

# Carlos Gardel y Pascual Contursi en “Caferata”. El intérprete como autor



Julio Schwartzman

Universidad de Buenos Aires

## Resumen

El tango “Caferata” (música de Antonio Scatasso, letra de Pascual Contursi) habría sido concebido como parte de la situación dramática del sainete del mismo nombre, estrenado en 1927. Sin embargo, se insertó en realidad un año antes en otra obra, la revista *Saltó la bola*, de Contursi, Alippi y Terés. En su estreno, el tango fue interpretado a dos voces por las actrices cantantes Sofía Bozán y Azucena Maizani, cuyos personajes se disputaban, en el diálogo y en el canto, la preferencia de un rufián. Cuando poco después Carlos Gardel decidió incorporar “Caferata” a su repertorio grabado, subsumió ambas voces femeninas en la suya propia, agregando una tercera locución, en recitado inicial: la de una suerte de presentador que se dirige a Contursi (en realidad, al oyente) para darle un instructivo de escucha. El procedimiento permite pensar en la naturaleza de la voz del tango y de la canción popular en general, así como en el carácter dramático de su enunciación.

### Palabras clave

Tango  
Voz  
Autoría  
Interpretación

## Abstract

The tango “Caferata” (music by Antonio Scatasso, lyrics by Pascual Contursi) might have been conceived as a part of the dramatic plot of the homonymic *sainete* premiered in 1927. Nevertheless, it was actually inserted into *Saltó la bola*, a *revista* by Contursi, Alippi and Terés, where the tango was performed by Sofía Bozán and Azucena Maizani. In the tango sung in two voices, the characters played by both actresses and singers fall into arguments contending for the preference of a pimp. A little later, Carlos Gardel recorded “Caferata” deciding to fuse both roles in his own voice and to add a third one, a presenter or host who addresses Contursi himself (that is to say, the author) –and, as a matter of fact, addresses the listener–, in order to reconstruct the whole situation. The device allows us to think about the nature of the voice of tango and of every popular song, as well as about the dramatic modality of its enunciation.

### Key words

Tango  
Voice  
Authorship  
Performance

## Resumo

O tango *Caferata* (música de Antonio Scatasso, letra de Pascual Contursi) teria sido concebido como parte da situação dramática do *sainete* homônimo nome, estreado em 1927. No entanto, na realidade tinha se incluído um ano antes em outra peça, a *revista*

### Palavras chave

Tango  
Voz  
Autoria  
Interpretação

*Saltó la bola*, de Contursi, Alippi y Terés. O tango foi interpretado em duas vozes pelas atrizes cantoras Sofia Bozán e Azucena Maizani, cujos personagens disputavam-se, no diálogo e no canto, a preferência de um rufião. Quando pouco tempo depois Carlos Gardel decidiu incorporar *Caferata* a seu repertório gravado, subsumiu ambas as vozes femininas na sua própria, adicionando uma terceira locução, no recitado inicial: um apresentador que dirige-se a Contursi (na realidade, ao ouvinte) para lhe dar um instrutivo de escuta. O procedimento permite pensar na natureza da voz do tango e da música popular em geral, assim como também no caráter dramático da sua enunciação.

Me voy a ocupar, para empezar, del sainete *Caferata*, de Pascual Contursi, definido como “Tres cuadros de ambiente popular”. Se estrenó en el teatro Cómico el 22 de junio de 1927. Conservamos el texto gracias a que fue publicado por la revista teatral *La Escena* en su número del 22 de diciembre de ese año. Sus quince personajes requirieron otros tantos actores, además de extras en función de vecinos. Entre los nombres de los personajes, algunos son motes o apelativos como El Chueco (Molina), Farolito y Sauce Llorón, sin contar el del propio protagonista, que da título a la pieza, y sobre cuya construcción léxica habría algo que comentar. El papel de Caferata lo desempeñó la cabeza de la compañía, Luis Arata; el de Sebastián, más serio, lo hizo el cantor Ignacio Corsini. Los diálogos alternan prosa y verso, y en algún momento dan lugar al canto. El esquema dramático es elemental, y abunda en enredos amorosos, disputas, celos, rivalidades femeninas y bravuconadas y amagues de desafíos masculinos que no llegan a mayores. El diálogo es por momentos vivaz y divertido, sobre todo sobre todo cuando un personaje invierte, a fuerza de mordacidad, las emociones o sensaciones declaradas en el parlamento inmediatamente anterior de otro.

