup> era muy amado por la población porteña y sus óperas, con argumentos y melodías emotivas retrataban mejor la vida y las penas de la gente común que las heroicas óperas verdianas. El tango *Griseta*<sup>22</sup>, compuesto por Enrique Delfino, un gran devoto de Puccini, es la reencarnación de algunos de sus inolvidables personajes femeninos. Esta versión arrabalera de Mimí de nombre Griseta aparecerá en otros tantos tangos.

Otra analogía, sostiene Cetrangolo, la encontramos en la métrica y acentuación entre los primeros versos del aria para soprano de Manon Lescaut y el tango de Enrique Santos Discépolo “*Esta noche me emborracho*”.

*Sola, perduta, abbandonata  
In landa desolata!*

*Sola, fané, y descangayada  
la vi de madrugada*

Todas estas “cercanías” revelan que la música popular y la culta transitaban lugares comunes y la primera acogía símbolos de la segunda.

Giacomo Puccini perteneció a la corriente musical verista surgida en Italia a finales del siglo XIX. El verismo musical asumió la dramaturgia del verismo literario que pretendía crear un estilo documental y persuasivo a través del lenguaje. Sirvió para contar al pueblo italiano las distintas realidades locales totalmente desconocidas para la joven nación unificada en 1861. Este nuevo lenguaje se expresa a través del dialecto, arcaísmos y proverbios, e intenta contar la realidad “tal como es”, introduciendo escenarios y ambientes locales cuyos protagonistas son la gente de los sectores más desposeídos de

<sup>21</sup> 1858-1924. Lucca, Italia. Compositor. Entre sus óperas más famosas se encuentran *Tosca*, *La Bohème*, *Suor Angelica*, *Madame Butterfly*, *Manon Lescaut*.

<sup>22</sup> 1924. Letra: José González Castillo. Música: Enrique Delfino..

la sociedad. Hasta entonces, estos personajes sólo habían sido objeto de burla en la ópera bufa, pero con la ópera verista pasarán a relatar sus pasiones y sufrimientos cargados de un fuerte dramatismo. La estética verista logra que la entonación musical respete las leyes de modulación natural de la palabra. Aquí se produce una ruptura con respecto a la tradición operística: el texto adquiere un protagonismo dramático integrándose a la coherencia musical. El canto funcionará como instrumento para acercarse a la realidad. Los personajes sufren, gritan y exclaman antes que sumirse en un aria de virtuosismo vocal. El dramatismo del estilo vocal verista se verá reforzado en el lenguaje musical, donde palabra y música se ponen al servicio de la emotividad.

¿Podríamos establecer una relación entre el verismo musical italiano y el tango canción desde la intención que asumen al hablar del sufrimiento del hombre “común”? ¿Podría la poética a partir de Pascual Contursi considerarse como una expresión “documental” del hombre urbano? ¿Cuánto de verismo hay en el nuevo tango cantado surgido en la segunda década del siglo XX?

Si el tango en sus comienzos fue un producto de la transculturación debido a las distintas influencias musicales europeas y afrocubanas, el cambio que se produce en la lírica tanguera a partir de Contursi manifiesta ciertas afinidades con la lírica operística verista nacida en Italia dos décadas antes. Y si bien la ópera llegó a la Argentina investida con el aura de la distinción cultural, fue el legado de la misma italianización que también aportó el inmigrante pobre y nostálgico, y cuya historia urbana pasaría a narrar el tango canción.

### 3. CONCEPTOS TEÓRICOS

*“Al echar luz hacia los registros oscuros de la vida individual, sobre el alma y sobre la existencia, al interpretar y nombrar un gesto de la sociedad, el arte colabora con la construcción del mundo del hombre”*

M.Zátonyi

El propósito principal de este estudio es el de analizar las distintas experiencias humanas que el tango canción supo relatar o recrear y la ópera lírica italiana verista y el impacto que ésta última tuvo en la operación narrativa-musical del tango como legajo de la cultura migrante que se asentó en el Río de la Plata entre fines del siglo XIX y principios del XX.

Si bien este no pretende ser un trabajo historiográfico, sociológico ni musicológico, sí se servirá de algunos conceptos relacionados a estas disciplinas. El concepto que articulará la interdisciplinaridad del trabajo será el de arte, en especial la música, como valor simbólico<sup>23</sup> para crear experiencia e identidad social y cultural. El trabajo pretende poner a prueba algunas intuiciones acerca de la compleja relación entre el arte y las modulaciones expresivas que dan forma a una idea de experiencia humana. En otro plano se pretende examinar la trascendencia que tiene la música en el proceso de conformación de la identidad social.<sup>24</sup>

#### 3.1 Arte y experiencia

La tarea de definir la palabra “arte” es compleja ya que *arte*, como concepto, es una creación histórico-social del hombre, que a lo largo de la historia ha ido asumiendo diversas connotaciones circunscriptas a un tiempo y espacio definidos.

Podríamos pensar el arte como un elemento que produce deleite, placer y que puede ser percibido a través de los sentidos y del conocimiento. Gracias a su lenguaje simbólico, afirma Zátonyi (2007), el arte puede hablar sobre lo que “no hay, pero podría haber” (p15); es capaz de originar nuevo conocimiento y su valor mayor reside en el interrogante que nos plantea sobre “la vida, el hombre y

<sup>23</sup> Lo simbólico del arte, según Zátonyi, radica en su capacidad para contar sobre el mundo y sobre los hechos que en él acontece, participando en la construcción de la realidad.

<sup>24</sup> Según Claro Valdés, el estudio de la música “arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural o costumbrista de una época determinada, y se transforma en una importante disciplina aliada de la historia [...]” (Claro Valdés, 1976, en Musri, 1999:15)

su destino” (p.16). La obra de arte es simbólica en cuanto necesita de un espectador para completarse. Marta Zátanyi define el arte de la siguiente manera:

[...] lo que habla sobre aquello que nos sería imposible experimentar por no poder alcanzarlo o por el peligro que eso significaría. No estamos en un determinado acto, pero sabremos qué significa aquel acto, cómo se lo vive. Logramos comunicarnos con o a partir de fenómenos y situaciones no vividos por nosotros pero que mediante el arte serán experimentados. Es como abrir y crear mundos. (p.22)

El hombre necesita de un lenguaje conceptual para poder adaptarse al medio y subsistir, y ese lenguaje simbólico crea una nueva dimensión de la realidad. La experiencia humana se plasma a través de un universo *figurado* en el que arte, lenguaje, religión y mito, van creando un mundo paralelo, un mundo por el cual el hombre accederá al conocimiento de las cosas. “[...] en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial” (Cassier, 1968:46-47). El mundo físico, el mundo de las cosas no puede ser percibido por el hombre tal como es apelando a la razón; es siempre interpretado a través de este sistema simbólico.

Podríamos decir entonces que el arte es un invento del hombre que le ayuda a vivir, creando experiencia. El arte cuenta sobre el mundo y sus acontecimientos, pero su papel principal no es el de dar testimonio de esos hechos sino el de participar en ellos. Al alumbrar e interpretar lados ocultos de la vida humana, el arte interviene en la construcción de la realidad, interpretándola, inventándola y ampliándola.

### **3.2 Música, narrativa y experiencia**

Decíamos anteriormente que el arte es aquello que nos permite experimentar algo sin que lo hayamos vivido necesariamente. La música, como uno de los códigos del arte, es una de las manifestaciones que más nos puede acercar a esa experiencia de lo “no vivido”.

La música es capaz de influir directa y profundamente en los sentimientos y emociones humanas y gracias a esa fuerza, es la más poderosa de las manifestaciones artísticas. Contiene en sí misma elementos vitales como los ritmos circadianos, que la convierten en omnipresente. Está en todas partes, nuestro propio cuerpo produce sonidos que nos es imposible ignorar.

Existe una amplia gama de teorías que evidencian y argumentan la capacidad de la música para facilitar empatía y ayudar a la comprensión cultural. Otras teorías que van más allá de lo referente a la empatía, hablan de la música como proveedora del conocimiento de las emociones a través de su relación con lo físico, puesto que ciertos tipos de actuación musical podrían provocar ciertos tipos de experiencia corporal.

Otro de los aspectos analizados de la música es su relación con el lenguaje. Esta ha sido objeto de debate desde hace ya varias décadas. Diferentes son los enfoques con los que se ha intentado establecer la analogía y que ha llevado a algunos teóricos a focalizarse en las bases estructurales y en los elementos semánticos; se han considerado el medio acústico, social y cultural que comparten la música y el lenguaje hablado como así también la estructura gramatical y la posibilidad de producir una experiencia estética. Sin embargo, si se considera la música sólo como un tipo de lenguaje en el que se reconocen elementos como palabras, frases, oraciones que relatan sucesos extramusicales, se deja de lado un aspecto fundamental del hacer musical: el significado de la música es sentido (Jacquier, 2011).

Otra de las particularidades que se le atribuye a la música en relación con el lenguaje es su capacidad narrativa. Música y narración se caracterizan por una estructura argumental que generalmente está organizada en introducción – desarrollo – conclusión. Al estudiar los textos que acompañan algunas piezas musicales, se hizo necesario distinguir entre el tiempo de la historia que se narra y el tiempo del discurso (la forma musical en sí), o sea, el orden en que estos hechos se presentan en un determinado medio, también llamados “dimensión episódica y dimensión configuracional” (Newcomb, 1987, en Jacquier, 2011:21), así en el relato se articula la linealidad del discurso con la plurilinealidad de la historia.

La relación de la música con el tiempo se expresa, por un lado, en la organización del tiempo cuantitativo (el tiempo del reloj) de la experiencia, ya que es posible contar cuántas pulsaciones o tiempos dura un fragmento musical y establecer relaciones de duración entre las diferentes partes. Por otro, tenemos el transcurrir temporal (aspecto afectivo-cualitativo) que nos permite establecer un orden en los sucesos musicales y, a su vez, atribuirles características que nos permitirán describir lo que escuchamos en relación con un antes y un después.

Según Imberty (1981) (en Jacquier, 2011), la música es concebida como una simbolización del tiempo, el estilo de una obra musical estaría determinado por la organización interna de los cambios que se perciben durante la escucha y las unidades que éstos delimitan, que es lo que determinará la estructura temporal de la obra. La capacidad por parte del oyente de identificar el estilo de una pieza musical implicaría un modo particular de vivencia inconsciente del tiempo existencial: una experiencia lineal si la organización jerárquica de las secuencias es fuerte, o una experiencia fragmentaria si la organización jerárquica es débil. Por jerarquía se entiende aquí la estructura de agrupamiento: cada segmento se percibe como formando parte de segmentos más grandes y éstos a su vez, contienen segmentos o agrupamientos más pequeños. Lo interesante aquí es que, afirma

Imberty, la capacidad de segmentación del tiempo real está influenciada por modelos culturales que guían la estructuración perceptiva (en Jacquier, 2011:25).

En base a lo expuesto hasta aquí, podemos resumir que el componente esencial de la experiencia humana es su carácter temporal, o sea que se concreta forzosamente en el avance del tiempo y que es a través de la narrativa que ese pasar del tiempo va adquiriendo significado (Ricoeur, 1987, en Jacquier, 2011:26). Lo temporal de la música para Ricoeur está asociado a la acción de los personajes que constituye la trama y a la interacción que se da entre presente, pasado y futuro como una tensión a través de la cual se experimenta el paso del tiempo. La tensión en el sucederse de las acciones humanas que presenta la trama sería la base para explicar el carácter dinámico de la experiencia humana en términos narrativos. La narratividad de la música se determina entonces a partir de una serie de tensiones y relajaciones que se vivencian en la trama y al modo en que esa trama se experimenta en el tiempo.

### **3.3 Música, narrativa e identidad**

Hasta aquí hemos hablado de la capacidad narrativa de la música desde su punto de vista argumental asociado a una forma literaria, que presenta una secuencia de inicio, desarrollo y final y que le otorga el carácter temporal a la experiencia. Ahora veamos su aspecto epistemológico.

Vila (1996) afirma que para algunos teóricos como Jameson y Bruner, la narrativa no es una forma literaria sino uno de los esquemas cognoscitivos más importantes del ser humano, ya que gracias a este el hombre es capaz comprender el mundo temporal que lo rodea, y solo a través de ella podemos entender la causalidad en relación con las acciones de los agentes sociales.

A través de la trama argumental, las acciones particulares incluidas en una historia cobran coherencia y significado ordenando la realidad múltiple de la que formamos parte. Narrar es entonces relatar eventos y acciones organizándolos en tramas o argumentos y atribuyéndolos a un personaje en particular. De lo antedicho podríamos deducir que al construir el argumento de una historia es la narrativa la que construye la identidad del personaje y no a la inversa. Son varios los autores que concuerdan con la idea de que muchas veces el sujeto pensándose como protagonista de diferentes historias, desarrolla su sentido de identidad. Al unir episodios aislados de nuestras vidas en una trama argumental los hacemos comprensibles para nosotros mismos y para los demás, lo que nos permite reconocernos como personas.

[...] it is through narrativity that we come to know, understand, and make sense of the social world, and it is through narratives and narrativity that we constitute our social identities ... we come to be who we are (however ephemeral, multiple, and changing) by our location (usually unconsciously) in social narratives and networks of relations that are rarely of our own making. (Sommers, 1992, en Vila, 1996:18)

Este proceso de ida y vuelta entre narrativas e identidades le permite al sujeto adaptar las historias que cuenta a la identidad que cree poseer, a la vez que le permite también “manipular” la realidad para que se ajuste a las historias que cuenta sobre su identidad. Esto permite entender por qué ciertos “discursos” son bien aceptados ahí donde otros fracasan completamente<sup>25</sup>.

La música es posiblemente una de las pocas prácticas presentes en la existencia de todos los hombres ya que es casi imposible señalar una sociedad que no se encuentre tocada por algún género musical o ritmo durante un gran período de tiempo y que, en una de sus dimensiones, no le sirva como elemento identitario puesto que la música más allá de sonido y baile, es también afecto, relato historia (Gallego, 2007).

El sujeto moderno vive en un mundo cada vez más complejo y toma conciencia de no ser ni autónomo ni autosuficiente, sino que se nutre y se forma a partir de la relación con los otros y su entorno. Construye su identidad a partir de un continuo intercambio entre el “adentro” y el “afuera”, y de este “afuera” internaliza valores y significados incorporándolos a su “yo”. Sujeto y entorno se integran en una estructura que los estabiliza, los unifica y los hace más predecibles (Hall, 1992).

Según Vila (1996), algunas posturas postestructuralistas proponen que la música popular es un tipo de mecanismo cultural que facilita diversos elementos que las personas podrían usar en la construcción de sus identidades sociales., ya que “el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen modelos de maneras de ser y comportarse, y por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional” (p.5)

La música es poderosa en su capacidad interpeladora puesto que admite su apropiación para un uso personal de un modo mucho más intenso que el que permiten otras formas de cultura popular como la televisión o las telenovelas, y la principal causa de goce por parte del público está relacionado a cuestiones de identidad (Frith, 1987, en Vila, 1996).

