



El tango y los eróticos (2º Parte)

[análisis]

Álvaro Ojeda

"Pronunciar una palabra es como tocar una tecla en el piano de la imaginación"
Investigaciones filosóficas, Ludwig Wittgenstein

El tango y los eróticos romanos, placer e impostura

10.-

(La trascendencia patriótica)

"El poeta puede creer que expresa sólo una experiencia particular suya, sus versos quizás sean para él un medio para hablar sobre sí mismo sin traicionarse."
T.S.Eliot, Sobre la poesía y los poetas

Los neotéricos eran la sombra de un gran momento histórico: Vivían en la gloria del Imperio, en el inicio de una nueva forma de gobernar Roma, pero no formaban parte esencial de la nueva mente conquistadora. Eran un espejismo de soledad amorosa traída por Calímaco consagrada en los salones literarios. Sufrían por mandato y obligaban a sufrir por complicidad, pero todo en un tono de festividad frívola, de media verdad para el público devoto que los seguía.

Contaban las gestas de las legiones pero era tan obvia su obligada recurrencia a los mitos oficiales, que casi siempre sonaban huecos, sin brillo, adormecidos por la fatiga de la patria.

Revisemos sus nombres: Cecilio, Licinio Calvo, Helvio Cina, Cornificio, Valerio Catón, Catulo. Incluso aquellos, los más, de los que sólo tenemos referencias breves o condenatorias de parte de otros colegas, eran de origen noble, itálicos o romanos, pero inscriptos en las tribus fundadoras, con un "cursus honorum" recorrido por sus antepasados desde los más lejanos años

de la República. Eran asimilados, en el peor de los casos, partícipes, en la mayoría. Tenían la posibilidad de la gloria y de su administración pero con un marcado grado de lejanía diletante e indiferente. Así veían el estado del Imperio.

Novísimos para Cicerón, representante de los "mos maiorum", la larga caravana de obligaciones que los ciudadanos romanos tenían para con su ciudad-patria (que por otra parte ya era casi todo el mundo conocido) eran herederos, causahabientes, nunca fundadores y menos aún soportes de las obligaciones ciceronianas.

Se proyectaban a un mundo que hacía la guerra en forma victoriosa o disimulaba las derrotas por medio del servicio que ciertos poetas oficiales brindaban, pero estaban profundamente decepcionados y sufrían por amor y condenaban a los que hacían un arte obsecuente y oficial. Catulo es el principal representante de la actitud prescindente frente al servicio ciudadano. Sus diatribas contra César, encubiertas en una posible rivalidad amorosa por Lesbia (Clodia la hermana del agitador público Publio Clodio) en definitiva forman la petición de derechos de los poetas romanos neotéricos contra la



Naked Tango
Guillermo Kuitca

autoridad militar que desdeñan. Cierto es que César era también poeta, pero su vida corría por otros carriles que distaban un océano de la versatilidad de los novísimos.

Dice Catulo:

La Esmirna de mi querido Cina al fin ha salido a la luz
a las nueve siegas y nueve inviernos de haberla comenzado
mientras el hediondo Hatriense ha vomitado
quinientos mil versos en un solo año

La Esmirna llegará a las profundas aguas del Sátraco
y los siglos encanecidos la leerán durante largo tiempo.
En cambio los Anales de Volusio morirán en el mismo Po
y servirán a menudo de útil envoltura a las caballas.