La palabra *caferata* refiere a muchas cosas, y notablemente la obra conserva su polisemia y su ambigüedad. Es ante todo un apellido. Como tal, por las asociaciones fónicas que sugiere, disparándose hacia otras palabras, puede ser procesado y convertido, en la jerga rioplatense, por un procedimiento retórico que combina la paronomasia con la paragoge, en un objeto léxico diferente. Así, *Locatelli*, lunfardizado *locateli*, loco; *Barattieri*, *baratieri*, barato; *Pezzuti*, *pesuti*, pesado (como violento, agresivo).<sup>1</sup> Andando el tiempo, el apellido del autor de la letra del considerado el primer tango, “Mi noche triste”, hizo su aporte involuntario como fuente de estos desplazamientos, y pudo oírse, en el Río de la Plata, la expresión “¿Qué me contursi?”.<sup>2</sup> Del mismo modo, *Cafferata* dio, en una dirección, *café*, y en otra, *cafishio*, la palabra lunfarda para proxeneta. La importancia, en el mundo de las orillas, de esta función social (para mentarla con la mayor neutralidad posible) podría inferirse, si faltaran otros datos, del copioso caudal léxico destinado a nombrarla: *canflinlero* (aunque según algunas fuentes se habría empleado para el proxeneta que explotaba a una sola mujer<sup>3</sup>), sus apócopos *canflinfla* y *canfle*; *cafishio* y sus variantes *cafiolo* y *cafique* y su inversión o vesre *shofica*; de *cafiolo*, por aféresis, *fiolo*; *caften*, por conjeturado influjo turco y quizá en función del origen del radical morfológico; y por asociación con el argot *maquereau*, *macró*.

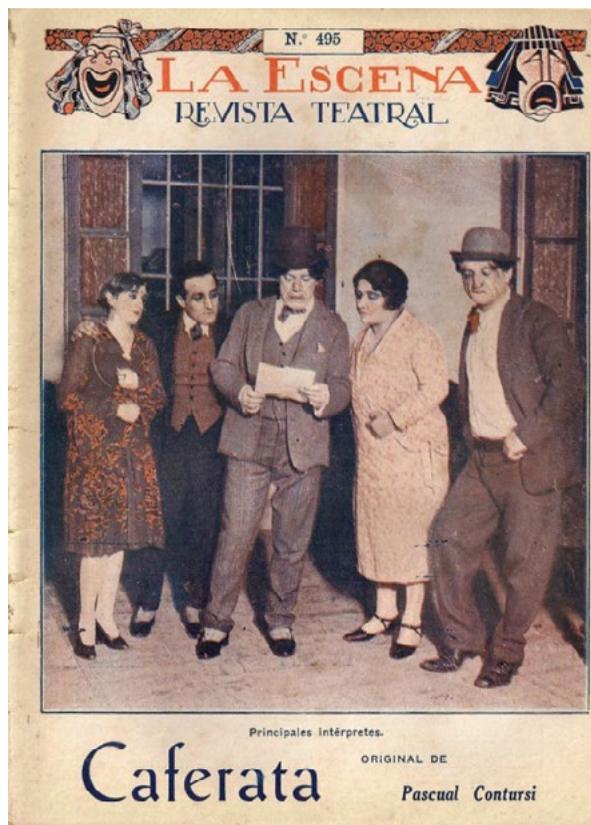
Pero Cafferata, como apellido, en la Argentina, refiere históricamente a la ley homónima, promovida por el diputado Juan F. Cafferata, también llamada “de casas baratas”, de 1915, que puso en marcha un plan de construcción de viviendas populares, entre ellas las que conforman la barriada del mismo nombre, al día de hoy, en Parque Chacabuco, ciudad de Buenos Aires.