<sup>25</sup> El discurso será plenamente aceptado si encaja en la trama argumental de nuestra realidad, pero será rechazado si esto no ocurre.

[...] we use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification -with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it. (Frith, 1987:140, en Vila, 1996:6).

La música está conformada por diferentes códigos, algunos de los cuales, como la danza, los códigos lingüísticos y teatrales no son estrictamente musicales. Por otro lado, el sonido en sí mismo está conformado por un sistema de códigos estrictamente musicales que también son variados (tonos, tiempo musical, armonía, dinámicas, etc.). Muchas veces estos códigos lejos de reforzarse el uno al otro, pueden ser muy contradictorios. Esto hace posible que un mismo tipo de música pueda emocionar a actores sociales muy diferentes. Esta complejidad de códigos (los estrictamente musicales y aquellos que no lo son) que operan en un evento musical pondría de manifiesto la importancia de la música en su capacidad interpeladora de identidades, y su distinción entre otras manifestaciones populares de carácter menos polisémico (Vila, 1996).

Firth también sostiene que la música, más allá de los sonidos, letras e interpretaciones, también expresa sentido a través de lo que se dice sobre ella puesto que sólo podemos escuchar música cuando sabemos qué y cómo escucharla. Lo que percibimos de la música y nuestras expectativas derivadas de esa percepción no son inherentes a la música misma y el texto discursivo que construye la música no es el mismo con el que se la escucha. Entonces los argumentos sobre la música tienen más que ver con las formas de ubicar esa música en los discursos a través de los cuales la gente le da sentido, que con sus cualidades musicales intrínsecas (Frith, 1990, en Vila, 1996). Esto explicaría por qué ciertos sectores sociales que daban crédito al discurso hegemónico de la época rechazaron el tango argumentando que se trataba de música indecente.

El tango que se generó a partir de la primera y segunda década de 1900 fue una herramienta cultural de singular importancia en la construcción de identidades rioplatenses, en primer lugar porque que supo comunicar diferentes ideas sobre diversos aspectos de la vida diaria como el trabajo, la familia, la política, el amor de los habitantes del lugar, y en segundo, porque sus mensajes estuvieron dirigidos a identidades en relación al género, clase social, etnia, etc., lo que hizo posible que sujetos en diferentes situaciones y clases sociales utilizaran esos mensajes como material y recurso en la construcción de sus identidades sociales.

Al estar el tango compuesto de códigos muy diversos en cada uno de sus componentes (letras, músicas e interpretaciones) ofrece diversas posibilidades en la construcción de identidades. Analizando el tango a través de la manera en que dijo lo que dijo, podemos concluir que su rol fue de gran importancia en la construcción de una identidad de europeo-inmigrante en un momento histórico de la Argentina en que dicha identidad era muy polemizada por el poder dominante. La importancia de

las letras no radica en su significado primario y básico, sino en el uso de las convenciones, que a su vez están organizadas en géneros musicales (Middleton, 1990:228, en Vila, 1996:8). Vila sostiene que estas consideraciones ayudan a explicar por qué los grupos más desacreditados por la lírica tanguera como las mujeres y la clase obrera (aunque esto último no se aplica a todos los tangos) se sintieron seducidos por el tango, ya que lo que este dice en “términos de género y de clase es dicho al interior de un género musical específico caracterizado por su importancia como interpelador de temas étnicos” (p.8) donde, para la época, “las referencias étnicas eran, implícitamente, referencias de clase y viceversa” (p.9). La letra, pero sobre todo la música crea un vínculo transversal y mitiga la etnificación, aceptando algunas atribuciones étnicas como la de “tanos”, “gringos”, “rusos”, “judíos”, etc., tan marcadas en el discurso epocal, pero invirtiendo su acepción, transformándolas de agravio en estima (p.9).

Una actuación similar a la del tango en la conformación de identidades la tuvo la ópera lírica que, según Cambi (2011), ha sido uno de los grandes educadores del imaginario que ha transformado la conciencia colectiva, contribuyendo a su emancipación del mundo tradicional y a la adquisición de una conciencia “más moderna, más consciente de su propia autonomía, de sus conflictos (internos y externos) y de las tareas colectivas” (p.136)<sup>26</sup>

Educa, ovviamente, l’immaginario: proietta una concezione-del-mondo, fissa personaggi-miti e situazioni-tipo, offre modelli psicologici e vissuti emblematici, dei quali nutrire la fantasia dello spettatore-ascoltatore e involgerla in una rete di «semantemi» (come farà il romanzo, come farà il teatro drammatico e poi il cinema, ma con una più forte stilizzazione/emblemizzazione, che rende il messaggio dell’opera di più immediata ed evidente lettura, più evidenziata/partecipata attraverso il ruolo di sostegno e enfaticizzazione svolto dalla musica). (Cambi, 2011:135)

Cambi sostiene que el rol educativo de la ópera lírica alcanzó su auge durante el período denominado romántico, cuando el melodrama sufrió una transformación a través de los libretos. Éstos incorporan a personajes menos abstractos que están en mayor sintonía con el espectador burgués transmitiendo mensajes más significativos desde el punto de vista social. Educó a través del teatro (lugar de ceremonia colectiva, político y socio cultural), a través del canto que, unido a la música y a la gestualidad, codificó el mensaje de un modo más íntimo y lo hizo más perceptible a nivel psicológico

<sup>26</sup> La traducción es nuestra

y como modelo socio-ideal. Educó también a través del texto, es decir, del libreto que era la “materia prima de su arte y de su función educativa” (p.136)<sup>27</sup>

La ópera postromántica conocida como ópera verista, también se renueva, dejando a sus personajes e historias patrióticas para poblarse de sucesos de la vida común ya no de los aristócratas, sino de los sectores menos favorecidos. El tema corriente entre los veristas es el engaño amoroso situado en un “ambiente subalterno” (Cetrangolo, 2010:961) que es funcional a la situación dramática que presenta. Son historias que cuentan las vidas, alegrías, tristezas y tragedias de los hombres comunes, de “los pobres, los buenos y los miserables”. La fuerza de estas historias radica en los libretos, que ofrecen las situaciones de las cuales se nutre el imaginario. La música “sostiene” y “resalta” esas situaciones lo que permite memorizar más fácilmente el texto. A través de su textualidad múltiple (en cuanto emplea gesto, palabra, música, canto, acción escénica) la ópera tiene una gran capacidad evocativa y paradigmática, más a nivel psicológico-emotivo que a nivel cultural, dada la fuerte alusión que imprime a la dinámica de las pasiones.

De la gama de manifestaciones artísticas, la música es una de las que más pone de manifiesto las tensiones y expectativas socioculturales de la ciudad en crecimiento (Pujol, 1989:14). La producción musical local del Río de la Plata se vio afectada por la atmósfera cultural en la que se originó. La gran ola de inmigración de finales del siglo XIX no pudo más que, por acción o reacción, intervenir en la vida cultural y social de la ciudad dando origen al fenómeno de hibridación, con resultados inéditos e irreversibles (Ibid.). En comunidades conformadas por personas provenientes de diferentes culturas se producen conflictos a la hora de interpretar y usar los signos que definen el código cultural de un grupo (Zátonyi, 2007). Compartir el mismo código, el que tendrá una parte heredada y otra adquirida, es lo que nos da la sensación de pertenencia a un grupo o comunidad. Esa “herencia cultural” es la que nos va a ir definiendo, moldeando, excluyendo o incluyendo dentro de un determinado contexto social, según las circunstancias dadas. Simultáneamente, también somos capaces de crear nuestras propias trayectorias, estructurando y ajustando las condiciones externas: somos sujetos actuantes de nuestro propio entorno. Este constante interactuar entre el hombre y su entorno no se da de manera uniforme, sino que se proyecta en diferentes direcciones y con distinta trascendencia.

Es a partir de estas consideraciones que proponemos indagar sobre esa “herencia cultural” que recibió el tango canción en su mayor medida por la comunidad italiana emigrada al Río de la Plata, comunidad que estaba emparentada con prácticas musicales operísticas adquiridas en su cultura de origen y que fueron heredadas también por sus hijos. Indagaremos sobre qué elementos de la estética

<sup>27</sup> Ibid.

narrativa verista pudieron ser asimilados por el tango cantado, elementos que aún hoy permanecen ocultos y que se explicaría en el postulado que sostiene que “las prácticas culturales no son necesariamente homólogas a cierta base “real” que las precede, sino que, por el contrario, gozan de cierta autonomía o especificidad que es capaz, por sí misma, de crear prácticas sociales generadoras de lo “real” (Vila, 1996).

El tango no formaba parte del entorno de clases bajas recién llegadas al Río de la Plata, sino que fue una música creada por ellas que no describía una forma de vida particular, sino que se ocupó de narrar las representaciones que ciertos grupos sociales se hacían de sí mismos y de la vida que llevaban, y de nutrir el imaginario colectivo con un modelo de hombre urbano.

## 4. CONTEXTO HISTÓRICO

En este capítulo referiremos algunos aspectos que consideramos relevantes en el contexto de este trabajo. Se trata de ciertas características del movimiento migratorio en la Argentina de principios del siglo XX, en especial de la inmigración italiana. Existen muchas evidencias para poder sostener que esta franja inmigratoria en particular fue portadora de reflejos culturales y símbolos que se convirtieron gradualmente en un ingrediente central de la identidad social argentina, es decir, en referentes que pasarían a nutrir la imagen que los argentinos labraron de sí mismos como comunidad imaginada. Asimismo, hablaremos de la importancia de la ópera lírica en la conformación de la identidad nacional italiana, y de los puntos de encuentro entre tango y ópera en la sociedad argentina a inicios del siglo XX.

### 4.1 La ola inmigratoria

La nación argentina es una nación de inmigrantes, se ha dicho siempre. “*Gobernar es poblar*” promulgaba Juan Bautista Alberdi, quien contribuyera a la redacción de la Constitución de 1853, una norma republicana, federal y liberal que sentó las bases del ordenamiento jurídico actual que tiene la nación.

En la historia sociopolítica argentina podemos distinguir tres grandes períodos de movimientos inmigratorios, de los cuales la mayor parte eran de procedencia italiana. El primero va de 1880 a 1930; el segundo de 1947 a 1951 y el tercero de 1951 y los años siguientes (Matteucci, 1997). Entre el segundo censo nacional efectuado en 1895 y el tercero de 1914, la población argentina había aumentado de 3,9 a 7,8 millones. El mayor índice de crecimiento se dio en la ciudad de Buenos Aires, que pasó de 660.000 a más de 1, 5 millones de habitantes. En el interior del país el crecimiento fue más lento y en algunas zonas incluso casi nulo.

Este crecimiento demográfico se debió principalmente a dos razones: la primera, la mejora de la calidad de vida cuyo efecto se plasmó en el aumento y descenso del índice de natalidad y mortalidad respectivamente. En segundo lugar, a la ola inmigratoria procedente del sur de Europa.

En 1914, el 80% de la población estaba constituido por los inmigrantes y por los hijos de estos. La mayor cantidad de extranjeros la aportó la comunidad italiana con más de un millón de personas, lo que representaba casi el 50% de la población migrante.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Otras comunidades migratorias eran la española con alrededor de 800.000 h., la rusa y polaca con 94.000, la francesa con 86.000 y la turca, incluidos libaneses y sirios con casi 80.000 (Rock, 1985:221)

**Cuadro 1: Distribución de los nacidos en Italia a la fecha de los censos argentinos de 1869, 1895, 1914.**

Circunscripción	1869	1895	1914
Capital Federal	58,7	36,9	33,5
Buenos Aires (pcia.)	26,2	28,5	30,6
Santa Fe	5,9	22,2	17,7
Entre Ríos	6,0	4,3	1,7
Córdoba	0,5	4,5	9,0
Mendoza	0,1	0,8	3,0
San Juan	0,1	—	0,2
Tucumán	0,1	0,7	0,8
...	...	...	...
Totales absolutos	71.442	492.676	928.860
Totales extranjeros	211.992	1.004.527	2.357.952
Total población	1.736.923	3.954.911	7.885.237

La inmigración italiana en Argentina (Devoto,1985:168)

## 4.2 La inmigración italiana en la Argentina

Los “emergentes” países latinoamericanos eran pensados por Europa como lugares geográficos vacíos de historia y cultura. La Argentina no fue una excepción. Para una parte de la clase dirigente de Italia, la Argentina era considerada como una “colonia espontánea” para la que aplicaron una política de penetración a través de dos componentes fundamentales: la cultura y el idioma (Cetrángolo, 2015).

El legado cultural itálico se vio desde los comienzos independientes de la nación. La ciudad se pobló de músicos, pintores, arquitectos, cantantes que contribuyeron en la conformación de la cultura local. Muchas de las celebraciones de fechas patrias itálicas sirvieron de inspiración para instituir las fiestas nacionales locales; la construcción de muchos de los monumentos dedicados a próceres argentinos estuvo en manos de escultores italianos; el primer libro de historia<sup>29</sup> utilizado en la escuela primaria fue escrito también por un italiano. Asimismo, los peninsulares contribuyeron con los primeros registros fotográficos locales y fueron precursores en la cinematografía nacional.

A principios del nuevo siglo en la ciudad y en sus suburbios era común que la gente entendiera y hablase el italiano (y algunos dialectos como el genovés y el veneciano). En las escuelas secundarias oficiales se enseñaba la lengua italiana y, además, en Buenos Aires y en Montevideo se interpretaban varias obras en lengua italiana, lo que no parecía representar un problema para la comprensión del público (Cetrangolo, 2015).

<sup>29</sup> Nociones de Historia Argentina (1893) – “el Grosso chico”- de Alfredo Bartolomé Grosso.

La comunidad italiana en Buenos Aires fue una de las más organizadas de las masas aluvionales llegadas al Río de la Plata. Contaba con una serie de instituciones y agrupaciones culturales a través de las cuales pudo conservar las estructuras mentales de su cultura de origen y compensar, en un primer momento, el dolor del desarraigo. Núcleos institucionales como el Club Italiano, Unione e Benevolenza, Sociedad Giovani Italia, Unione Operai Italiani, Sociedad Conde di Cavour, entre otras, ponen de manifiesto que los peninsulares fueron los mejor preparados no sólo para mantener sus costumbres sino para “*imponerlas como proyectos culturales alternativos*” (Pujol, 1989:45).

Resulta entonces evidente que la penetración cultural italiana fue profunda y múltiple. La numerosa presencia de estos italianos del sur en Buenos Aires y Montevideo determinó sin duda las inflexiones del español rioplatense, y la estética italiana estuvo en la base del diseño y la organización de la simbología nacionalista de la joven nación argentina.