Cina era un neotérico, Volusio un cantor de gestas. Los versos de ambos se han perdido pero Catulo aclara:

Anales de Volusio, libro de mierda

Quizás debamos aclarar que Quinto Volusio era abogado, orador y amigo de Cicerón. Dos formas de entender el traído y llevado asunto de la patria y del honor militar, se condensan en ambos personajes. Catulo sostiene la defensa de la poesía amoratoria con las debidas influencias de Calímaco y con desprecio evidente por la gloria de las armas. Algo más parece ocultarse en esta definición de aparente fondo estético: la libertad del poeta frente a la máquina del poder que de hecho obtendrá unos años más tarde, una hilera de poetas imperiales, no exentos de genialidad pero atados a la mirada de Mecenas o de Mesala Corvino. Cicerón está en las antípodas de los novísimos. Como recién llegado defenderá con ardor lo que en rigor no forjó. Hijo de un zapatero, alcanzó los más altos honores aunque debió perder más de una prenda originaria de su atuendo campesino. Advenedizo, veía en toda actitud de creación no reglamentada, un peligro para la "concordia de los órdenes". Reaccionario y lleno de ambición, obró como obturador de cuanto cambio social, por mínimo que fuera, se avistara en el horizonte. Era obvio que sus poetas preferidos no participaban de los torneos de amor lejos del campo de batalla y de las legiones triunfantes. Nunca creyó en la individualidad poética, no pudo entender la libertad inherente a la creación, no trabajó para ella. Recordemos esta conducta. El tango sufrirá similares interdicciones.

En estos patios del Río de la Plata algunos poetas también sufrían con las curvas históricas de la patria. No participaban de su destino y cuando lo hacían el abandono y la desesperanza eran su cuota de saldo, de tierra amarga. El tango de los años 30 trata de soslayo, tímidamente la estruendosa "década infame" de la Argentina o el cuartelazo de Terra en el Uruguay. El símil radica en que ambos atentados contra las instituciones y en el caso de Uruguay al menos, contra un modelo de estado benefactor, estuvieron asociados a la promesa de un horizonte de orden y prosperidad, de gloria esforzada, de trabajo unificado de la nación. En pocas palabras: un modelo totalizador y totalitario. Las letras de tango a lo sumo se burlan con bastante claridad pero atacando a personeros de segunda. "Donde hay un mango viejo Gómez/los han borrao con piedra pómez" aludiendo al presidente del Banco de la Nación Argentina o como burla por contrario sensu el magnífico tango de Mario Battistella y Manuel Romero Se viene la maroma, donde el peligro agitado por los golpistas, de una acción disolvente de los comunistas, es tomada para la chacota.

Cachorro de bacán
anda pillando el tren
los ricos hoy están
al borde del andén
El viento del cobán
y el auto y la mansión
bien pronto rajarán
por un escotillón
Parece que está lista
y ha rumbiao
la bronca comunista pa este lao
Tendrás que laburar
para morfar
¡Lo que la van a gozar!
Pedazo de haragán
bacán sin profesión
bien pronto te verás
chivudo y sin colchón
Ya está, llegó
no hay más que hablar:
se viene la maroma sovietista
Los orres están hartos

de morfar salame y pan
 y hoy quieren morfar ostras
 con sauternes y champán
 Aquí ni Dios
 se va a plantar
 el día del reparto a la romana
 y hasta tendrás
 que entregar a tu hermana
 para la comunidad

El tango, al menos en este ejemplo, no se tomaba en serio ninguna ideología. Tanto se burlaba de ricos como de obreros. Recelaba de la cuestión social y la trataba de refilón, con agudeza pero sin caer en una u otra trampa ideológica. Como los neotéricos, ni patricios (sólo para vivir de ellos) ni plebeyos (demasiado oscuros e innominados). Aguzando el oído, se puede hallar un sólido conocimiento de al menos, las líneas generales, incluso caricaturescas, de la propaganda de los partidos obreristas de la época; de los otros personajes descriptos, ricos, adinerados, aristócratas, al tango sólo le bastaba con recordar sus orígenes.