En el sainete de Contursi se preservan ambiguamente varias de estas direcciones, incluyendo la del subconjunto barrial, pero la que constituye su eje significativo,

1. Oscar Conde explica el funcionamiento lúdico de ese tipo de asociaciones y proporciona ejemplos en la paronomasia de apellidos con voces castellanas y lunfardismos, como –para este último grupo– mate/Matienzo, tronco/Troncoso, cafiolo/Caferatta (Conde, 2011: 276-280). Mario Teruggi estudia los casos de metaplasmo y se detiene en lo que considera pseudoapellidos (de donde derivarían *sordeli*, *chivateli*, *gratarola*, *morfoni* y otros; Teruggi, 1974: 38-40). Conde, que no descarta que algunos apellidos supuestos en estas operaciones puedan ser reales, agrega uno remozado en los 90 del siglo XX, en relación con un personaje humorístico de la televisión: *figureti* (Conde, 2011: 279-280).

2. Los diccionarios de Teruggi y incluyen la voz *contursi* como entrada, y en ambos asociada únicamente a la expresión interrogativa mencionada (Teruggi, 1998; Conde, 2004).

3. Así, por ejemplo, en Gobello; Olivieri, 2004.



*proxeneta*, siempre está flotando y nunca se la explicita: funciona como gran sobreentendido cultural con el público.

Las representaciones literarias e iconográficas del *cafishio* a principios del siglo XX remiten a una formación cultural compleja, en la que esa posición es considerada según un amplio complejo de actitudes y sensaciones: curiosidad, desprecio, comicidad, envidia, admiración, condena. Su gran marco de comprensión sería una sociedad “prostibularizada” en todos sus niveles, no solamente en los considerados bajos.<sup>4</sup> En *La vida del canfinflero*, un folleto de dieciséis páginas de hacia 1915 firmado por Gabriel Sigal, parte de la colección genéricamente denominada “Biblioteca criolla”, la ilustración de portada muestra al personaje del título junto a una mujer a la puerta de un establecimiento cuyo letrero reza “CAFÉ”. La imagen es clara: la mujer luce ropa sencilla y guardapolvo laboral; la coquetería y la ostentación de la indumentaria corresponden al varón. Parece una inversión de las tendencias de la cultura dominante de género, y una aproximación a cierto dimorfismo sexual animal: el gasto de relumbre y colorido es cosa de pavo real. El letrero representado entra en paradigma tácito con la palabra que asoma a la mente del lector contemporáneo del folleto. Podríamos reconstruir la serie: *café / Cafferata / cafishio*. Como plus, reparemos que en la parte inferior de la portada se lee: “Con el tango «Rajá que viene la cana»”, en un típico anuncio gancho que llevaba a la contratapa. Como en el sainete y en la revista teatral, también en el mundo editorial el tango atraía al público: era argumento de venta. Los tangos promocionados en la serie de folletos eran, en realidad, piezas “pobres”, sin música, que aspiraban a ella en el futuro o que simplemente pivoteaban sobre la de composiciones existentes. Era frecuente leer, debajo del título, el instructivo que apelaba a la memoria del lector: “Para cantar con la música de «Pobre mi madre querida»”.

En la advertencia del Sigal, se explica algo que insinuaba un deslinde moral, y no termina de serlo: no se trata de “dar a conocer mi inspiración” sino de que el público recuerde

4. El tema excede largamente los alcances de este trabajo. Las relaciones del mundo del tango con ese sustrato han sido consideradas en un testimonio excepcional: el librito de José Sebastián Tallon (Tallon, 1959). Lo de “sociedad prostibularizada” no lo he encontrado en ningún libro: se lo oí en conversación al músico y musicólogo Coriún Aharonián, que empleó la expresión para matizar la habitual consideración del primer tango como música de burdel, en tanto todo ritmo popular bailable podía ser recuperado para la sociabilidad de ciertos prostibulos. ¡No todo es bibliografía!