### **4.3 La ópera italiana**

Cuando se habla de ópera, en general, se tiene la imagen de una élite que asiste regularmente al teatro para exhibirse y *escuchar* a los “divos” cantantes y seguidamente tener argumento de conversación en el siguiente encuentro con amigos. Es verdad que incluso hoy en día la inauguración de las temporadas de algunos teatros como El Metropolitan de New York, La Scala de Milán o el Covent Garden de Londres, es lugar de encuentro del poder económico y político de sus respectivas ciudades. Sin embargo, la ópera ha sido siempre objeto público, de naturaleza migrante e interclasista. Gracias a estas cualidades y a la de su fuerza simbólica siempre ha mantenido una estrecha relación con la sociedad que la albergaba, y ha sido funcional a la necesidad de símbolos identitarios, tanto para la sociedad italiana peninsular como para los grupos migrantes en el Río de la Plata (Cetrángolo, 2015). No pretendemos aquí contar la historia de la ópera porque excedería los objetivos de este estudio, pero sí describiremos algunos fenómenos que consideramos relevantes para comprender la importancia que tuvo en la sociedad italiana y rioplatense.

Desde sus comienzos, la ópera fue “*pratica di artigianato teatrale attenta al sentire comune*” (Chiappini, 2011:5), cuyo rol desde finales del siglo XVIII y la primera parte del XIX, contribuyó de manera determinante a la conformación de la mitología nacional y de la identidad de los italianos: “La funzione pedagógica del melodrama fu potente e persuasiva, perché utilizzava un veicolo di comunicazione di tipo inconscio come la música e, soprattutto, la voce, medium densamente corporeo, persuasivo e fascinatorio” (Chiappini, 2011:6).

Con el Romanticismo y el advenimiento de la idea de Patria se fue dejando atrás el estilo vocal belcantista de los castrados por voces más potentes y dramáticas, capaces de transmitir los ideales de la época. El melodrama patriótico verdiano logró resaltar la relación entre individuo y poder a través de un clima épico recreado por un estilo vocal potente y audaz que cantó los sufrimientos y luchas políticas y sociales, gracias a las cuales los italianos obtuvieron su deseada República<sup>30</sup>.

La joven república, con Giuseppe Cavour como primer presidente del consejo de ministros y con la presencia de “un genio musical” en el parlamento, convencida del poder político y económico del teatro musical, esperaba fomentar la “identidad nacional” y menguar las diferencias, ya evidentes, entre el norte y el sur que hacían peligrar la novata unidad. Pero las cosas no fueron así y tras la prematura muerte de Cavour el mismo 1861 más las dificultades políticas y las grandes diferencias entre la Italia septentrional y meridional, el mercado operístico cayó en una profunda crisis y la ópera comenzó a perder su protagonismo como referente político-social. Y también a partir de entonces fue que los italianos cobraron consciencia de las grandes diferencias en el desarrollo cultural y económico de sus territorios.

Mientras el centro-norte expandía sus confines urbanos, el Meridione<sup>31</sup> sucumbía en la miseria. Esos habitantes del sur, “la parte più corrota e debole d’Italia” como se les llamó, (C.Cavour, 1954, en Chiappini, 2011:180) serían los que, a finales del siglo XIX y principios del veinte, emigrarían en masa a las Américas en busca de una mejor fortuna.

Habrá que esperar hasta 1890 para que el melodrama italiano vuelva a recuperar su fuerza de antaño. La ópera *Cavalleria Rusticana* (1890) del livornés Pietro Mascagni<sup>32</sup>, fue la primera de una serie de obras agrupadas bajo el nombre de *Verismo*, que dio el papel protagónico a los habitantes del sur peninsular. Ambientada en un pueblo de pescadores de Sicilia, relata una historia de traición y muerte basada en el relato homónimo de Giovanni Verga quien, junto a Luigi Capuana fue uno de los mayores exponentes de la estética literaria verista. Verismo, que deriva de la palabra italiana *vero* (verdad o verdadero) fue el nombre que asumió en Italia la corriente literaria del Naturalismo francés de finales del siglo XIX, y que se considera el primer movimiento literario de carácter nacional. Tenía como objetivo artístico contarle a la joven nación italiana las distintas “verdades” locales que poco

<sup>30</sup> La unificación de los territorios italianos tuvo lugar en 1861. La famosa frase “viva V.E.R.D.I.” que significaba Vittorio Emanuele Re d’Italia, era clara muestra de la relación entre el famoso compositor y los ideales de la época. Después de la unidad, Verdi participó en el parlamento italiano por un breve periodo de cuatro años, hasta 1865.

<sup>31</sup> En italiano la palabra Meridione refiere a los territorios del sur del país.

<sup>32</sup> Compositor muy estimado en la Argentina cuyas óperas se representaron regularmente en Buenos Aires.

conocía, mostrando la realidad en busca de la verdad de la vida, a menudo pobre y violenta, de las clases subalternas.

La ópera de finales del siglo XIX se vio contagiada de este deseo de plasmar “la realidad” a través del melodrama. En la ópera verista los personajes cantan desdichas y tribulaciones en su lengua propia<sup>33</sup>, y los sentimientos se expresan de manera exacerbada y altisonante. Se dejan de lado los ambientes y argumentos heroicos y mitológicos para dar lugar a la vida cotidiana, y a las peripecias de la gente común, especialmente la de aquellos de estratos sociales más bajos como titiriteros, aldeanos, bohemios sin medios y artistas arruinados.

Resulta paradójico que los escenarios de una región desdeñada, vista como un lugar de cierta barbarie por el norte del país peninsular, fuera la fuente de inspiración que hiciera revivir un género en decadencia. La ópera se pobló entonces de personajes plebeyos cuyos dramas pasionales ambientados casi exclusivamente en tierras del sur, ponían en evidencia que el Reino de Italia también estaba conformado por lugares aislados del progreso que no participaban del proyecto social del norte. Según Chiappini, la nueva moda del “*melodramma delle aree depresse*” contribuyó a identificar el estereotipo del italiano con el pintoresco “popolo cantante” del Sur, de gran sensualidad gesticulante y musical, ajenos a la disciplina sentimental y proclives a la insurrección imprevista y a la grosera crueldad. El modelo masculino viril y ético de las óperas verdianas había cedido ante un “desprejuiciado donjuán” como Turiddu<sup>34</sup>, apegado a la madre y dominado por las mujeres y sus pasiones.

Curiosamente ese “desprejuiciado donjuán” de origen humilde y periférico que sucumbe a las pasiones femeninas, será el prototipo masculino que inspirará el tango canción surgido a partir de 1917 y que, al igual que la lírica verista, consiguió narrar la experiencia humana de las “*clases deprimidas*”, casi todas de origen itálico, asentadas en la zona sur de Buenos Aires.

#### **4.4 La ópera lírica en la sociedad porteña**

Así como la ópera fue emblema de un alto valor de representatividad identitaria para la Italia post unitaria, lo sería también tanto para aquellos emigrantes que empezaron a llegar a Buenos Aires a finales del siglo XIX, como para los habitantes locales. La joven nación sudamericana quería ser reconocida como tal con valores culturales propios y un modo para conseguirlo era a través de uno

<sup>33</sup>Cavallería Rusticana es la primera ópera que introduce el habla usual de sus personajes en la trama, introduciendo un aria en dialecto siciliano que sirve para ubicar al espectador en el lugar de los hechos a través del realismo lingüístico.

<sup>34</sup>Personaje protagonista de Cavalleria Rusticana.

de los símbolos de más prestigio cultural y de progreso como un teatro de ópera propio, en el que se escucharan las voces y las obras de los grandes artistas de la época, y que le permitiera “dialogar de igual a igual con las naciones que se consideraban modélicas, es decir, las de la Europa no ibérica” (Cetrangolo, 2015: Kindle 1.527-528).

Entre los inmigrantes italianos llegados a la ciudad, había un gran número de ellos que estaba ligado al mundo empresarial artístico y tenía muchas vías de comunicación con compañías italianas, sobre todo, con Milán, centro de difusión artística. La burguesía local confiaba en el gusto estético de estos empresarios y una gran parte del público pensaba que había “afinidad” de gustos entre la cultura italiana y la argentina. Esto fue definiendo el perfil artístico de las principales salas líricas de Bs As y del resto del país (Pujol, 1989). Teatros como el Ópera, el viejo<sup>35</sup> y el nuevo Colón<sup>36</sup>, el Coliseo, el Odeón y el Politeama tuvieron preferencia por los espectáculos de origen italiano, con elencos de gran prestigio para la vida artística de la ciudad.

Los primeros años del siglo XX fueron de gran esplendor para el melodrama lírico. Los teatros competían por sus carteleras y las grandes figuras que por allí desfilaron, denotan la importancia y prestigio que tenían las salas porteñas. Sin embargo, este auge comenzó a declinar hacia 1925, donde el nuevo Colón concentraba prácticamente la operación lírica de la ciudad. La ópera italiana, objeto cultural que la clase dominante había elegido como insignia distintiva, hablaba la lengua de las clases trabajadoras inmigrantes. Esto provocó tensiones que llevaron a una *desidealización* de lo itálico y hasta su rechazo, al surgimiento del criollismo y de la ópera nacional. La clase dirigente se había dado cuenta de que la ópera no era tan distintiva, después de todo. También aquellos recién “verduleros” y “albañiles” bajados de los barcos sabían silbar o cantar sus melodías, aunque jamás hubieran puesto un pie en un teatro:

Cuando los aristocráticos señores de La Paz vieron sus sombreros de galera en la cabeza de las coyas del mercado dejaron de usarlo y con la ópera de los italianos, en Argentina, pasó algo similar en actitudes de no regreso. (Cetrangolo, 2010:542).

Por otro lado, los nuevos medios de comunicación que surgieron por aquella época, como la radio y el cine, favorecieron la divulgación de otras expresiones artísticas en la que muchos de aquellos inmigrantes también se sintieron identificados. De todos modos, mientras hubo ópera en Buenos Aires, ésta fue “monopólicamente italiana” (Pujol, 1989).

<sup>35</sup> Se encontraba en lo que hoy es la sede del Banco Nación. Se inauguró en 1857 y cerró sus puertas definitivamente en 1888.

<sup>36</sup> El actual, inaugurado en 1908

El melodrama lírico en Italia había salido de su sede natural para llegar a las plazas populares a través de las bandas locales. Este fenómeno no fue exclusivo del país peninsular, sino que también en la ciudad rioplatense las bandas musicales, incluidas aquellas militares, “tocaban música de ópera, *¡incluso para festejar la fecha de la independencia argentina, el 9 de Julio!* (Cetrangolo, 2010:112).

Con el movimiento migratorio, a la Argentina llegaron un número considerable de músicos de banda de todas partes de Italia, muchos de ellos de apellidos meridionales, como Metallo<sup>37</sup> y Discépolo<sup>38</sup>, de los que se apropiaría el tango. Pero no sólo las bandas militares fueron las difusoras del melodrama. El llamado órgano ambulante como animador de bailes callejeros y privados también hacía escuchar melodías operísticas<sup>39</sup>. Asimismo, conjuntos musicales ambulantes ejecutaban fragmentos de las óperas más famosas de la época:

Dos arpas, una flauta y un violín constituyen la bella orquesta ambulante que recorre las calles y hoteles, deleitando con trozos de las mejores óperas. Los músicos son italianos y ésta es una recomendación; tocan con suficiente ejecución y buen gusto para hacerse oír con placer. [...] (Lamas y Binda, 1998:33-34).

La ópera también irrumpía en las escuelas donde coros de niños cantaban himnos patrióticos con música verdiana<sup>40</sup>. La canción a la bandera argentina que todos los niños hemos aprendido en los años de educación escolar y que aún hoy se sigue enseñando, es un aria extraída de la ópera nacional Aurora, con música de Ettore Panizza sobre libreto de Héctor Quesada y Luigi Illica<sup>41</sup>. La ópera fue escrita en italiano y estrenada en el nuevo Teatro Colón en 1908. Treinta y cinco años después se hizo la traducción al español.<sup>42</sup>

Muchos son los nombres de cantantes líricos y de personajes operísticos bautizaron a las nuevas generaciones y promovieron el consumo de productos locales de primera necesidad como las galletitas Ópera (creadas para la inauguración del actual Teatro Colón en 1908), Manon y Traviata que hasta hoy en día, siguen siendo muy populares.

<sup>37</sup> Nació en Calabritto, sur de Italia y llegó a la ciudad de Montevideo en 1882..

<sup>38</sup> Santos Discépolo era napolitano y emigró a la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Su hijo Enrique Santos Discépolo fue uno de los mayores exponentes que tuvo el tango.

<sup>39</sup> Este también llamado “piano mecánico” parece haber tenido en su repertorio asimismo numerosos tangos.

<sup>40</sup> En los años 60 en la escuela secundaria se enseñaba un himno al general San Martín con letra patriótica cuya música es idéntica a la de la marcha triunfal de la ópera Aída de Giuseppe Verdi.

<sup>41</sup> Luigi Illica, escribió los libretos de las óperas La Bohème, Tosca, Madama Butterfly, Andrea Chénier y La Wally.

<sup>42</sup> La nueva versión en español fue estrenada en 1945 y desde entonces y por decreto gubernamental “Aurora” quedó definida como “Saludo a la bandera” y debía interpretarse en actos oficiales y en las escuelas al izamiento de la bandera.



La Nación: 30/03/1888<sup>43</sup>



Publicidad de Juventus Lírica recibida en mano – julio 2017 - BsAs

#### 4.5 Los primeros tangos cantados

En sus comienzos el tango nació como una manifestación musical exclusivamenteailable. Sin embargo, se sabe que la letra del tango es casi tan añeja como el tango mismo. Esas primeras coplas eran letra ajustada a la música de tango que pretendían “cantar” episodios de la vida doméstica.

Hacia finales del siglo XIX se consolida la letra de tangos en dos direcciones: de tono picaresco y obsceno, por un lado y pendenciero, por el otro. Esto se debe a la influencia de una moda musical de aquellos días, el cuplé español, que se caracterizaba por los monólogos cantados de asuntos picarescos. El cuplé utilizaba un lenguaje más bien vulgar y se había popularizado durante los siglos XVII y XVIII como parte informal de obras teatrales.

De los catalogados tangos prostibularios (cuyo nombre no corrobora que hayan nacido en los prostíbulos) no todos tenían letra, muchas veces sólo se trataba del título<sup>44</sup>. Uno de los autores que se vio influenciado por el cuplé fue Ángel Villoldo (1861-1919), que compuso letra y música de tangos como *El Porteño*, *El choclo*, *El Torito*, *Soy tremendo*, entre muchos otros. Sus letras denotan un cambio porque introdujeron elementos que aludían a la ciudad de Buenos Aires, a la “guapeza” o coraje masculino, a la “mina”<sup>45</sup>, explorando las posibilidades del lunfardo<sup>46</sup> como lengua apropiada para referir la vida urbana.