La respuesta de la poesía tanguera a esa "fiesta de futuro" prometida por los golpistas de los 30, hay que buscarla, como siempre, en las imágenes, y en concreto en la metamorfosis que la patria sufre en poetas como Celedonio Esteban Flores. Cele, como se lo conoció, en su obsesiva descripción de la pérdida de la mujer amada, deja filtrar, por algunas de las razones que T.S. Eliot enunciaba desde el epígrafe de esta sección, un sentido de patria lanzada a las márgenes del amor perdido como un resabio de otras cosas, de otras memorias que por su condición de poeta tanguero parece no poder o no querer, abordar. Desclasado él mismo, abandonado perpetuo, poeta y a la vez letrista (condiciones que no son ciertamente equivalentes) Cele fue quiás el primer gran intuitivo de la poética tanguera. Creció desconfiando y escribió sufriendo. Participó de un navío que no podía conducir y dejó filtrar su asombro en las letras que compuso para el éxito de los más importantes cantantes y cantores de la época.

Un ejemplo clásico son esos enigmáticos versos colocados en un tango con anécdota típica, Canchero, donde con lenguaje "burrero" (de argot perteneciente al turf) se describen las condiciones en que el amor será correspondido, asegurando de antemano que las regla las fija el hombre y que el amor cariñoso y demostrativo no tendrá cabida. Dentro de ese mundo acotado por la fuerza de la anécdota, se deslizan los siguientes versos:

yo he visto venir al suelo
 sin que nadie lo disponga
 cien castillos de ilusiones
 por una causa mistonga
 Nuevamente en el tango Audacia, Cele nos lleva de la mano del lenguaje turfístico a otros pasajes que podrían ser asimilados con la patria perdida.
 Me han contado y perdoname
 que te increpe de este modo
 que la vas de partenaire
 de no sé que bataclán
 que has rodado como potranca
 que la pechan en el codo
 engrupida bien debute
 por la charla de un bacán

El desarrollo de una vida que conducirá fatalmente al desbarajuste moral, parece luego camuflarse con el olvido, el rastacuerismo clásico de tantos tangos se hará imagen de patria y de desconsuelo, como en los neotéricos que en puja entre "optimates" y "populares" no decidían sobre su incorporación a unos u otros, aunque atisbaban el precio de semejante acomodo histórico. La anécdota contada por el letrista se extrapola y se agiganta. ¿Cuáles son los castillos, las causas perdidas, y perdidas por causas inferiores, que por esos años se han venido al suelo? Y respecto al engaño, ¿es solamente la pobre muchachita la que ha sido timada por vaya a saber qué clase de promesas que la hacen abandonar un paradigma moral legitimado desde siempre?

No será posible sostener que por el estereotipo y la repetición, estos versos colgados, hacen fluir otra agua. Doncellez perdida, (la Argentina es iconográficamente una mujer con gorro frigio) ilusión destruida, desolación posterior que sólo repercute en los oídos de los menos atentos como una letra más y que salva al poeta y al mercado al que abastece, pero que disimula otra pérdida, otra razón aludida, otro imaginario. Por otra parte esa imagen de la rodada, de la carrera trunca (y su obvia relación con la forja de la nación argentina a caballo) generaba en el oyente una efectiva sensación de desconcierto que cada quien acomodaba a su tras mundo chejoviano, a su trastienda de ropa sucia y así multiplicada, repercutía hasta el infinito. Hipótesis se dirá. El tango no

era más que una forma de rebeldía momentánea amansada rápidamente por el sistema social imperante. Pero ¿qué interpretación darle entonces al tango Viejo smoking de Cele y en concreto al episodio, con guión de Enrique Santos Discépolo, filmado por Eduardo Morera en 1930? Ya se ha producido el golpe contra Hipólito Yrigoyen, el clip es de diciembre, el cuartelazo había sucedido en setiembre y el protagonista, nada menos que Carlos Gardel, se queja amargamente de que pese a haber participado de la "revolución" su estado seguía siendo penoso. Sólo le quedaba el recuerdo del viejo smoking que significaba la edad dorada ya perdida. Otra vez la pérdida, pero en esta ocasión unida a un proceso histórico señalado con exactitud: la caída del gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen. ¿Por qué hacer coincidir en un tango nostálgico ambos hechos? ¿Qué los une? Los une la decepción, el atropello de los sueños que comparten el mismo escenario que la derrota amorosa. Así como la batalla para los novísimos era la batalla del amor, para los letristas tangueros la pérdida amorosa es también la pérdida de la patria, del cobijo o de esa doble y magnífica diablura que la "chusma valerosa" según Jorge Luis Borges, ayudó a crear: patria y tango.