“la vida del calavera que existe en el bajo fondo”. El desplazamiento es evidente: no sólo de sentido (la disipación que implica *calavera* no tiene relación necesaria con el corte profesional-mercantil de *canfinflero*) sino de registro: la equivalencia léxica propuesta pasa del lunfardo a la lengua general. Como muestra del tono de la obra, recorto el final de una décima:

Vos ya bien sabés mi china  
que yo no vivo de cuentos,  
así que largá al momento  
si estás pronta y decidida,  
vos te vas a ser [sic] la vida  
y a mí me largás el vento.

Vuelvo al sainete. Caferata personaje está definido como “un tipo de pantalón corto, de fantasía, saco marrón también corto, cuello parado, pechera y puños Mey, gale-rita de alas muy angostas y de color marrón con respiradores negros en el lazo del sombrero. Usa anillos en los dedos chicos de la mano”. Algunas diferencias y muchas coincidencias con la imagen del folleto.

El argumento es ligero y casi un pretexto para el movimiento escénico y el humor costumbrista de los cuadros de ambiente popular. Son amores consumados y contrariados, parejas y triángulos, abandonos y regresos, amenazas y compadradras.

Los amigos y subordinados de Caferata, el Chueco y Ceferino, se admiran de su capacidad de seducción: “¡Qué tenés pa enamorarlas!...”, “¡Cómo sos con las mujeres!”, “¿Qué les das che, Caferata?”, y también usan un verbo ambiguo, que podría aludir secundariamente a la relación económica macró/prostituta: “¡Cómo explotás esos ojos!”, “¡Cómo explotás esa cara!”

El conjunto aparece como una especie de novela pastoril degradada, del suburbio, donde los amores son difícilmente recíprocos, y siguen más bien una línea inconsecuente: A ama a B, que ama a C, que ama a D... Y todo es fatal y da lugar a quejas y lamentos, pero nada es demasiado grave. Se habla de maridos y esposas, pero las relaciones de pareja parecen breves e intercambiables.

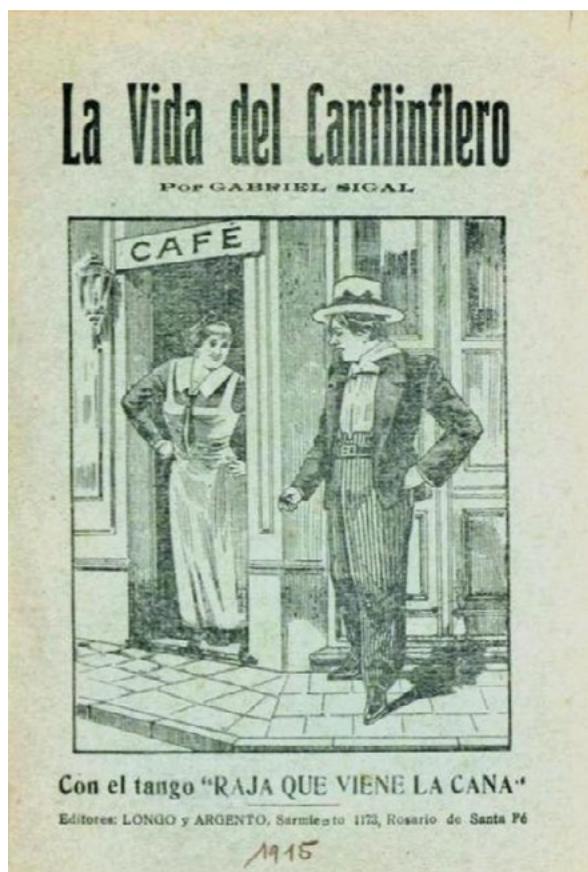
En los parlamentos abundan situaciones que implican no solo el mundo del suburbio, sino el imaginario de sus poetas, y en particular de Pascual Contursi, como si fueran referencias intertextuales y transgenéricas al resto de su obra, en otros soportes. Un núcleo fuerte es la rivalidad de dos mujeres, Calixta y Flora (que por otra parte tienen sus propias parejas) por la preferencia de Caferata. En cierto momento, Flora reprocha a Caferata su inconstancia, a lo que él responde recordándole los bienes que le ha dado, todo en una clave mezquina y miserable (habría que decir, replicando el mundo verbal de los personajes, *mishia* o *shome*):

CAFERATA

¿No te hice unos fumentos  
la vez que estuviste enferma?  
Y el día aquel que acerté  
treinta mangos a las carreras  
¿no te los di para vos?