Estas letras dan origen a lo que se llamó el *tango compadrito*. El texto era narrado en primera persona y el protagonista hacía alarde de sus destrezas, belleza y astucia.

<sup>43</sup> Adelina Patti, soprano italiana que hará su debut en Bs As en 1888 en el Politeama.

<sup>44</sup> Algunos ejemplos son: ¡Que polvo con tanto viento!, Empujá que se va abrir, Dejalo morir adentro, entre otros.

<sup>45</sup> En lunfardo significa “mujer”.

<sup>46</sup> Lunfardo: repertorios de términos traídos por la inmigración durante la segunda mitad del siglo XIX y asumidos y adaptados por los habitantes de la Buenos Aires de la época.

En 1916 el poeta y guitarrista Pascual Contursi<sup>47</sup> le pone letra al tango instrumental *Lita*, del pianista Samuel Castriota y comienza a interpretarlo él mismo con el título *Percanta que me amuraste*<sup>48</sup>, palabras del primer verso. Este tango, que en 1917 grabara Gardel como su primer tango con el nombre de *Mi noche triste*, marcaría una inflexión en la historia del género: “Con *Mi noche triste* aparecería una narración, una historia en la poesía del tango; también irrumpían la tristeza y lo íntimo. Sin saberlo, Contursi había revolucionado el tango” (Benedetti, 2017:110).

Contursi inventó un texto sencillo de emotivo desarrollo poético que proponía el gran tema del tango: el amor ausente, el amor perdido y el desamor, aunando el acento literario con el musical y que, con la interpretación de Carlos Gardel, dejaría sentadas las bases para el nuevo tango canción.

No perdamos de vista que el tango nació como un género musical y que, si bien desde muy temprano hubo letras, éstas se escribieron posteriormente a la música y dependían rítmica y prosódicamente de ésta. Fue Enrique Delfino (1885-1967) el creador del molde musical que dará el ordenamiento definitivo para el tango cantado. Reduce la pieza de tres a dos partes únicamente y a partir de aquí, casi todos los tangos con letras adoptarán esta estructura: primera parte (A), estribillo (B) y primera parte bis (A).

Delfino nació en Buenos Aires y se crio prácticamente entre las “bambalinas” del Teatro Politeama, de cuya confitería eran propietarios sus padres, y al cual llegaban las más grandes figuras de la lírica internacional de la época. Se formó musicalmente en Italia y a su regreso se unió al prestigioso cuarteto de Maestros con Osvaldo Fresedo, Tito Toccatagliata y Agesilao Ferrazzano (N.Pinsón “E.Delfino”, en [www.todotango.com](http://www.todotango.com). Consultado el 30/5/2018), todos descendientes directos de italianos. Era un gran admirador de grandes operistas como Wagner, Verdi y sobre todo, Puccini. Esta admiración se verá reflejada en algunos de sus famosos tangos<sup>49</sup>. Las innovaciones musicales aportadas por Delfino fueron asimiladas por otros compositores importantes que tuvo el tango a partir de ese momento, como Julio y Francisco De Caro, Juan Carlos Cobián, Osvaldo Fresedo, Roberto Firpo y Joaquín Mora, todos ellos con gran preparación y trayectoria musical.

Preparación y trayectoria artística similar se observa también en los letristas que pusieron versos a los tangos de estos compositores. Creadores como José González Castillo, Samuel Linning, Enrique Cadícamo no fueron poetas fortuitos sino autores formados que estuvieron vinculados al teatro, al periodismo y a la poesía culta.

<sup>47</sup> 1888-1932, era hijo de napolitanos que emigraron a la Argentina en 1880.

<sup>48</sup> Voz lunfarda que significa “mujer (amante) que me abandonaste”

<sup>49</sup> El tango *Griseta*, por ejemplo, evoca personajes de *La Bohème* (1896) de Giacomo Puccini que entre los años 1896 y 1920 se representó más de treinta veces en el Teatro Colón y el Ópera, y diecisiete veces en el Teatro Coliseo entre 1907 y 1920, siendo la representación de 1911 dirigida por Pietro Mascagni (*Cetrangolo*, 2010)

Con el siglo XX también llegó el gramófono, el micrófono, la radio, el disco y el cine, lo que le dio al tango el pasaporte definitivo a las clases media y alta de la sociedad porteña.

Un elemento clave que permitió consolidar el nuevo estilo de tango canción fueron sus intérpretes. Muchos dejaron su impronta, pero el que marcó un antes y un después en la historia del género fue, sin lugar a dudas, Carlos Gardel (1880-1935), que supo articular la figura del inmigrante con la del criollo dando forma definitiva al cantor nacional. Como inmigrante que fue el mismo, nacido en Toulouse, Francia y llegado a la Argentina desde muy pequeño, asimiló las costumbres criollas sin demasiados reparos ideológicos “*alcanzando la más alta forma y prestigio como síntesis de diversas culturas en constante interrelación*” (Pujol, 1989:161).

Crecido en los alrededores del Abasto, Carlos estuvo desde temprana edad en contacto con la cultura italiana, muy presente en ese sector de la ciudad. Allí conoció la canzonetta italiana y las primeras grabaciones que llegaron al país que serían, nada menos, que las arias y canzonettas del napolitano Enrico Caruso, uno de los primeros en grabar con la técnica del cilindro. Varias son las anécdotas que cuentan que Gardel en su juventud imitaba al tenor cuando trabajaba como comparsa en el teatro Ópera. Años más tarde, en 1917, durante un viaje en barco a Brasil junto a su compañero de dúo, el uruguayo Razzano, tendría la dicha de ser escuchado y elogiado en persona por el gran tenor, que viajaba en la misma nave.

Caruso sentó las bases del canto lírico moderno, gracias a su impactante personalidad. Es probable que haya influido en Carlos, tanto por sus condiciones musicales como por la importancia que asignaba a las letras y a la representación escénica (D. Caruso, 1952:99, en Barsky, 2004:94).

Entre sus amistades había muchas relacionadas a la lírica que, sin embargo, no trascendieron por razones emparentadas con el contexto de la época: “*vergüenza, aparente incomprensión de los estilos de vida, imagen pública*” (Ibid.). Ya consagrado como artista, Carlos sería un habitué de la ópera en Buenos Aires.

Pero no olvidemos que en las primeras décadas del siglo XX también se escuchaba la música de payadores y cantores de temas criollos, muchos de los cuales tuvieron una marcada presencia en los espacios urbanos que frecuentaba Gardel. Esto tendría un fuerte impacto en la afirmación de una identidad personal y artística del cantante, asegura Pujol (1989) al que, si bien se le permitió seguir cantándole al inmigrante pobre, se le exigió ser el representante de lo nacional: “[...] fue diluyendo la influencia inmigratoria tras esa pátina impenetrable y enigmática de su personalidad conocible.

Nació así la argentinidad plus ultra del mito gardeliano, el arquetipo admirado por todo un pueblo básicamente descendiente de europeos transculturados” (p.164).

La necesidad de encontrar una identidad nacional que difiriera de las que introducían los inmigrantes marcó pautas políticas y estéticas que no fueron ajenas a Gardel. Su inteligencia artística y su búsqueda de aceptación lo consagraron como “Cantor de Tango”, en “quien confluyen la tradición criolla de los payadores, el dramatismo del Circo Criollo, la teatralidad del naciente Arte Dramático nacional, la picardía de los burdeles y la escucha atenta y fervorosa de los cantantes líricos italianos que llegaban a Buenos Aires para presentarse ante su público inmigrado” (Russo,2011:34). Su gran deseo de proyección internacional influyó en la elección del repertorio y en la imagen “a lo que el mundo del espectáculo europeo consideraba un *argentino típico*” (Barsky y Barsky, 202004:632) lo vinculó para siempre a la lírica tanguera.

#### **4.6 Espacios comunes**

Ya hemos visto que la ópera no sólo pertenecía al escenario, sino que se manifestaba y circulaba de distintas formas en otros ambientes de la escena urbana. Veamos en qué medida el tango también participaba de estas formas de circulación e hibridación.

Los bailes de carnaval que se celebraban a principios del siglo XX representaban un importante evento para la ciudad y, sin duda, para la burguesía porteña. Salas líricas como las del teatro Ópera, Politeama y Colón los incluían en su programación. Se trataba de las salas más prestigiosas de la ciudad por lo que el precio de la entrada no era accesible para todos. Estos bailes eran animados por orquestas numerosas bajo la dirección de músicos profesionales, muchos de ellos italianos, y entre las piezas ejecutadas, figuraban también numerosos tangos (Lams y Binda, 1998:145). Otros teatros como el Victoria, el Argentino, el Apolo, el Doria, albergaron a sectores menos pudientes de la sociedad porteña que también disfrutaron de los famosos bailes de carnaval: “El Victoria, con ser enorme de grande, resultó estrecho para dar cabida a “su público”, ese público de gente maleante y de avería. Aquí el programa lo constituían tangos, tangos y tangos” (Ibid.:101).

Los sectores más populares de la sociedad asimismo escuchaban ópera y tenían su “Colón del Oeste”, como se lo llamó al teatro Marconi, donde también se personificaron *Mimís*<sup>50</sup> y *Violetas*<sup>51</sup>, sólo que a precios más accesibles para la clase trabajadora.

Tengamos en cuenta que ya a principios de siglo existía la industria de la música impresa. Y con la industria fonográfica aún en sus inicios, el único modo de popularizar una pieza musical era mediante su reproducción instrumental, para lo cual se hacía necesaria la partitura. Lamas y Binda sostienen que en 1905 existían 49 casas que vendían música impresa y que para fin de la década esa cantidad se había prácticamente duplicado. Ellos calculan que la cantidad de partituras de tango impresas entre 1900 y 1909 habría ascendido a los 3.180.000. Esto presupone que los músicos tangueros no eran analfabetos musicales, como varias veces se ha asegurado. Además, teniendo en cuenta la densidad demográfica de la época, se desprende que no sólo los intérpretes y compositores tenían conocimientos teóricos musicales, sino que un vasto sector de la población era capaz de ejecutar las partituras al piano.

Habiendo ya superado las fronteras de los prostíbulos, los conventillos y de las academias<sup>52</sup>, el tango va irrumpiendo en otros espacios. Bares, cafés y restaurantes de la Boca eran ámbitos comunes para dúos, tríos y cuartetos tangueros. Pero no sólo en los barrios orilleros, también en cafés del centro se podía disfrutar de la ejecución de tangos. Una presencia más institucional le permitirá al tango la aceptación total y su práctica constante para ambos sexos. Y una vez más son los italianos (y en gran medida también los españoles), los que prestaron los salones de sus instituciones “Sociedad Conde Cavour”, “Unione e Operai Italiani”, “Unione e Benevolenza”, sólo por nombrar algunas, para que la sociedad danzara el tango. Estos centros tenían una variada actividad cultural que alternaba el teatro, la música clásica y la ópera.

Los datos recogidos nos permiten entender que en la sociedad porteña existían vasos comunicantes entre sus diferentes clases y, que tanto la música popular como la clásica, eran consumidas por la sociedad sin gustos excluyentes propios a los distintos estratos sociales: la ópera y el tango compartían espacios, músicos, directores y público. Ahora nos queda examinar en qué medida estos lugares comunes son reconocibles en la articulación musical y narrativa de la música misma.

<sup>50</sup> Mimi, protagonista de *La Bohème* (G.Puccini.)

<sup>51</sup> Violeta, protagonista de *La Traviata* (G.Verd).

<sup>52</sup>Las academias eran escuelas de baile donde se enseñaba a bailar el tango y los había de carácter público y privado.

## 5. CORPUS Y ANÁLISIS

### 5.1 JUSTIFICACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL CORPUS.

Para poder acercarnos a un análisis de la articulación narrativa que produjo el tango canción y examinar en qué medida esta articulación está emparentada con la narrativa de la ópera italiana verista, hemos decidido dedicarnos, en una primera instancia, al estudio de sus letras, no de modo privativo sino como primer paso para ese acercamiento. La primera selección del corpus ha tenido sus bases en la temática y, dentro de esta categoría, nos hemos centrado en aquellos tangos cuyas letras desarrollen una historia pasada o presente y cuenten una experiencia, propia o ajena, dramática y pasional.

La primera operación para definir el corpus fue la de identificar las óperas creadas entre finales del siglo XIX y principios del XX que entran dentro de la estética verista, estudiar los libretos y detectar los elementos característicos de esta estética narrativa.

La segunda operación fue la de identificar tangos entre 1917 y 1947, cuyos textos narraran historias semejantes a las de las óperas, ya fuera en relación al argumento o que utilizaran recursos narrativos de la estética verista; historias cuyos personajes evocaran a aquellos operísticos o la ópera misma como género. Para esta tarea hemos recurrido a la recopilación realizada por José Gobello (1995) que selecciona una gran variedad de tangos de autores varios en el periodo comprendido entre 1897 y 1981. También al trabajo sobre las letras de tango realizado por Idea Vilariño (1965) fue muy orientador a la hora seleccionar los tangos en base a los temas y motivos presentes, en relación con el mundo que consiguen recrear a través de su poesía. El artículo publicado por Nicolás Cobelli en 2015<sup>53</sup> también fue de utilidad. El apartado que dedica Cetrangolo (2010) a la ópera y el tango también nos ha servido como referencia para identificar ciertas temáticas análogas a los dos géneros musicales. El nuevo lenguaje incorporado a partir de Contursi con *Mi noche triste* dará voz a los hombres “comunes, buenos y miserables”, planteando el dramatismo de su experiencia urbana en el que la calle, el patio, el bulín, la catrera, el conventillo y el cabaret serán funcionales a su historia, y en cuyas letras se “expresarán y procesarán los sueños, las fantasía, los miedos, las ansiedades, los mitos de origen y las esperanzas de todo un pueblo” (Mina, 2007:23, en Conde, 2014:16).

Hemos considerado aquellos tangos que tuvieran un desarrollo argumental (como el que presenta una ópera) y a través el cual se pudiera percibir el carácter temporal de la experiencia narrada. Consideremos que las óperas tienen una duración de entre 80 y 130 minutos, donde la secuencia temporal queda claramente definida en la presentación de los distintos actos y cambios de escena. El

<sup>53</sup> En <http://www.tintaroja-tango.com.ar/cavalleria-criolla-el-dia-que-gardel-canto-en-el-colon/>. Consultado el 22/2/2017.

tango redujo toda esta operación narrativa a sólo los pocos minutos que permitía el viejo disco duro. Una de sus mayores virtudes es, sin duda, su capacidad de síntesis que “hace posible que, en textos tan breves, quepa la historia de una carrera, un amor, una vida [...]” (Vilariño, 1965:62). A partir de esa operación narrativa textual analizamos en qué medida el tango fue incorporando elementos del lenguaje estético verista para contar la experiencia del hombre urbano rioplatense.