Comparemos ambos parajes y sentidos de la pena volviendo al tango Audacia:

Vos aquella muchachita
que tu vieja santamente
educó tan calladita
tan humilde, tan formal,
te cambiaron pobre mina
te engrupieron tontamente
milonguera bullanguera
de un mistongo carnaval

El quiebre del desarrollo anecdótico es perceptible en el cambio de sustantivos: muchachita un diminutivo cariñoso, íntimo, por la palabra mina, que remite al merecimiento sexual y a la madurez amorosa. El mundo soñado, cándido, ha sido traspasado por la flecha de la vergüenza. La humildad, la formalidad, que en aquella sociedad pacata y barrial eran valores constituidos, que llegaban en la efigie de la Patria, matrona pudorosa, son sustituidos por la bullanguera milonga del desprejuicio y de la derrota, en un carnaval disminuido y miserable.

Celio, mi Lesbia, aquella Lesbia,
la Lesbia aquella, a la que sólo Catulo
quiso más que a sí mismo y que a todos los suyos,
ahora en las esquinas y callejuelas
descapulla a los magnánimos nietos de Remo

El oficio a la que se aboca la pérdida ex amada de Catulo es el mismo que transita la bataclana de Celedonio Esteban Flores. La mujer, República romana perdida o nación derrotada por un golpe militar, es la prostituta que los neotéricos y los letristas tangueros unifican desde el fondo del tiempo en una imagen que se demora como exacta alusión.

11.-

(la ratificación elegíaca)

La elegía, del griego élegos etimológicamente llanto, planto en nuestro español primitivo (ver el Planto por la muerte de la Trotaconventos del Arcipreste de Hita) es básicamente una visión de la pérdida. Cuando se inició como sub género, el olvido, la muerte o el llanto, referían a lo estrictamente fúnebre. La elegía solía llorar en primera instancia para recordar, cantar lastimeramente para detener el agua del Leteo, clamar por el abandono para, de alguna manera, contrarrestarlo. El paso siguiente, llorar por todas las clases de pérdidas, se dio de manera casi imperceptible y fatal. La igualdad subyacente era obvia: toda pérdida implicaba naturalmente la muerte de una persona o de una situación, de algo o de alguien, situación que era por otra parte, fuertemente resaltada en sociedades sin creencia salvífica. Todo llanto podía ser utilizado como forma de consuelo y de fijación de lo perdido aunque más no fuera como sucedáneo literario. Al comenzar a referirse a todo tipo de vacíos la elegía se horizontalizó, se convirtió en una ganzúa que abrió todas las puertas de la aflicción, siendo a la vez una amarga victoria del canto como consuelo sobre la pena y una generalización de su objeto como asunto abarcador.

Si trazáramos una línea entre aquellas formas griegas primigenias y nuestros tangos hallaríamos mojonos casi ineludibles: Calímaco nuevamente, Catulo, algún trozo magnífico de Virgilio, Propertio, Ovidio, el ya mencionado Arcipreste de Hita, las elegías de Francisco de Aldana o del divino Fernando de Herrera, en fin casi toda nuestra historia literaria y arribaríamos, casi sin sobresaltos a nuestro viejo tango, "estremecido de pena", al decir de Alfredo Le Pera, último e importante letrista de Carlos Gardel y del tango todo, verso recitado en la amurada de un barco, símbolo indudable de partida, de despedida, de ablación. Sin llegar a la conclusión, ciertamente húmeda, que hemos pasado buena parte de nuestra historia llorando, el tango lleva dentro de sí la herencia

directa de la elegía costumbrista no referida a héroes o semi dioses (Talía dixit) sino a los pasos de los más comunes seres humanos, los cotidianos protagonistas de lo pequeño.