FLORA

Pa que pagara la pieza...



Este tramo de diálogo conduce directamente al tango "Ivette", del mismo Contursi, con música de Berto y Roca, donde la voz cantante (y eso es algo más que un juego de palabras) dice:

¿No te acordás que conmigo  
te pusistes un sombrero  
y aquel cinturón de cuero  
que a otra mina le chaqué?

En el inmenso diario, de publicación póstuma, de las conversaciones con su amigo Borges, Bioy Casares transcribe el diálogo de una noche de abril de 1957: "Bioy: «*Ivette*, cantado por [Jorge] Vidal, me gusta mucho». Borges: «Sí, qué voz. Uno adivina al cantor. Parece muy gordo, con feo olor, sudado y está muy cerca. Es moralmente una inmundicia, pero una inmundicia nacional».» Y en diciembre del mismo año, volviendo al mismo tema y a los dos primeros versos de la estrofa que acabo de citar, comenta Borges: "Qué mundo miserable. Qué bien" (Bioy Casares, 2006: 264, 409). Esta valoración aparentemente paradójica no solo trasunta la posición de Borges ante el género y su historia: admite ser vinculada en parte con ambigüedades como las que marcamos a propósito de la figura de Caferata.

La riña Calixta/Flora por la predilección de Caferata crece: "se trenzan", dice la marca de la acotación escénica, y Caferata tercia, pacificador. Digo "tercia" con alguna ironía, por la evidencia de la relación triangular y la insinuación erótica voyeurista de la escena. El resultado es la reconciliación de las mujeres: "Perdoname, che, Calixta", dice Flora; y la otra: "Disculpame vos primero". Y Caferata: "Perdonadas están las dos. Désen un beso". La acotación que va a de inmediato, en negrita, es más que elocuente: "Caferata consigue que se besen las dos, acercándolas".

El desvío, en el ejercicio de un habla baja, de la norma de la lengua general, coincide con el desvío de la norma heterosexual. La primera establece que la combinación de la segunda persona del plural del imperativo *den* con el pronombre reflexivo enclítico con valor recíproco se resulte en un *dense*; en cambio, el *désen* de Caferata entra en paradigma con *des-eeo* y con *besen(se)*. El segundo desvío puede relacionarse, dentro del mundo de Pascual Contursi, gran fundador del imaginario del género, con la insinuación de otro de sus tangos, “Flor de fango”. En la entrada del 4 de mayo de 1957, Bioy anota en su diario que los versos “Te hiciste tonadillera, / pasaste ratos extraños” a su amigo “le divierten”. Y en nota a pie de página, el editor observa:

Borges y Bioy pensaban que *tonadillera* era eufemismo por *tortillera*, lesbiana. Bioy comenta: “También hay algo medio raro [en *Flor de fango*], porque sigue: ‘Te hiciste tonadillera’ y no sé si no iba a decir otra cosa... [...] Quién sabe si ‘tonadillera’ no es otra cosa. [...] Claro, en una pensión, pasó ‘ratos extraños’” (Bioy Casares, 2006: 273).<sup>5</sup>

5. Martino, el editor, da la fuente del comentario de Bioy: el libro de Noemí Ulla *Aventuras de la imaginación. De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 116.

En una aceleración de los hechos en el cuadro tercero (parejas que se reconcilian, otras que se rompen para siempre, nuevos encuentros, nuevos despechos), Caferata abandona a las dos que hasta hace poco se peleaban por él, y forma pareja con Carmencita; Flora y Calixta lo condenan y niegan su antiguo *metejón*, en tanto que Caferata, abandonado a su vez por Carmen, queda en la posición amurada (clave, hay que decir, para la constitución del tango emblemático y uno de los centros de su enunciación) y las parejas recompuestas de Flora y Sauce Llorón, Calixta y Farolito le cantan a coro: “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida”, mientras hacen mutis. El tono del tango (aquí, nada menos, “Mi noche triste”), si patético o burlón, queda definido por el lugar imaginario desde el cual se lo canta; un ligero desplazamiento, y vira el sentido: del drama a la parodia. Pascual Contursi, de esto, sabía.