La tercera operación fue la identificar en los tangos seleccionados características musicales que los pudieran emparentar con algún giro melódico de las óperas mencionadas, o utilizados por sus compositores. Para esta tarea hemos consultado los trabajos de los maestros Horacio Salgán (Salgán, 2001) y Daniel Cárdenas (Cárdenas, 1997), y hemos contado con la invaluable colaboración del maestro PierAngelo Pelucchi<sup>54</sup>.

## 5.2 ANÁLISIS

Con el Verismo, la ópera deja sus personajes e historias patrióticas para poblarse de sucesos de la vida común ya no de los aristócratas, sino de los sectores menos favorecidos. El tema corriente entre los veristas es el engaño amoroso situado en un “ambiente subalterno” (Cetrangolo, 2010) que es funcional a la situación dramática que presenta. Son historias que cuentan las vidas, alegrías, tristezas y tragedias de los hombres comunes y humildes de las clases más desfavorecidas. La fuerza de estas historias radica en los libretos, que ofrecen las situaciones de las cuales se nutre el imaginario. La música “sostiene” y “resalta” esas situaciones lo que permite memorizar más fácilmente el texto. A través de su textualidad múltiple (en cuanto emplea gesto, palabra, música, canto, acción escénica) la ópera tiene una gran capacidad evocativa y paradigmática, más a nivel psicológico-emotivo que a nivel cultural, dada la fuerte alusión que imprime a la dinámica de las pasiones. La estética verista hace una descripción precisa y minuciosa de los ambientes y resalta el exceso en las pasiones y las emociones que conducen a actos de violencia como el duelo, el asesinato, el suicidio, la venganza, actos que la mayoría de las veces se cometen en escena. Los cambios de ánimo son constantes, los momentos de quietud son bruscamente interrumpidos y los personajes están cargados de erotismo. Los sucesos y los espacios que dan lugar a la acción son traducidos por los personajes en un lenguaje que tiende a imitar la lengua hablada, fuertemente connotada del entorno social y regional en el que se desarrolla. Incorpora los dialectos regionales que, si bien ya habían sido utilizados por algunos autores, adquieren un rol protagónico como vehículo narrativo. Existe también un componente moral en los relatos que interpelan al espectador con el antagonismo bueno/malo,

<sup>54</sup> PierAngelo Pelucchi, docente de la cátedra de Análisis de las formas de composición en el Conservatorio de Brescia y de Bergamo, Italia. Profesor invitado en diversos conservatorios y universidades musicales europeas.

correcto/incorrecto, moral/inmoral. En contraposición al narrador romántico, el verismo pretende contar la realidad de un modo más bien científico, narrando los hechos tal como son sin participar emotivamente en ellos, dejando al espectador la tarea de concluir sobre las consecuencias. En esta búsqueda de reproducir la realidad y fotografiar la sociedad era necesario dar protagonismo a los sectores más oprimidos y, hasta el momento, menos representados. Se recrea un mundo rural, pobre y retrasado en el que la interioridad de los personajes es sólo sugerida y no explicitada, y sus estados de ánimo se perciben a través de la descripción de características exteriores como gestos, poses, palabras y objetos del ambiente.

En la recopilación de tangos de Gobello encontramos el tango *Champagne Tangó*<sup>55</sup>, el primero de Pascual Contursi que figura en dicha recopilación. En estos versos se observa una clara ruptura con las letras de tangos anteriores donde no existe realmente un relato argumental. En *El Torito*<sup>56</sup> y *Soy Tremendo*<sup>57</sup> el compadrito se jacta de sus habilidades para el baile y destreza física: “pa’la danza soy ladino//mi cuerpo es como un resorte//cuando me pongo a bailar//... la fija sé ganar” y su éxito con las mujeres: “... en las cuestiones de amores//afilado que da calor//no hay moza que se me resista...”. Los primeros versos de Contursi introducen una perspectiva temporal ausente en tangos anteriores: “esas minas veteranas//que siempre se conformaban//que nunca protestaban”. El uso del pretérito imperfecto sitúa al lector en un tiempo pasado, el tiempo del recuerdo. La introducción de palabras lunfardas como minas (mujeres), buyón (comida), cotorro (habitación de soltero, lugar de citas), catrera (cama), morfar (comer), mishiadura (misericordia, pobreza), y la escritura fonética en la “sh” de mishiadura y “pa’ de la palabra para, reproducen el lenguaje hablado de una parte de la población asociada a los barrios sureños de la ciudad de Buenos Aires, cercanos al puerto y con un alto componente de inmigración italiana: “... aunque picara el buyón//viviendo así en su cotorro//en una pobre catrera//culpa 'e la mishiadura//no tenía pa' morfar”. Si bien Villoldo ya usaba algunas palabras lunfardas en sus versos, éstas tenían la función de reforzar el autoelogio del compadrito, no eran elementos descriptivos de un determinado contexto. Combinaciones como “picara el buyón//pasando la vida pibera//pobre catrera//faltaba el colchón” evocan el ambiente humilde. El componente erótico lo encontramos en: “la catrera era el consuelo//de esos ratos de amargura”, que proponen el sexo como fuerza mitigadora de la desgracia. En estas dos estrofas quedan muy bien definidos el ambiente y los personajes.

<sup>55</sup> Letra de Contursi c.1914. La música en 1913 por Manuel Aroztegui.

<sup>56</sup> 1910. Letra y música de Angel Villoldo.

<sup>57</sup> Ibid.

En las estrofas siguientes se confirma que ese tiempo de amor compartido se ha acabado: “en las buenas//y en las malas//se acabaron esas minas//que siempre se conformaban//con lo que el bacán les daba...”. Las mujeres quieren más que casa, comida y sexo: ahora también quieren lujos. Se comete así la primera traición: se abandona el mundo íntimo y humilde del “cotorro” por los lujos del progreso. Quedan también establecidos los roles de la mujer como la traidora y del hombre como la víctima de esa traición.

Si bien la letra de este tango no relata una historia completa y no se puede emparentar directamente con el argumento de una de las óperas veristas, sí encontramos resonancia con el tópico de la francesita que deja su origen humilde y sucumbe a las tentaciones de la vida urbana en busca del ascenso social. Esta temática dará origen a la figura de la Griseta, inspirada en la literatura francesa y la operística italiana que formó una especie de “género dentro del género” (Cetrangolo, 2010).

*Champagne Tangó* presenta una ruptura con la poética anterior: incorpora elementos narrativos como el aspecto temporal, la descripción minuciosa del ambiente, la reproducción del lenguaje hablado y define étnicamente a sus personajes, un componente erótico y uno moral, todos ellos elementos presentes en la estética verista y que caracterizarán la poética tanguera de los años sucesivos.

Un tango que por la temática sí estaría emparentado con la ópera verista *Cavalleria Rusticana*<sup>58</sup>, es *Silbando*<sup>59</sup>. Ambos relatos cuentan la historia de una traición vengada con un duelo mortal. Ambas historias están situadas en un ambiente periférico, como lo era el pueblo siciliano de pescadores de la ópera, y el barrio de Barracas al Sud, situado a orillas del riachuelo de la ciudad de Buenos Aires, del tango.

*Cavalleria* fue la primera ópera que dio voz a campesinos y aldeanos de las zonas menos desarrolladas del sur de Italia y narró sus conflictos y pasiones amorosas cargadas de erotismo y drama. La ambientación del relato tiene un particular con respecto a otras óperas anteriores. A parte de las indicaciones puramente escénicas descriptas en la obra misma, la obra comienza con una canción popular en dialecto siciliano que canta Turiddu antes de abrirse el telón, con el propósito de introducir con realismo lingüístico el ambiente y la atmósfera en la que se desarrolla la acción. La introducción de un texto en dialecto era una novedad para la época<sup>60</sup>.

En *Silbando* el ambiente y el tiempo en el que se desarrolla la acción están presentados en los primeros versos: “una calle en Barracas al Sud//una noche de verano”, donde se hace alusión al Sur como lugar con características atmosféricas favorables y cercanía al puerto: “donde el cielo es más azul//y más dulzón el canto del barco italiano”, particularidades afines con la Sicilia de Turiddu.

<sup>58</sup> 1890. P.Mascagani. Entre 1917 y 1921 fue representada 21 veces en la Argentina.

<sup>59</sup> 1923. Música: Sebastián Piana y Cátulo Castillo. Letra: José González Castillo.

<sup>60</sup> De hecho, existen solo dos arias en el repertorio lírico italiano que usan el dialecto: O Lola, ch'ai di latti la cammisa aria di Turiddu en *Cavalleria Rusticana* y el aria Io de'sospiri de la ópera *Tosca* de Puccini.

El ambiente barrial con un tinte decadente queda establecido a partir de: “con su luz mortecina//en la sombra parpadea// ... en un zaguán /desde el fondo del Dock//el aullido de un perro vagabundo//un reo meditabundo” y el “lánguido lamento//de un monótono acordeón” nos anuncian la tragedia. La musicalidad y la tensión dramática están reforzadas en la imagen sonora de “lamento//eco//acordeón //aullido//silbando”.

Los protagonistas “un galán//su amor//ella//y él” quedan en el anonimato, solo se relatan sus posiciones espaciales “bajo una luz mortecina//en el zaguán//está un galán//hablando con su amor”. La llegada “sigilosa//la sombra del hombre aquel” anuncian la traición que se explicita en los versos “lo traicionó una vez//la ingrata moza...”. La venganza se consuma con “tajo fatal//un grito mortal”, revelando “un relumbrón//un facón<sup>61</sup>” el origen rural del agraviado. En la ópera, Turiddu también muere acuchillado por Alfio y su muerte es anunciada por una voz femenina que grita: “¡Hanno ammazzato compare Turiddu!”, momento en el que culmina la obra. A diferencia del melodrama lírico, los últimos versos del tango restablecen el orden del ambiente en el que quedó consumada la muerte. Los sonidos lánguidos del bandoneón y la música alegre de la milonga (que alude a las casas de baile y bares de la zona en los que se bailaba el tango) son los únicos testigos. La música acompaña este efecto rítmico y alegre asociado a la milonga lo que, a nuestro entender, realza el dramatismo de la escena.

Esta descripción dinámica transcurre en los tres minutos que dura el tango mientras que en la ópera esta operación se prolongará durante casi 70 minutos.

Tanto en el tango como en la ópera existe un componente moral: la traición debe ser castigada y el honor restablecido. En la ópera, Santuzza ha sido excomulgada por haberse entregado a Turiddu y, por celos y despecho, delata a Lola frente a su marido, la cual es castigada con la muerte de su amante. Turiddu, doblemente infractor por haber seducido a la chica virgen del pueblo sin amarla, y por haber intentado revivir su viejo amor, sufre el último de los castigos, la muerte. En ambas historias la muerte es el vehículo que restablece el honor. ¿Podríamos decir entonces que en ambas obras resultan aleccionadoras y moralistas?

Por otro lado, estos actos de venganza delinean el perfil “menos culto” con el que se asociaba a los ambientes periféricos, tanto del sur de Italia como de los barrios sureños de Buenos Aires, donde la violencia era frecuente.

Estas dos historias son veristas en cuanto a la rusticidad del ambiente y de la acción que evocan. “El eco del acento de monótono del acordeón” simboliza el espacio público del barrio porteño, así como el eco de las campanas de la iglesia en el domingo de Pascua, el espacio público del pueblo siciliano

<sup>61</sup> Cuchillo grande, recto y puntiagudo que usan los hombres de campo y que suelen llevar ajustado a la cintura por la espalda.

de Turiddu. El dramatismo en la ópera está explicitado a través de los diálogos de los personajes y de los lugares en que se va desarrollando la acción: la plaza, la taberna, la iglesia. En el tango, que carece del componente visual, tenemos un narrador heterodiegético que relata con precisiones de lugar, tiempo, sonido y acción, y de un modo tan sencillo y real que bien podrían ser indicaciones teatrales. En esta descripción sucinta y detallada se conjuga el poder teatral del tango, capaz de relatar la historia de una vida, una traición en tres minutos. El mundo rural con sus pasiones y conjuras de la ópera de Mascagni se traduce en las calles, el farol, la sombra sigilosa, la traición de la moza, el grito mortal y el tajo fatal de *Silbando*.

Desde el punto de vista musical la melodía que será el leitmotiv<sup>62</sup> de la pieza, es más bien de tono alegre y pegadizo. Este motivo musical es usado en la segunda y en la cuarta estrofa y acompaña la descripción del ambiente dándole un carácter de inocencia y distensión. En la ópera existe un fragmento musical de exquisita dulzura y belleza, cuya melodía pegadiza es conocida como “Intermezzo”. Funciona también como breve leitmotiv que se escucha en la obertura<sup>63</sup> y durante la escena de la misa de Pascua, y concede a la obra momentos de distensión.

La música respeta la estructura argumental de introducción, desarrollo y desenlace, reforzando la fuerza narrativa.

Interesante es el comentario que hace Cobelli sobre la posible similitud de la melodía de *Silbando* y un pasaje del *Vals de Musetta* de la ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini, también considerada dentro de la corriente verista.

En las pocas partituras disponibles en la web del tango *Silbando* encontramos inmediatamente una incongruencia con respecto a las grabaciones realizadas desde 1930. De hecho, mientras en la partitura se lee una introducción, que es la melodía del canto (aunque presenta pequeñas diferencias armónicas) de 8 compases en la tonalidad de Re menor (Dm), en la versión original grabada la introducción está en el tono de Re mayor (DM). El tango presenta una estructura extremadamente simple, con cada tema musical de 8 compases (a su vez divididos en dos frases de 4 compases) sin codas<sup>64</sup> o elementos adicionales. La estructura melódica interna que va acompañada del texto es AA' BB' AA'. Los temas A y B están compuestos en las tonalidades homófonas y relativas de Re menor y Re mayor respectivamente, lo que denota la naturaleza “popular” de esta pieza musical.

<sup>62</sup> melodía característica que se repite a lo largo de una composición musical.

<sup>63</sup> Composición instrumental que inicia una obra musical, especialmente una ópera o un oratorio.

<sup>64</sup> Parte que se añade al período final de una pieza musical, que con frecuencia suele ser la repetición de uno de los mejores motivos de la misma.

El tema B que representa el leitmotiv de la pieza, ya presentado en la introducción encontramos la siguiente estructura armónica que se puede resumir en el siguiente esquema:

I – IV – II – I – V – I.

(Tango *Silbando*: [www.todotango.com.ar](http://www.todotango.com.ar))

El *Vals de Musetta* también presenta una estructura bastante simple en el típico estilo de vals lento a la francesa con una organización interna AA' BB' AA'. El único elemento que distingue a este trozo musical es justamente la relación armónica de tónica (del tema A) y subdominante (del tema B), ausente en el tango. Esta relación armónica, sin duda más compleja, señala su origen más elevado.