Cuando el tango encara el dolor, lo hace navegando en el charco de Evaristo Carriego, en su soledad arrabalera e incluso familiar (pensemos en el soneto La silla que ahora nadie ocupa) al igual que en Roma Propercio lo hacía con sus llantos más íntimos y privados. La elegía entonces parece bifurcarse en dos caminos: el abandono, más genérico, y la muerte, especie del anterior. El primero con una raíz casi existencialista, hombre arrojado a la tierra para sufrir; y el segundo, con un perfil más clásico de llanto fúnebre aunque igualados por el tono marcadamente menor, en voz baja, casi de cuchicheo, como en una especie de disquisición de barrio.

En el primer cauce encontramos el mundo de Pascual Contursi y sus epígonos, que parecen responder a un masivo abandono femenino del hogar allá por la década del 10 y del 20. Si bien se obtienen logros poéticos de nivel se preanuncia constantemente el desenlace, se consolida una poética un tanto ripiosa. En el segundo cauce dos ejemplos poéticamente más felices y además menos comunes en el tango, de una amada valiosa, buena: simplemente la amada muerta, lisa y llana. Allí se instalan Verdemar con letra de José María Contursi y Tu pálida voz con letra de Homero Manzi.

Verdemar, Verdemar,
se llenaron de silencio tus pupilas
Te perdí
Verdemar.
Tus manos amarillas tus labios sin color
y el frío de la noche sobre tu corazón.
Faltas tú. Ya no estás
se apagaron tus pupilas verde mar.
Volverás Verdemar
es el alma que presiente tu retorno.
Llegarás llegarás

por un camino blanco tu espíritu vendrá
buscando mi cansancio y aquí me encontrarás

Hagamos algunas inferencias, inducción permitida por la consuetudinaria significación a que nos somete el imaginario poético. Como luego veremos en Propercio, todo comienza por la evocación. Se evoca el verde mar de la vida, el verde de Antonin Artaud que significaba vida y el amarillo decadencia, muerte, podre. La versatilidad del poeta permite que el adjetivo verde, se imponga al mar, antiguo y tradicional referente de la muerte: verde mar, Verdemar, y sobrevuele como nueva incitación a la vida. En este tono de desarticulación dentro de la tradición, se inscribe una de las más perfectas sinestesias de todas las letras de tango y de la poesía a secas: "se llenaron de silencio tus pupilas", una incongruencia obligada por el dolor o mejor dicho, una vibración dolorosa que deja sin sentido preciso el orden de las cosas. Las sensaciones que con un toque de David Hume se nos presentan vívidas y poderosas, se trastocan por la pena en una confusa sucesión de contradicciones entre los sentidos que se ven y se describen a su vez confusamente: silencio, sensación auditiva, pupilas, obvia referencia al aparato visual. Tenemos una idea del "silencio de la visión" junto a la ceguera de la muerte que perturba por la mendaz evocación que genera en los sentidos, en los fiables sentidos de los hombres.

Todo parece enmarcado por la nebulosa del sueño, sólo el sueño puede deformar la esencia de los sentidos, sólo la duermevela del poeta confunde la entrega de los ojos con la imposible ceguera del sonido. Las categorías se confunden en los desmanes de la pena.

En sueños también se le aparece Cintia, la amada perdida, al poeta Propercio (viejo encanto de los sueños que no parecen tener más sostén que su propia realización) que se halla convaleciente por el dolor y con la razón desdibujada. Además truco de cocina, posibilidad abierta al ensueño que todo lo permite, junto al dolor real de la muerte. Cintia entonces ha muerto, pero Cintia se aparece en sueños al poeta, Cintia perdura en el poeta de todas maneras.