Retomo la riña del cuadro anterior, entre las dos mujeres. Acá, conociendo el tango *Caferata*, uno podría suponer que la escena del segundo cuadro se abre para que las dos actrices (Delgado y Crespo) lo canten a dúo, distribuyéndose el texto a razón de una octavilla cada una (primera y tercera una, segunda y cuarta la otra) hasta que, en la estrofa final, alternarían a razón de uno o dos versos cada una, cerrando a coro los dos últimos, un poco a la manera de los cierres de la payada espectáculo y de las composiciones de los dúos de cantores criollos; al hacerlo, no harían más que atenerse a sus respectivos roles de sus personajes. Las cosas, sin embargo, no ocurrieron así. En cambio, el personaje Sebastián canta, cerca del final, en una escena sentimental, “Ventanita de arrabal” (de Contursi, con música de Scatasso), aquel que empieza

En el barrio Caferata  
en un viejo conventillo,  
con los pisos de ladrillo,  
minga de puerta cancel

Como hace notar Gaspar Astarita, el tango “Caferata”, con letra de Contursi y música de Antonio Scatasso, se había estrenado el 12 de marzo de 1926, en las voces de las actrices y cantantes Sofía Bozán y Azucena Maizani, en la revista *Saltó la bola*, cuya triple autoría reunía a Contursi con el teatrista Elías Alippi y el compositor Bernardino Terés (Astarita, 1981: 103-105; 174-175). Y allí sí se dio el esquema de distribución de roles vocales que vengo de conjeturar, y descartar enseguida, para las actrices del sainete del año siguiente. Podemos decir, entonces: ese tango era un aria, un dueto sacado de su lugar original de funcionamiento argumental, el sainete *Caferata*, para ser insertado en la revista *Saltó la bola*. Género misceláneo y lábil (como antes de él los que abundaban en el circo criollo), que unía canto, baile, diálogos, monólogos, picardía, alusiones a la actualidad política y social, sus textos fueron más erráticos y más improvisados, por tanto más difíciles de conservar y almacenar.

No sabemos exactamente cómo encajaba el tango en el despliegue escénico de la revista *Saltó la bola*.<sup>6</sup> Sí cómo hizo Gardel para arreglar poco después, también en 1926, una composición tramada a dos voces para interpretarla a una sola voz, y eso sin practicar el travestismo vocal que había implementado unos meses antes al grabar “Que siga el corso” de García Jiménez y Aieta, con aquel afluado “¿Qué hacés? ¿Me conocés?” de la alegre mascarita que gritaba al pasar a un observador arrebatado por el deseo.<sup>7</sup> Al registrar “Caferata” acompañado de las infaltables guitarras de Ricardo y Barbieri, sintió que debía recuperar el contexto dramático de origen. Por eso intervinó la letra y dijo, sobre el fondo de la introducción de las guitarras (que gracias a eso, dispusieron de más tiempo que el que solían tomar): “Che Contursi, te voy a contar un cuadro papa que campané la otra noche en un barrio de Boedo: dos minas rantifusas que se peleaban por un flaco caferata, atorrante y pelandrún”.<sup>8</sup>

Es decir: Gardel produce y recita una didascalia que, pretextando la interlocución con Contursi, recurre a una preterición, forma solapada de poner al tanto, a los oyentes del disco alejados de la situación dramática original, del carácter dialógico de la composición. Al hacerlo, establece un vínculo de igual a igual con el autor, compartiendo el mismo plano, digamos, ontológico, diferenciado del de las dos voces que enseguida va a aunar en su propia voz y oficiando, respecto de ellas, de marco. Por un lado, podemos conjeturar que la letra se ha modificado, en relación con una primera versión escénica que no tenemos (y esto tal vez corresponda a una adaptación del propio Contursi): las que intercambian sus disculpas, en la alternancia final, no son voces ligadas a las personas dramáticas (en el sainete *Caferata*, del año siguiente, serán Flora y Calixta), sino localizaciones urbanas que funcionan como sinécdoques de sus respectivas habitantes, con lo que se apuntaría a una mayor inteligibilidad autónoma del conflicto, aislado ya de la representación teatral:

Perdoname, che, Boedo;  
disculpame, che, Chiclana.<sup>9</sup>

Por otro lado, Gardel, al caracterizar al varón invocado pero ausente en la locución del tango como “caferata, atorrante y pelandrún” (con lo que el nombre propio Caferata regresa a su condición común, y ahora vuelve a definir un oficio) y a las mujeres cuyas voces resume en la propia como “dos minas rantifusas”, opera como *intérprete* y evaluador de la obra: la elocuencia de la acción dramática, que no juzgaba sino que mostraba, da paso a un discurso interpretante que filtra esa acción a través de una lente valorativa.

Lo cierto es que el efecto resultó desconcertante. Sabemos que lo que canta uno en el plano de la enunciación vocal lo habían representado dos en el plano de la ficción dramática. Pero, inevitablemente, las voces hechas una se mezclan, confunden y enrarecen. Por ahí, tal como ocurriría en la revista *Saltó la bola*, una voz, la que hacía en *Caferata* el papel de Calixta, se queja:

Vos en cambio me dejaste  
por un loro desplumao  
como ésta que aquí ves.

El “aquí ves” cita, en el tango monódico, el presente eterno de la situación escénica plural, donde todo es aquí y ahora, pero en el nuevo contexto de las ausencias y mediaciones que implica la vuelta de tuerca del arreglo para una voz, fuera de escena, y en el registro, otra vez mediado, del gramófono.

Por último, en el cierre al unísono, Gardel se duplica imaginariamente, al cantar: “Y las dos nos acordamos / de que es nuestro metejón”.

6. Un marco para pensar el problema: Rössner, 2000.

7. Es el punto de vista de la enunciación del tango, su voz, condensación del momento performativo de la creación y el momento creativo de la performance: el tránsito de la enunciación virtual a la canción, la realización de ese centro enunciativo en el cuerpo que emite el canto. En “Siga el corso”, esa voz (deseante) denuncia al final de la segunda sección (estribillo): “Detrás de tus desvíos todo el año es carnaval!...” (“Siga el corso”. Tango. Letras de F. García Jiménez. Música de Anselmo A. Aieta. Buenos Aires, Ediciones musicales Alfredo Perrotti, s/f). Desde su moral, el tango vuelve a nombrar el desvío del corso.

8. Carlos Gardel. Guitarras de Barbieri y Ricardo. “Caferata”. Buenos Aires, Odeon, 18163 3888. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Jr2Qm7GSpHg> (acceso 5/10/2015).

9. En la revista, el primer verso lo diría Flora (la de Chiclana) a Calixta; el segundo, Calixta (la de Boedo) a Flora.

Es conocido el influjo de la corriente de los payadores ya profesionalizados en la transición hacia el primer tango cantado y sobre todo hacia la constitución de la figura del cantor de tangos. La amistad de Gardel con varios payadores, entre ellos con Juan de Nava, provee riqueza anecdótica a la hipótesis, incluso pensando en la etapa del funcionamiento del dúo Gardel-Razzano (remito a Collier, 1986: 34-56; Romano, 1983: 89-116). La payada de contrapunto, desde las dos últimas décadas del siglo XIX, se había ido profesionalizando y transformando en un género de espectáculo popular urbano. Uno de los costos de ese tránsito fue la atenuación de su componente agónico y de desafío, para propiciar el arreglo conjunto y la cooperación creativa/interpretativa, lo que incidía también en una logística de contrataciones, giras y repeticiones. Manifestación formal de ese curso fue la aparición de la llamada media letra (Moreno Chá, 2000: 183-191), décima final en la que la inspiración repentista cedía a la elaboración común, distribuyéndose los versos de a pares hasta cerrar con los dos versos finales, cantados a coro por dos contendientes que ya habían dejado de serlo. La guerra verbal daba paso a la concertación contractual.