	SILBANDO - TANGO		VALS DE MUSETTA- ÓPERA
17-24 (4+4)	Tema A' (Re menor)	9-16 (4+4)	Tema A' (Mi mayor)
25-32 (4+4)	Tema B (Re Mayor)	17-24 (4+4)	Tema B (La Mayor)

Desde el punto de visto armónico, la frase musical de los primeros ocho compases presenta la siguiente estructura:

I – IV – II – V – V – I.

Tempo di Valzer lento  $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$   
 MUSETTA (still seated, and markedly addressing Marcel, who shows signs of agitation.)  
 con molta grazia ed eleganza

As thro' the street I wan-der onward  
 Quan - do m'en vo' ..... quando m'en vo' so ..

Tempo di Valzer lento  $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$   
 con molta grazia ed eleganza

MUSSETTA  
 merri-ly, ..... I wan-der onward dain-ti-ly,  
 -let-ta per la via la gen-te soste mi - ra,...

quasi rit.

quasi rit.

### Vals de Musetta – La Bohème -

Como ya hemos visto, la música de Puccini era muy popular en la sociedad porteña. La música de este tango fue compuesta conjuntamente por Piana y Castillo. El tema B es de Piana (del Priore, Amuchástegui:2000)<sup>65</sup>, músico profesional de formación clásica. Es plausible que Piana (y también Castillo) haya escuchado repetidamente la melodía de Puccini y que, por lo tanto, ésta se hubiera grabado en su memoria musical. En el tango, los compositores han seguido los hábitos estilísticos propios del género, con acordes típicos y las peculiaridades rítmicas utilizadas tradicionalmente. A primera vista, todos estos elementos determinan una notable diferenciación entre las dos piezas y, además, la comparación entre las melodías no parece resaltar elementos particulares en común. Sin embargo, la única estructura armónica funcional (muy similar entre la segunda parte de *Silbando* y tema inicial del *Vals de Musetta*) es suficiente para concluir que la “semejanza” produce una especie de “puente” entre dos fragmentos musicales tan diferentes uno del otro.

Otros tangos que narran una historia de traición, duelo y muerte son *El ciruja*, *Pobre corazón mío*, *Duelo criollo* y *Brindis de sangre*.

Un tema también recurrente es la referencia a personajes literarios, del teatro y de la ópera. Figuras como Colombina, Arlequín y Pierro, Mimí, Musetta, Rodolfo, Schaunar, Des Grieux, Manon, Margarita Gauthier y Duval han transitado la poesía tanguera.

En el tango *Rie Payaso*<sup>66</sup> encontramos una analogía en la trama con la ópera verista, *I Pagliacci*<sup>67</sup>, basada en un hecho real. Relata una historia de amor y traición que culmina en un brutal asesinato.

<sup>65</sup> Consultado en línea el 15-06-18.

<sup>66</sup> 1929 Música: Virgilio Carmona. Letra: Emilio Falero.

<sup>67</sup> 1892, con música y libreto del napolitano Ruggiero Leoncavallo Las primeras representaciones de *I Pagliacci* en el Teatro Colón de Buenos Aires se realizaron en 1908, 1910, 1915, 1916 y 1917.

Canio<sup>68</sup>, payaso de profesión descubre la traición de su esposa Nedda y olvidando el rol que encarnaba y obnubilado por los celos y la ira, mata a ella y a su amante de una puñalada durante una de las representaciones de las que ambos formaban parte. Aquí tenemos el famoso “teatro en el teatro”.

En la ópera existe el aria para tenor *Vesti la giubba* cuya frase más célebre es “Ridi, Pagliaccio”, entonada por Canio después de descubrir la traición de su mujer y antes de salir a escena, en la que revela su dolor que debe esconder bajo el maquillaje de payaso, puesto que su rol es el de hacer reír al público. El intérprete por excelencia de este rol fue el tenor napolitano Enrico Caruso. Su interpretación suscitó el delirio del público y la gran admiración del mismísimo Leoncavallo. Las representaciones realizadas en Buenos Aires en 1915 y 1916 contaron con Caruso en el rol de Canio. Curiosamente el título del tango lleva las mismas palabras entonadas por Canio. A diferencia del aria, en el tango el payaso no habla por sí mismo, sino que es presentado en su rol por un narrador heterodiegético: “el payaso con sus muecas//y su risa exagerada//nos invita...//a gozar del carnaval”. Al igual que Canio, este payaso debe ocultar su pesar: “que su cara almidonada//nos oculta una verdad”. La introducción del pronombre indirecto “nos” produce un cambio en la focalización, es decir, en la perspectiva desde la que se narra la historia, momento en el cual tanto el narrador como los espectadores pasamos a formar parte del relato.

Un recurso similar lo encontramos en el aria de Canio, donde a partir del cuarto verso el payaso entabla un rol con el personaje que representa: “sei tu forse un uom?//tu se’ Pagliaccio!”. Este diálogo se mantendrá hasta el final del aria.

En el tango y a partir de la segunda estrofa, el narrador entabla un diálogo imaginario con el payaso: “ven payaso, yo te invito//compañero de tristezas”. Aquí se manifiesta el elemento común que es la tristeza. De este modo el sujeto narrador introduce su propia pena en la historia, aunque todavía no especifica la causa. Se define el lugar del encuentro: “ven y siéntate a mi mesa//¡che, mozo!// tráigame más champagne”. Queda claro que se trata de un bar o café, lo que no suena extraño ya que en aquella época estos locales presentaban números en vivo para entretener a los concurrentes. El alcohol funciona como el elemento mitigador: “el champagne hace olvidar//bebamos mucho”. En ambos relatos hay una exhortación casi simétrica: “Ridi, pagliaccio// ríe, tu risa me contagia// tramuta in lazzi lo spamo ed il pianto//in una smorfia il singhiozzo e ‘l dolor//no llores...//seca tu llanto y ríe con alborozo”. Un nuevo cambio en la focalización que da voz a la propia historia del narrador: “yo, también, como el payaso//tengo el alma destrozada”, cuya pena necesita ser mitigada con el sexo y el alcohol: “...también quiero olvidar//embriagarme de placeres//en orgías desenfrenadas//entre música

<sup>68</sup> El sufrimiento de Canio se transmite a través de su gran aria “Vesti la giubba” en la que revela su dolor por la traición de su mujer pero que debe esconder bajo su maquillaje de payaso, puesto que su rol es el de hacer reír al público.

y champagne”. Las combinaciones triste carcajada//alma destrozada//orgías desenfadadas” refuerzan la intensidad del sufrimiento.

En el aria operística, el dramatismo se concentra en los versos finales, reforzado por una melodía en tono menor cuya acentuación musical coincide con la lingüística, y que, según indicaciones del compositor, debe cantarse a voz plena y desgarradora: “Ridi, Pagliaccio//sul tuo amore infranto!//Ridi del duol//che t'avvelena il cor!”

A diferencia de *Silbando*, la dimensión temporal se introduce en los versos finales: “hace un año, justamente” y se explicita la traición sufrida por el sujeto narrador: “al llegar vi luz prendida//en el cuarto de mi amada...”

Los cambios en la focalización otorgan teatralidad al relato. Se reproduce la misma situación que en *I Pagliacci*, el payaso del bar y el del teatro ambulante ponen en escena una historia que pasa a formar parte de las suyas propias: el teatro en el teatro.

Tanto en *Silbando* como en *Ríe Payaso*, *Cavalleria* e *I Pagliacci*, la mujer es la que traiciona y el hombre el que sufre y se venga o el que sufre y se emborracha.

La estructura musical de *Ríe Payaso* presenta la forma tradicional tripartita AA' BB' AA' en el que el tema B es el leitmotiv de la pieza, también usado como introducción. Igual que en *Silbando*, la naturaleza popular de la obra se percibe en la relación homófona de las tonalidades en que están compuestos los temas A y B, Mi menor (Em) y Mi mayor (EM) respectivamente. Sin embargo, en este caso la pieza está dividida en cuatro secciones: la primera y la última de duración más breve forman el inicio y el final de la pieza mientras que la parte central, o sea el tema B, está subdividido en dos frases principales compuestas en la tonalidad de Mi mayor. La acentuación melódica coincide con la lingüística y palabras como penas//ríe, bebamos//carnaval, champán, llora, pesar, destrozada se ven reforzadas por la cadencia musical y que refuerza el efecto dramático.

Incluso la melodía del aria de Canio tiene su resonancia en el tango: no en *Ríe payaso* si no en otro, mucho más popular: *Mi Buenos Aires querido*. En los dos primeros compases de este tango, aunque con diferente tonalidad, pero igual relación armónica, percibimos claramente el lamento de Canio:

Mi Bue-nos Ai-res que-ri-do

*mp*

(Aria *Vesti la giubba*)

*a piena voce, straziante*

Ri-di, Pa-gliac-cio,  
Laugh, O, Pa-gliac-cio!

*f molto rit.*

(Tango *Mi Bs As querido*)

Otro elemento particular de *Mi Buenos Aires querido* es la cadencia conclusiva que, si bien presenta una pequeña variación melódica, pero con una correspondencia armónica total, reproduce la cadencia conclusiva de la famosa canzonetta napolitana *Torna a Surriento*<sup>69</sup>.



*r*Tor- na a Sur- rien - to, fam- me cam- pà!

(Canción napolitana *Torna a Surriento*)

Esta canción napolitana y el aria *Vesti la giubba* eran los caballos de batalla de Enrico Caruso, quien en reiteradas oportunidades se exhibió en Buenos Aires representando a Canio y dando recitales en las que incluía un repertorio más liviano como lo son las *canzonettas*. Estas “coincidencias” musicales, ¿podríamos considerarlas como un homenaje al gran tenor italiano, visto que el autor musical de *Mi Buenos Aires* fue nada menos que su gran admirador y amigo Carlos Gardel?

Desde el punto de vista argumental el tango *Dicen que dicen*<sup>70</sup>, es sorprendentemente similar a la historia de Canio. Ambientada en barrio y el cotorro, cuenta la historia de una traición amorosa en donde ella termina ahorcada por él. Lo sorprendente es que, como en la ópera, el personaje narrador comienza contando un cuento: “Yo sólo quiero contarte un cuento//dicen dicen//que era una mina” y seguidamente incorpora a su interlocutora en la historia: “toda ternura//como eras vos”. A partir de aquí la historia del cuento y la realidad del sujeto narrador se entremezclan al igual que en las últimas escenas de *I Pagliacci* para, finalmente, cometer el crimen en escena: “Y cuando quiso, justo el destino//que la encontrara, como ahora a vos//trenzó sus manos en el cogote//de aquella perra... como hago yo...”.

Otros tangos que relatan una historia trágica y de traición con personajes circenses o del teatro ambulante son *Salto mortal*, *La muchacha del circo* y *Soy un Arlequín*.

<sup>69</sup> 1902. Letra: G. de Curtis. Música: E. de Curtis.

<sup>70</sup> 1930. Letra: A. Ballester. Música: E. Delfino.

Además de las obras de Mascagni y Leoncavallo, también algunas óperas de Puccini presentan elementos característicos de la estética verista. Entre las más famosas se encuentran *La Bohème*, *Manon Lescaut*<sup>71</sup> y *Tosca*<sup>72</sup>, inspiradas en obras de la literatura francesa. Existe también *La Bohème*<sup>73</sup> de Ruggero Leoncavallo basada en la misma novela de Murger, pero que adquirió mucho menos popularidad que su homónima. Se registra una sola función en 1899 en el Teatro Solís de Montevideo mientras que las prestigiosas salas porteñas ignoraron su existencia. El único registro que parece existir sobre una representación de la ópera en Buenos Aires data de 1906, cuando fue presentada en el Teatro Marconi, considerado el “Colón” de las clases populares (Cetrangolo, 2010).

*La Bohème* y *Manon Lescaut* relatan historias desgarradoras en que las protagonistas mueren en escena, una de tuberculosis y la otra de sed. Sus muertes se presentan como castigo a la ambición por una vida mejor. Las mujeres siguen siendo las traidoras, pero ya no de sus “hombres” sino de su origen humilde o de las normas morales. Esa traición también es vengada, ahora no por uno de los personajes, sino por un factor externo.

Existen numerosos tangos que evocan a la joven Mimí del barrio latino, cuya figura ha dado vida a las Grisetas, Milonguitas y Estercitas. Son mujeres de barrio, ingenuas y de origen humilde que emprenden un viaje hacia “el centro” en busca de una alternativa a la rutina barrial, hogareña y laboral. Después de una breve estadía terminan sucumbiendo a la vida del cabaret, dominadas por las tentaciones del lujo y el ascenso social veloz. Estas mujeres terminan tuberculosas o físicamente arruinadas como castigo por la traición al origen, al barrio y al hogar.

En *Esta noche me emborracho*<sup>74</sup>, la decadencia física aparece asociada al castigo por haber abandonado al hombre que la ve pasar: “Sola, fané, descangallada, la vi esta madrugada salir del cabaret...//vieja, vestida de pebeta...//parecía un gallo desplumao, mostrando al compadrear el cuero picoteado//fiera venganza la del tiempo//que le hace ver deshecho//lo que uno amó...”. El paso del tiempo y el deterioro físico es, de igual modo, un tópico presente en las óperas veristas. Manon suplica el perdón de su amado: “Voglio il tuo perdono//Non lo negar!//Son forse dalla Manon d’un giorno//meno piacente e bella?”. Violeta Valery<sup>75</sup> escuchará las crueles palabras del señor Germont: “...Un dì, quando le veneri//il tempo avrà fugate...//... per te non avran balsamo...”. La Mimí pucciniana, ya moribunda compara su belleza con la del oscuro anochecer: “bella come un tramonto”. La de Leonavallo se sabe ya en el fin: “Tornerò bella per te sol!//Come nei lieti dì!...”

Entre los años 1920 y 1930 la trayectoria de las “milonguitas” fue un tópico recurrente en las letras de tango, el cine y el teatro. Sin embargo, es en las letras de tango donde este viaje está marcado por

<sup>71</sup> 1893. Entre 1893 y 1920 se presentó unas 18 veces entre el Teatro Ópera y el Colón (Cetrangolo, 2010)

<sup>72</sup> 1900. Entre los años 1901 y 1920 se representó 10 veces entre el Teatro Ópera y el Colón (Ibid.)

<sup>73</sup> 1897. Libreto y música de Ruggero Leoncavallo.

<sup>74</sup> 1928. Letra y música de Enrique Santos Discépolo

<sup>75</sup> Personaje protagonista de la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi.

el fatalismo: temas como la pobreza, la ambición, el abandono, la traición, las desigualdades sociales profetizan un final trágico.