Son algo los Manes. La muerte no termina con todo,
y la sombra lívida se escapa de la hoguera vencida.
Así, me pareció que Cintia se reclinaba sobre mi cama
-Cintia, la que hace poco fuera enterrada a la orilla
del rugiente camino- cuando mi sueño estaba pendiente
de las exequias de mi amor, y me quejaba del helado
reino de mi lecho. Sus cabellos, sus ojos
eran los mismos que cuando fuera sepultada,
su vestido estaba quemado por un lado, y el fuego
había gastado el berilo que solía llevar en el dedo,

y el agua Letea había marchitado sus labios.

Propercio nos instala en la duda: sueño, visión nocturna, lecho, entierro, hoguera y además la muerte que no termina con todo. El dolor niega su afincamiento tangible por la voluntad del amante; un camino que no se pretende recorrer, una sala vacía donde Orfeo no desea llegar, la impalpable saciedad de la muerte no reconoce la fuerza de la vida, pero la duda podrá consolidarse con los sentidos del sueño, aunque los detalles parezcan más los de un estado de vigilia, señalados con una precisión más realista que onírica. Los Manes, almas de los muertos nombrados por antifrasis, pues su sentido etimológico es "los benévolos", son el encabezamiento del poema. De esta manera ya en su inicio el juego es ambivalente: se invoca dulcemente, hasta familiarmente, a la desolación y a la pena.

Como en Verdemar la dulzura se instala en el comienzo. Se cumplen así dos funciones: la lisonja como forma de congraciarse con semejante espectáculo y la invocación como forma de exorcismo, nombro lo que domino. Juego con el sueño de la aparición de los muertos. Incluso Propercio se detiene en detallar una suma de incoherencias a primera vista: el entierro y la hoguera, ella que escapa del fuego y el camino que parece remitir al camino blanco que en Verdemar señalaba la vuelta, no la ida, con una mezcla de irrealidad y deseo que son, en definitiva, dos formas de la ambigua pasión provocada por el regreso de la muerta.

Por otra parte, el entierro de los muertos a los lados de los caminos en la antigua Roma, señalaba la finalidad del recuerdo intemporal, el obituario de la gloria y su reconocimiento inmediato por el caminante ocasional o el simple ciudadano. De igual provincia del recuerdo volverá Verdemar, pero por un camino blanco, espiritual, leteico, insustancial, y además encontrará como interlocutor al cansancio, pena de la espera.

Es interesante señalar que el color blanco del camino de la vuelta, contrariamente a la suposición general, no es en la tradición literaria índice de pureza, sino de locura. Es el color de la túnica de lino que Herodes hace vestir a Cristo (loco para el mundo) lo que de alguna manera equivaldría al sueño, clave desde antiguo de misterios que no podían ser presentados a los hombres sino en ese estado fluyente e irracional. Todo parece entonces el recuerdo de una fuente pálida. La luz de Cintia, los ojos de Verdemar, simulan perderse en el sinsabor del sueño y en su imposible misterio o en la locura y su definitiva omnipotencia.

Recordemos de paso, que una de las más apreciadas variedades del berilo es la de color aguamarina.

12.-

(la mezcla de las sensaciones)

Cuando el dolor se acuesta en la poesía y se amansa parece crear sin embargo, una identidad dolorosa que no permite sino la turbación y la negación de los sentidos más precisos. Esta sensación de confusión se logra con recursos sinestésicos, mezcla de los sentidos producidos por dolor o duermevela, paralelo absoluto con la palabra que no puede pronunciarse, con el gesto de inutilidad del dolor, con la pena en su enormidad de silencio.