La situación central del segundo cuadro del sainete *Caferata* (como después la estructura del tango del mismo nombre en la revista *Saltó la bola*) dramatiza, en encarnaciones femeninas controladas por un bastonero masculino, este movimiento, tal como lo hacían los payadores, agentes culturales que fueron parte de un complejo proceso que derivó en los cantores criollos y en los cantores de tango.

El intento gardeliano de recuperación de esa dramaticidad, fuera de contexto escénico, y en recontextualización de canción popular independiente, fue sólo en parte fallido. La prueba del fallido es que no se conocen (al menos en lo que he podido indagar hasta ahora) otros registros del mismo tango, salvo los instrumentales de Canaro y Fresedo, estrictamente sincrónicos. La prueba de que el fracaso fue parcial, y que en realidad emblematiza un triunfo, es que (y ésta es la propuesta) todo el tango cantado funciona como dramatización, y el yo emergente como un yo dramático. No porque se trate de un proceso originario de dos o tres voces. Lo es aunque involucre una sola. El hecho de que acá el origen hayan sido dos voces sólo torna más evidente la cuestión. Esa posición enunciativa no es en absoluto privativa del tango; es, más bien, propia de la canción popular, pero en el tango se intensifica por la riqueza y la complejidad de sus negociaciones con otros géneros, soportes, formatos y prácticas sociales y artísticas.

El intérprete, en estas condiciones, resulta un colaborador de autoría –más fuerte o más tenuemente; con intervenciones en la letra y en el tono, en la dicción y en el fraseo, en la gestualidad y aun en la continuidad que propone con otras piezas en la determinación de su repertorio–, y son innumerables las modificaciones que los cantantes han aportado a textos nunca fijados definitivamente, siempre cambiantes, que el oyente, otro intérprete y difusor cultural, lleva puestos en una sucesión de imágenes sonoras, en un canto o un decir, en un tarareo o en un silbido.<sup>10</sup>

10. Agradezco al Instituto Iberoamericano de Berlín la hospitalidad que me permitió, hace unos años, consultar la colección de folletos de la "Biblioteca criolla" de Robert Lehmann-Nitsche, y ahora disponer de la ilustración de tapa de *La vida del canfliflero*; a Coriún Aharonián, por su generosidad en la escucha y en el diálogo; a Mariela Mirc, de la Biblioteca Teatral Alberto Mediza, de La Plata, que me facilitó muy gentilmente copia digital del número de *La Escena* con el texto del sainete *Caferata*.

## Bibliografía

---

- » Astarita, G. J. (1981). *Pascual Contursi. Vida y obra*. Buenos Aires, La Campana.
- » Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Ed. al cuidado de Daniel Martino. Buenos Aires, Destino.
- » Collier, S. (1986). *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*, Buenos Aires, Taurus.
- » ——— (2011). *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires, Taurus.
- » Gobello, J.; Olivieri, M. H. (2004). *Novísimo diccionario lunfardo*. Buenos Aires, Corregidor.
- » Moreno Chá, E. (2000). “Un análisis estructural de la payada rioplatense contemporánea”. En *Ponencias 4º Congreso binacional de folklore chileno y argentino*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2000. Disponible en <http://www.porsiempremalvinas.com.ar/payadores/Estudio2.htm> (acceso 5/10/2015).
- » Romano, E. (1983). “Las letras de tango en la cultura popular argentina”. En Romano, E. *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » Rössner, M. (2000). “El papel de la canción en las comedias. Del teatro en torno al 1900 a las películas de Gardel”. En Rössner, M. (ed.), “¡Bailá!, ¡Vení!, ¡Volá!” *El fenómeno tanguero y la literatura*. Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- » Tallon, J. S. (1959). *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino.
- » Teruggi, M. (1974) *Panorama del lunfardo*. Buenos Aires, Cabargon.
- » ——— (1998). *Diccionario de voces lunfardas y rioplatenses*. Buenos Aires, Alianza.