En *Griseta*<sup>76</sup> encontramos a la joven francesita del barrio latino. Su figura evoca a los personajes de Murger<sup>77</sup> que también dieron vida a los de *La Bohème* de Puccini y Leoncavallo : “mezcla rara de Museta y de Mimí//con caricias de Rodolfo y de Schanaurd”. El nombre Griseta deriva del francés grisette, modo de llamar a las obreras y costureras que llevaban vestimenta de color gris, término que también se empleaba para referirse a las jóvenes burguesas que se dejaban conquistar sin muchos rodeos (Gobello en Selles, en [www.todotango.com.ar](http://www.todotango.com.ar))<sup>78</sup>.

Abandonando París, “la francesita” llega a Bs As con la ilusión de una vida mejor: “era la flor de París// que un sueño trajo al arrabal...”, pero termina en la noche del cabaret: “y el loco divagar del cabaret//al arrullo de algún tango compadrón//alentaba una ilusión//soñaba con Des Grieux//quería ser Manon”, estos dos últimos, personajes de la ópera *Manon Lescaut*. En *Griseta*, al igual que en *Manon* y las tísicas Mimí, Margarita Gauthier y Violeta Valery, el agotamiento físico y la tuberculosis funcionan como “punición” a las pasiones, los excesos y la vida precaria: “¿Quién diría//que tu poema de Griseta//sólo una estrofa tendría//la silenciosa agonía//de Margarita Gauthier?...//Al arrullo funeral de un bandoneón//pobrecita se durmió//lo mismo que Mimí//lo mismo que Manón...”.

La estructura musical interna de *Griseta* es análoga a la de los tangos ya analizados. Cada tema musical está compuesto de 8 compases los que, a su vez, están divididos en dos frases de 4 compases. La estructura melódica interna respeta el modelo AA' BB' AA', que están compuestos en las tonalidades homófonas de Fa menor (Fm) y Fa mayor (FM) respectivamente.

Un curioso hallazgo fue el tango *Alfredo*, que nos recuerda a otra tuberculosa operística. Este tango milonga fue compuesto alrededor de 1927 por Humberto Canaro<sup>79</sup>. Fue pianista, director y compositor y, entre sus piezas musicales se encuentra ésta, que nació como música instrumental. Al ser un ritmo de milonga la estructura interna contempla tres temas, A-B-C, puesto que era una piezaailable. La melodía del tema C es igual a la conocida melodía del aria para soprano *Addio del passato*, cantada por Violeta Valery en la ópera verdiana *La Traviata*. Cárdenas (1997) comenta que se le había puesto una letra, una mala traducción del aria italiana, que de boca de su abuela escuchaba y decía: “Alfredo, mi querido Alfredo, vamos a la tumba a morir los dos [...]” (p.86). No dudamos de que este trozo musical era muy popular en la época porque tal como lo describe Cárdenas, lo escuchamos de boca de la conocida actriz argentina Mirtha Legrand en la película *Esposa último*

<sup>76</sup> 1924. Letra: José González Castillo. Música: E. Delfino. Considerado “tango romanza”, término este último italiano que, ya españolizado, alude a un aria de carácter tierno y sencillo.

<sup>77</sup> 1847. Scènes de la vie de bohème, de Henri Murger.

<sup>78</sup> Consultado en línea el 22-06-18.

<sup>79</sup> 1896 -1952. Humberto, junto a su hermano Francisco, figura entre los mayores exponentes del tango a nivel instrumental y compositivo.

*modelo*, filmada en 1950 y dirigida por Carlos Schlieper. Canaro era hijo de italianos que emigraron a la Argentina a finales de 1800. ¿Casualidad?. Muy probablemente durante su niñez haya escuchado esta melodía en reiteradas ocasiones y se haya grabado en su memoria musical. Si bien las tonalidades y la rítmica de ambas piezas difieren, la secuencia melódica es la misma. No nos ha sido posible constatar si se trató de una apropiación melódica expresa o simplemente fue un arrebató inspirador.



(Tango Alfredo)

Andante mosso. (♩ = 50.) *dolente e pp*

- ta! Ad-  
- less. For

*legato e dolce*

di-o del pas - sa - to, bei so - gni ri - den - ti, le  
ev - er I must leave thee, thou fair world of sor - row, My

p Str. pp

(Aria Addio el passato)

Tangos como *Griseta*, *Aquel tapado de armiño*, *Dicen que dicen*, *Recuerdos de bohemia*, tienen todos un “eco” de ópera pucciniana. Delfino, el autor de todos ellos y uno de los más importantes con los que contó el género, muy probablemente llevaría grabadas en su memoria musical melodías escuchadas en sus años de infancia en el Politeama. Esa “herencia” cultural se tradujo en sus composiciones cuando crea con el poeta, (como lo hacía su amado Puccini), dando voz a la experiencia de la modernidad.

En el tango *Mimí Pinsón*<sup>80</sup> reencontramos a la griseta coqueta y seductora: “Mimí Pinsón//porque tu afán de ser coqueta” que, al igual que la *Mimí Pinsón* de Leoncavallo: “Mimì Pinson la biondinetta//che corteggiar ciascuno vuol//Ma se col Visconte//nel cocchio partì!, en una noche parisina abandona a su amante en busca del bienestar: “en esa niebla de la noche parisina//que te alejaste para nunca retornar”. La similitud en la trama entre este tango y la de Leoncavallo es sorprendente y, si bien la letra haga referencia a la novela de De Musset<sup>81</sup> : “Mimí Pinsón//yo te soñé en la novela de Musset”, el amante que la recuerda se presenta como poeta: “y en mis delirios de

<sup>80</sup> 1947. Letra: José Rótulo. Música: Aquiles Roggero.

<sup>81</sup> A. De Musset, *Mademoiselle Mimi Pinson*. Profil de Grisette

poeta//beso tus manos y el manojito de violetas...”, personaje que se emparenta con el Rodolfo de la ópera más que con el estudiante de medicina de De Musset (Cetrangolo, 2010). Tanto en la ópera como en el tango, las coquetas grisetas mueren tísicas como castigo a su pecado: “porque tu afán de ser coqueta//te fue arrastrando al igual que la Griseta //y el mismo mal, y su final //te castigó”.

A lo largo del siglo XIX la tuberculosis fue una “enfermedad romántica” pero con el despuntar del nuevo siglo, pasó a ser registro de una enfermedad “social” del género femenino. Curiosamente, porque entre 1880 y 1950 la proporción masculina que sucumbió a la enfermedad fue mayor que la femenina (Armus, 1996, en Armus, 2002). En Buenos Aires, revistas de folletín, cine, teatro, literatura, poesía y letras de tango le dieron a la tuberculosis el rol de registrar una realidad social. Fue usada como recurso metafórico e ideológico asociado a la mujer (supuestamente más débil físicamente) que, abrumada por el mundo doméstico se lanza al mundo urbano y sucumbe a las pasiones eróticas y a la ambición.

Estas ambiciosas y perdidas Grisetas, muchachas candorosas, francesas y porteñas, que sufren el castigo del deterioro, el olvido, las penurias y la muerte, podemos rememorarlas en tangos como *Flor de Fango*, *Pobre Paica*, *Carne de cabaret*, *Pobre Milonga*, *Galletita*, *Zorro gris*, *Margot*, *De tardecita*, *La que murió en París*, *Recuerdos de Bohemia*, *Claudinet*, *Margo*.

La fuerza narradora de estas músicas se consume en la relación texto-música que va delineando un mensaje, y cuya función será la de regular, inspirar y educar el imaginario individual y colectivo. La ópera lírica ha sido uno de los grandes educadores del imaginario colectivo, afirma Cambi (2011). Aquí radica, a nuestro entender, el principal paralelo con el tango canción. Sus letras nutrieron y divulgaron un “imaginario popular que modeló, gobernó y hasta dominó el pensamiento de muchos porteños” (Ulla,2000 en Conde, 2014:16). Estas letras construyeron una serie de fotogramas que plasmaron la experiencia de vida de una importante parte de la población rioplatense, que al pensarse protagonistas de sus propias historias fue adquiriendo un sentido de identidad.

## CONCLUSIONES FINALES

Con este trabajo hemos querido ensayar una mirada dialéctica de la historia, descomponer los elementos de una constelación de los hechos y redistribuir la luz que sugieren en un nuevo orden estético. Ese nuevo *reparto de luz* nos hizo ver y no ver, considerar y no considerar, es decir, nos hizo pensar en otras posibilidades y leer el pasado de una forma diferente.

Si bien el corpus del tango forma hoy, aparentemente, un período cerrado, del recorrido que hemos hecho a través de estas páginas podemos argumentar que la “no relación” entre el tango y la ópera fue, en verdad, una relación unas veces conflictiva, otras armoniosa, pero en todo caso, poco considerada. Hemos visto que, hasta el momento, la mayor parte de los estudios sobre el tango establece una relación con la ópera a través de la interpretación musical, de los recursos técnicos vocales de Gardel y de la referencia a algunos personajes operísticos presente en varios tangos. Sin embargo, estos estudios no han indagado en otros posibles elementos comunes, ni en el aporte de la ópera verista en particular a la operación narrativa presente en la relación música y texto como recurso para dar forma a la experiencia humana y conformar identidades. Esta investigación pretende ser un aporte a ese punto ciego en los estudios literarios sobre el tango.

Sabemos que los géneros musicales, en mayor medida los populares, se han ido conformando con el aporte de elementos de diversos orígenes y corrientes diversas. En algunos casos y con el correr del tiempo, esta confluencia de elementos y la contribución de los creadores, se ha ido concretando en géneros con identidad propia que, a veces, conservan una parte de esos elementos heredados que se fueron sumando y, otras, estos géneros se presentan como una entidad nueva con poco o ningún rasgo de sus comienzos. Justamente y debido a la diversidad de esos aportes, a los cambios y la evolución que va sufriendo un género sería imprudente intentar una mirada retrospectiva inequívoca sobre sus orígenes porque podría resultar unilateral. Para que un género musical se concrete como tal es imprescindible que existan un sentir de un grupo humano en un lugar y tiempo determinados en relación a esa música y los creadores que sepan plasmar en sus obras ese sentir colectivo (Salgán, 2001).

A nivel teórico nos ocupamos de estudiar la relación entre arte y experiencia y de su capacidad de crear nuevo conocimiento. Asimismo, de la relación entre música, narración y experiencia, y de su importancia en la conformación de identidades. Tango y ópera son ambos un fenómeno musical y como tal, articulan sonido, palabra, ritmo, armonía, movimiento, danza y hasta lo teatral, cada uno con su particular disposición. No obstante, la forma en que construyen sus narrativas nos interpela y nos conmueve, el ritmo y los acordes del lenguaje y de la música nos poseen, nos empujan a arrinconar

nuestro propio “yo” para impregnarnos de la historia, memorizarla y captar lo extraordinario: nuestra condición de seres temporales. A través de la narración, en términos de Ricoeur, el hombre va internalizando el sentido del tiempo. Aquí radica lo esencial de la experiencia humana.

Ambos géneros evocan en sus letras un mundo de valores inalterables como el amor, la lealtad, la amistad, el amor por el barrio, por la casa paterna, por la madre, por la ciudad; nos educan sobre esos valores que el auge de la modernidad tiende a quebrantar. A través de estas músicas, es posible retornar a ese pasado ideal que sirve para medir el sentido del ‘presente del progreso’, y que pone en evidencia su carácter ficticio.

La ópera italiana del siglo XIX tuvo un alto impacto ideológico en el imaginario del pueblo italiano después de la unidad. La ópera verista se ocupó de poner en evidencia un mundo “subalterno” del sur del país que no entraba en el proyecto de modernización iniciado en el norte y que, para muchos y hasta entonces, era desconocido. El tango canción también ejerció una acción que se articula en función “pedagógica”: concientizó sobre la problemática de los sectores populares como “problema nacional” (Pujol, 1989:160); presentó relaciones sociales, modelos morales, figuras y situaciones que fueron majestuosamente resaltados por los atributos lingüístico-teatrales, los propiamente teatrales (muchos tangos eran intercalados en representaciones de sainetes) y los cinematográficos que llegaron con la modernidad y que funcionaron como símbolos para el imaginario. Podemos sostener entonces que el tango ha dado un nombre y una fisonomía a los “no lugares” con sus “no habitantes”, como lo hecho la ópera verista.

El tango, al igual que la ópera, se nutrió de mitos colectivos de un determinado sector de la sociedad y los difundió. Se colocó en el centro el imaginario colectivo de una clase social que lo usó como medio de autodefinición, legitimación y de circulación de sus propios mitos hacia el pueblo, transmitiendo un mensaje que articuló una concepción del mundo en una experiencia de vida. Una experiencia de vida que, según Benjamin (1936), necesita de la narración para poder traducirse como tal; narraciones que, como define Herlinghaus, sean capaces de “comunicar experiencias como práctica de sabiduría y justicia: la sabiduría consistiría en trabajar con los imaginarios cotidianos de una comunidad, la justicia en crear ficciones como experiencias compartibles democráticamente” (p.36).

Ambos géneros musicales, a nuestro entender, conllevan en su estructura sincrética la capacidad de narrar, nos dejan una impronta, la esperanza de continuar y recomponer la historia. Nos dejan la “sabiduría” de la experiencia porque son producto de ella, del andar y el transitar del hombre moderno. Sus relatos musicalizados revelan la moraleja de la historia, poniendo en primera plana la vida humana como el material del que se sirve el narrador para establecer una relación artesanal con

su obra “elaborando las materias primas de la experiencia propia y ajena, de forma sólida, útil y única” (Benjamin, 1936).

Otro punto de encuentro es la técnica de la que se sirven. Del análisis de las letras hemos podido comprobar que ambos géneros comparten elementos veristas en la forma de narrar, de crear tensión/distensión y de exaltar las emociones, además de compartir muchas de las temáticas. Esto no resulta improbable puesto que hay evidentes razones históricas y sociológicas que nos permiten entender en qué medida la población italiana emigrada a la Argentina fue numerosa y mayoritariamente (por no decir casi exclusivamente) proveniente del sur italiano. Una población que tenía afinidad con el drama operístico verista y se sentía representada en esa estética. Hemos visto que los compositores y letristas que participaron en la creación del género del tango cantado eran, en su gran mayoría, italianos o hijos de italianos. Es casi inevitable entonces, que cuando este nuevo estilo de tango cantado nace, se vincule con la estética verista porque era la forma epocal en que la gente componía relatos propios o bien se “autocontaba”. Cuando el tango incorpora el tema del amor, la traición, el duelo, el rencor, la ópera ya llevaba varias décadas dedicadas a estos tópicos. Debido a la presencia que tuvo la ópera italiana en Buenos Aires en el siglo XIX y las primeras décadas del XX, resulta factible que melodías y argumentos operísticos formaran parte de la memoria colectiva. La base de la difusión y del alcance de estos tangos fueron las tramas, que ofrecieron las situaciones de las cuales el imaginario se nutrió, y elaboraron los textos que, gracias a la simbiosis con la música, se pudieron memorizar más fácilmente. En la ópera, los libretos son los cimientos sobre los que se construye el edificio del drama en música, el grado-cero de su identidad y el vehículo primero para su difusión y, por ende, función educativa, aunque si después en el disfrute es la acción teatral sostenida y pujada por el tejido musical y vocal que se coloca al centro de la cuestión. La ópera, como heredera del teatro en prosa, canta aventuras humanas sentidas y vividas que, gracias al papel protagónico de la voz cantada, es capaz de imprimir a esas experiencias un pathos de emoción y participación que “reviven” las pasiones y los estados de ánimo en detrimento de las ideas (Cambi, 2011).