Homero Manzi, quizás el más grande de los poetas que ha tenido el tango y uno de los elegíacos más notables por su tono de recuerdo y enumeración dolorosa, profundamente incomprendido en su tiempo por esa acuciante búsqueda de otro espacio v.g. "sur, paredón y después"; o de una zona donde las referencias parecen mínimas o al menos claras sólo para el poeta, "qué fue de aquella/Juana la rubia que tanto amé" ; maneja en el tango Tú pálida voz, otro hallazgo ya reconocible en los eróticos convertidos a la pena elegíaca de la amada muerta al igual que Propercio: la turbación sensual como recurso. ¿Qué ha sucedido realmente? ¿Es dolor por la muerte o simple constatación de ruptura definitiva? Para no pronunciarse los poetas eligen un camino intermedio. Sueño y turbación de los sentidos. hay mensajes pero provienen o del trasmundo onírico o del entresijo sensual.

Te oí decir...adiós, adiós...

Cerré los ojos y oculté el dolor...

sentí tus pasos cruzando la tarde

y no te atajaron mis manos cobardes.

Mi corazón...lloró de amor

y en el silencio resonó tu voz...

tu voz querida, lejana y perdida,

tu voz que era mía...tu pálida voz

Parece que la sola situación de ausencia se marcara por la falta de visión, por el compulsivo recurso de no querer ver aunque no se niegue el oído, de saber pero ocultar, de sentir los pasos de la amada -curioso verbo- cruzando la tarde, casi suponiendo el ocaso, imagen de fin presentido y culminado por la magnífica fórmula de adelgazamiento

ausente: la pálida voz.

Nos instalamos nuevamente en la duda, en el terreno de la turbación que no permite y que agobia, la negación del dolor y de la realidad porque realmente parece ambigua la situación de partida que se presenta. ¿Es muerte o abandono? Como en los erótico-elegíacos, son ambas cosas, pérdida y pérdida definitiva.

En Propercio, el sueño obraba como anestésico. Si se planteaba de manera directa la aparición de la muerte, podríamos entrar en un relato al estilo de Petronio que horrorizara al oyente, situación que no pretende el autor. El sueño en cambio, mezcla los sentidos, produce en su consumación una igualdad sospechosa entre la vida y la muerte. Se introduce en la zona más íntima, en las habitaciones del ciudadano, que de pronto se transforman en escenario de descenso al infierno aunque un descenso ciertamente mediatizado:

Y no desprecies los sueños que vengan por las puertas piadosas. Cuando los sueños llegan piadosos, tienen peso. Libres erramos en medio de la noche; la noche libera a las sombras cautivas, y hasta Cerbero vaga a su capricho, una vez quitado el cerrojo. Con el día las leyes nos devuelven a las aguas leteas. En barca somos transportadas, y el marinero pasa revista a su pasaje. Que otras te posean ahora. Pronto te tendré yo sola.
(...)

Después que así hubo dado fin a sus quejas, su sombra desapareció de entre mis brazos."

La sombra de la noche, los pasos que conducen a ella por la tarde nos confunden pero además nos ratifican en la pena o en la imagen que la produce. Es la misma situación, porque tamaña obsesión sólo navega las aguas leteicas, las del olvido, el mismo que produce la negación de los ojos cerrados, los que se niegan a ver la pena o su confirmación. El desenlace será el destierro del recuerdo aquí provocado por los Manes, en Manzi provocado por propia acción humana, pero en ambos poetas como una mezcla dolorosa y confusa de pena y grima, de desolación transgresora del "descanso funerario" que se desobtura por las piadosas puertas del sueño, en la actitud de los ojos cerrados, previos habitantes del desencanto y del duelo.

La situación final de aleteo frente a la muerte que se escapa, tildada de cobardía en Manzi, "y no te atajaron mis manos cobardes" aleteo feroz donde la imagen física prueba la soledad del abandono, tiene su correlación exacta con el verso de Propercio "su sombra desapareció de entre mis brazos."

La actitud de asir la vida, esfuerzo inútil, delegación a otra dimensión de lo amado, es la forma órfica de la poesía, un descenso no heroico, un intento frustrado por volver atrás lo irremediable, ese aleteo póstumo es la forma física de la pérdida.