En este punto radica el cuarto y, no menos importante, acercamiento con la ópera. El melodrama musicado canta las aventuras humanas sentidas y vividas y, gracias al papel protagónico de la voz cantada, es que logra conferir a esas experiencias un pathos de emoción y de participación que se proyecta netamente en un “revivir” de las pasiones. Existe una relación artesanal entre el narrador y su material que se articula en la performance de los intérpretes, en la huella que dejan en la historia. Si bien el texto y la música están ya predeterminados, cada ejecución es una reinención, una reelaboración del relato.

Cantantes de renombrada fama internacional como Adelina Patti, Titta Ruffo, Maria Barrientos, Tito Schipa, Amelia Galli-Curci, Giacomo Lauri Volpi y tantas otras grandes voces de la lírica que se escucharon en el Río de la Plata fueron contemporáneas a los primeros cantantes que fueron surgiendo con el tango canción. Enrico Caruso surgió con la escuela verista. Su extraordinaria voz y amplia gama de recursos técnicos le permitieron contribuir de forma decisiva a resolver los problemas interpretativos que planteaba la estética verista (Sanguinetti, 2005). Su figura fue muy aclamada en la ciudad rioplatense y su arte canoro sirvió como modelo para generaciones venideras. Fue contemporáneo y conocido de Carlos Gardel, el inaugurador y mayor exponente del tango canción, quien supo aplicar con inteligencia adornos y matices vocales cuando la letra lo requería, liberando al texto de la jaula rítmica musical. Su preparación vocal se basó en recursos técnicos operísticos que, en armonía con su voz abaritonada y de gran calidad, le permitieron “narrar cantando cuestiones existenciales cotidianas (de la comunidad rioplatense; FM)” (March, 1990:51). Al igual que Caruso, creó una nueva estética canora que sirvió de modelo para las generaciones sucesivas de cantantes de tango; y sus figuras se convirtieron en un mito nacional ya que, en ambas tierras, la italiana y la argentina, el timbre y la expresividad de sus voces aún hoy siguen gozando de gran popularidad. Después del triunfo internacional del tango, las clases altas dirigentes empezaron a aceptarlo, pero había que disimular sus raíces inmigrantes y su fuente inmoral. Vieron entonces en Gardel la posibilidad de redimir al tango de sus orígenes y convertirlo en producto nacional. Esa fue la exigencia que Gardel supo afrontar con inteligencia: convertirse en una figura digna de exportación. Sin embargo, la línea de canto e interpretación por la que optó está más emparentada con la ópera que con el folclore.

Otro de los acercamientos radica en el aspecto musical. Hemos visto cómo los compositores tangueros incorporaron algunos giros melódicos y relaciones armónicas de ciertos pasajes operísticos, si bien mantuvieron las normas estructurales y rítmicas características del género. El proceso de desarrollo del tango canción contó con creadores formados académicamente, lo que les permitió construir armonías más complejas y melodías más lentas respecto a las de la época precedente, donde el tango era más que nada una danza y requería de patrones rítmicos muy marcados. Parte de este proceso fue también la nueva conformación instrumental de piano, violín y bandoneón, que había desplazado a la flauta y que sentaría las bases para la orquesta típica. Al igual que en la ópera verista, el modo de decir del cantante, su capacidad para transmitir las emociones (no explícitas en la letra) y comprometer la emotividad del espectador, fueron factores decisivos en la evolución del género tanguero. Mientras que en la ópera las indicaciones interpretativas eran indicadas con precisión por el compositor, en el tango este papel le fue conferido al cantante. Esto permitió que cantantes con una

gran capacidad expresiva, pero con una voz menos talentosa y una técnica deficiente, hayan sido un icono del género, algo que en la ópera habría sido imposible de alcanzar.

Del análisis se desprende que ambos géneros están empapados de una fuerte emotividad y dramatización, representación hiperbólica y polarización moral, todos elementos de la estética melodramática que, según Brooks, es “sistema ficcional para dar sentido a las experiencias” (Brooks, 1976, en Herlinghaus, 2002:25). Cuando la religión ya no es capaz de regular la moral oficialmente, las disputas de tipo moral quedan en la sombra. El progreso burgués no consigue articularlo, es entonces cuando nace el *melodrama*<sup>82</sup> moderno como un modo estético de localizar y articular “lo moral oculto” (Brooks, 1976). Herlinghaus (2002), siguiendo la línea de Brooks, afirma que la exageración emotiva y dramática, y la polarización entre el bien/mal, la justicia/injusticia, inocente/traidor, riqueza/pobreza, fue un recurso imaginativo que permitió negociar la legibilidad moral en un mundo cambiante.

Las pasiones cantadas, por un lado, pueden provocar sensaciones físicas involuntarias proporcionándonos conocimiento empírico. Por el otro, incorporadas a un texto lingüístico musical que respeta las leyes melódicas y armónicas adquieren una estructura casi objetiva, se alejan del sujeto *patients*, para ser contempladas (Cambi, 2011). Es justamente en esta dualidad entre pasión vivida/contemplada que reside el encanto de la estética melodramática del cual se nutren estos dos géneros musicales.

Existe aún hoy en día el concepto de que la cultura “alta” y la “baja” han transitado históricamente caminos diversos sin vinculación. Este tipo de pensamiento lo hemos podido constatar durante el trabajo de campo cuando entrevistamos a algunos catedráticos relacionados con la música culta y la popular. Como señala Pujol, si bien la ópera estaba dirigida a los sectores social y económicamente más elevados, en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, con un alto índice de inmigrantes, las fronteras entre lo culto y lo popular estaban menos delineadas: “nadie estaba totalmente fuera de lo culto, aunque estética y socialmente pocos estaban en condiciones de participar desde posiciones protagónicas” (Pujol, 1989:104).

El nuevo estilo de tango cantado se convierte en algo propio de la zona rioplatense y, en especial, de la ciudad de Buenos Aires, una ciudad distinta a otras, donde el criollo y el inmigrante van creando nuevas geografías. Éstas nacen del andar espontáneo de la gente y van instaurando caminos

<sup>82</sup> Aquí entendido como estética.

alternativos. Narración y pasos son sinónimos, puesto que a partir de esos recorridos el hombre fue habitando espacios, tejiendo la narración de su historia y adquiriendo su identidad cultural. Los lugares que van surgiendo en la nueva ciudad: el arrabal, el suburbio, el conventillo, el barrio, la callecita, el bulín y el *farolito de la calle en que nació*, quedarán para siempre ligados a la narración tanguera, serán testimonio de la integración del inmigrante que, en el tango, encuentra el modo de “ser argentino en el centro de la ciudad” (Pujol, 1989:161). La nueva realidad social queda plasmada en un relato breve con argumento propio y sentido en sí mismo: el hombre ha alcanzado un nuevo conocimiento, un conocimiento sobre sí mismo y sobre su naturaleza.

Como reflexión final, retomamos el concepto de Benjamin en *Los Pasajes* (2005) para explicitar la intención que motivó este trabajo, que no fue otra que la de echar luz sobre lo que ya preexistía, pero escapaba a nuestros sentidos: de todos los aportes que recibió el tango canción, la ópera verista fue asimismo partícipe de la operación narrativa que lo consolidó, como la cultura italiana lo fue en la conformación de la identidad nacional. Cabría ahora profundizar esa mirada y releer nuevamente la historia.

Las cosas que han sucedido y están terminadas, todavía no se han consumado, solo se consuman en un momento que nos urge desde presente. Recién en esa operación presente se puede consumir esa historia del pasado. Considerar el pasado dialécticamente es considerarlo abierto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antología del Tango Rioplatense vol II 1920-1935 - Selección sonora. (2014). Buenos Aires, Argentina.
- Antología del Tango Rioplatenses - desde sus comienzos hasta 1920- Selección sonora. (2008). Buenos Aires.
- Armus, D. (2002). "Milonguitas" en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis. *Hist. cienc. saude-Manguinhos vol.9 suppl.0 Rio de Janeiro* , 187-207.
- Aroca, J. M. (2013). Historia del tango canción (1917-1967). Los años de oro. Valencia: Tirant Humanidades.
- Barisone, J. A. (10 de octubre de 2016). El eco de Rubén Darío en letras de tango. *RECIAL | Revista del CIFFyH Área Letras,[S.l.], n. 10*.
- Barsky, J. y. (2004). *Gardel - La biografía*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, TAurus, Alfaguara.
- Benedetti, H. (2017). *Nueva historia del tango - De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Grupo Editorial Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1936). *El Narrador - Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun R. - reedición 2016*. Santiago de Chile : Metales pesados. Obtenido de [http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin\\_narrador.PDF](http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF)
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes - E*. (R. Tiedemann, Ed., & L. F. Castañeda, Trad.) Madrid: Akal.
- Brooks, P. (1976, 1995). *The melodramatic imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- Brunelli, O. G. (15 de december de 2014). *El tango instrumental 1920-1935: la era de los sextetos en Antología del Tango Rioplatense Vol II. 1920-1935*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Calros Vega". Recuperado el 2 de january de 2018
- Cambi, F. (2011). Il melodramma e i suoi libretti: un educatore dell'immaginario tra borghesia e popolo (I parte). (F. U. Press, Ed.) *Studi sulla formazione, Vol.13(2)*, 133-156.
- Cardenas, D. (1997). *Apuntes de tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Carrasco, I. (1981). «Análisis de la narración literaria según Gérard Genette». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 7 , 8-15.
- Cassirer, E. (1968). Antropología filófica. México: UNAM.
- Cetrangolo, A. (2010). *Ópera e identidad en el encuentro migratorio. El melodrama italiano en Argentina entre 1880 y 1920. Tesis doctoral*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

- Cetrángolo, A. (2015). *Ópera, brazos y banderas: el melodrama y la inmigración Argentina (1880- 1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Chiappini, S. (2011). *O patria mia - Passione e identità nazionale nel melodramma italiano dell'Ottocento*. Firenze: Casa Editrice Le lettere.
- Cobelli, N. (17 de 17 de 2015). *Cavallería Criolla. El día que Gardel cantó en el Colón*. Recuperado el 22 de 02 de 2017, de Tinta Roja ango: <http://www.tintaroja-tango.com.ar/cavalleria-criolla-el-dia-que-gardel-canto-en-el-colon/>
- Conde, O. (2014). *Las poéticas del tango-canción*. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa Editorial Biblos.
- Devoto, F. (2000). *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Gallego, M. (September de 2007). Identidad y hegemonía: el tango y la cumbia como "constructores" de la nación. *Papeles de Ceic*, 2, 1-25.
- Gervassi, D. (2007). El canto sobre el respiro: reflexiones sobre la técnica vocal de Carlos Gardel.
- Gobello, J. (1977). Enrique Delfino y el tango canción. En S. Byrón, J. Gobello, P. Camps, E. H. Puccia, & O. D. Zucchi, *La historia del tango - Los años veinte* (págs. 843-908). Buenos Aires: Corregidor.
- Gobello, J. (1995). *Las letras de tango - Selección 1897 - 1981*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo.
- Hall, S. (1992). The question of cultural identity. En *Modernity: an introduction to modern societies* (págs. 596-600).
- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneso de una categoría precaria. En H. H. (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina* (págs. 21- 58). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jacquier, M. (2011). *La experiencia narrativa y la comprensión metafórica del tiempo musical - tesis*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata - Facultad de Bellas Artes.
- Kohan, P. (2014). *Tres lustros con tangos- en Antología del tango rioplatense Vol. II 1920-1935*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Kokubu, J. M. (2014). *Mozart y Gardel. La música de las palabras. Ensayo sobre la relación entre Música y Lingüística*. Buenos Aires: Fundación Konex.
- Lamas, H., & Binda, E. (1ra edición 1998 ). *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Ediciones Hector L. Lucci.

- March, R. (1990). *Gardel y la magia de su canto*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Martínez, O. (1958). *El sentido humano en la obra de Puccini*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.
- Matteucci, O. J. (1997). *Los italianos y el tango*. Buenos Aires.
- Musri, F. (1999). Relaciones conceptuales entre musicología e historia. *Revista Musical Chilena*, 12-26.
- Oliveras, E. (2004). Estética. La cuestión del arte. En *Capítulo III "Teorías sobre la creatividad"* (págs. 131-162). Buenos Aires: Ariel.
- Pujol, S. (1989). *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Almagesto.
- Rivero, E. (1990). *Las voces: Gardel y el tango*. Buenos Aires: Fundaciones Culturales Argentinas.
- Rock, D. (1989). *Argentina 1516 - 1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín*. Buenos Aires: Alianza Editorial S.A.
- Russo, F. (2011). *El tango cantado - Una lectura acerca del canto en la Escuela Gardeliana*. Buenos Aires: Corregidores.
- Salgán, H. (2001). *Curso de tango. 2da. edición*. Buenos Aires: Ediciones Horacio Salgán.
- Sanguinetti, H. (2005). *Los maestros cantores del siglo XX - Los tenores de la era discográfica*. Buenos Aires: Lumiere.
- Selles, R. (s.f.). *Griseta - "Grieseta" y la literatura francesa*. Recuperado el 22 de 05 de 2018, de [www.todotango.com.ar](http://www.todotango.com.ar): <http://www.todotango.com/historias/cronica/155/Griseta-Griseta-y-la-literatura-francesa/>
- Valbuena, A. I. (2002). La ópera italiana y el verismo: pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema. *Doletiana 3, Resad Madrid*, 1-15.
- Varela, G. (31 de octubre de 2010). *Lo italiano en el tango*. Obtenido de Tango y Pensamiento: <http://genealogiadeltango.blogspot.nl/2010/10/lo-italiano-en-el-tango.html>
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Trans Revista Transcultural de Música*.
- Vilariño, I. (1965). *Las letras de tango*. Buenos Aires: Editorial Schapire.
- [www.todotango.com](http://www.todotango.com). (s.f.). Obtenido de <http://www.todotango.com/>
- Zátonyi, M. (2007). *Arte y Creación - Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Claves para todos - Capital Intelectual.