Manzi continúa sin tregua aludiendo a un espacio de trasmundo:

En las noches desoladas que sacude el viento
brillan las estrellas frías del remordimiento
y me engaño que habrás de volver otra vez
desatando el olvido y el tiempo.

Siento que tus pasos vuelven por la senda amiga
oigo que me nombras llena de mortal fatiga
para qué si ya sé que inútil mi afán
nunca...nunca...vendrás

El regreso de la amada perdida, ya no es el regreso de la vida, es la transmutación de la muerte en la muerte. La escena tiene un marco de vidriosa autenticidad, es una formulación de ensueño fatal donde la poca porción de felicidad que le es concedida al poeta descansa, definitivamente, en la evocación del remordimiento y en los pasos vacíos en un salón iluminado por la fugaz faz del esbozo, la virtud triste del nombre y de la fatiga. El procedimiento de Propercio explicita el sueño, el de Manzi lo sugiere, la diferencia es de grado. Sueño o remordimiento febril. Uno soñando con el regreso de Cintia, otro confundido en duermevela. Uno y otro ante las puertas del infierno, confusos y sinestésicos (pálida voz, estrellas frías) abdicando ante la muerte.

13.-

La mujer en los poetas eróticos romanos es un soborno a la virtud, una flor caída que se recoge con prevención y fatalismo, una manera distante y una glosa perpetua de advertencia ineluctable.

Sabemos que pecó o que pecará, sabemos cómo lo hará, sabemos casi con certeza con quién y por supuesto dónde. La mujer era en Roma una protagonista literaria. Salvo en contados casos como el de Cornelia, la madre de los Gracos o Aurelia, la madre de César, las mujeres no tenían importancia pública, no asistían a las asambleas, no votaban y ni lejanamente, existían fuera del ámbito de su hogar, al menos de manera

formal. Eran el objeto, sin embargo, de toda o casi toda la poesía amorosa, excluida la de carácter homosexual, y gozaban en esta "autopista erótica" de poderes que funcionaban como sucedáneos del anonimato protector. No tenían identidad individualizada, y aquí comenzamos a navegar por el Río de la Plata, dado que se ocultaba la misma en el poema o se cambiaba su nombre real -Lesbia era Clodia- y como el nombre propio que poseían era el de su "gens" los poetas podían diluir su filiación con eficacia.

Un destino ambiguo: ocultación y mostración casi en dosis homeopáticas.

El tango, que pasó por la misma necesidad y por el mismo trato, abreva en esas fuentes; nombra a la mujer como objeto de pasión o como madre, en contados casos habla de ella como una igual -básicamente como compañera- y tiene las mismas tácticas de ocultamiento nominal. La vida, o mejor dicho, la mala vida cambia los nombres de las mujeres o los oculta con apodos o seudónimos generalmente despreciativos. Por aquí desfilarán las "Marías" nombre común aunque propio y las "Margot" de virtud perdida cuando dejaron de llamarse Margarita.

La existencia de letras de tango que no toquen estos tópicos, sólo deja en evidencia la regla y el éxito de la mayoría tautológica de composiciones como Dicha pasada con los siguientes versos: "vos sos mujer y te perdono/si al fin con tu abandono/me has hecho más feliz" ratifica el anterior aserto.

Veamos a los jóvenes romanos, primeros en el tiempo, con Horacio a la cabeza, el poeta de la "mediocritas aurea" con su mansa y aceptada desilusión, tratando el anterior asunto en su Oda 8 del libro II.

Si te hubieran Barine, algún castigo
traído tus perjuros, ahora te creería
pero al jurar
por tu cabeza pérfida brillabas
más hermosa que nunca y de los mozos
eras público azote; y ningún daño
te hizo el burlarte
de las cenizas de tu madre muerta,
los mudos signos del entero cielo
nocturno y aun los dioses nunca expuestos
a muerte gélida.

Sí, Venus misma ríe y las sencillas
Ninfas y el cruel deseo que sin tregua
sus saetas afila en la sangrienta
aguzadera.

Toda una mocedad para tí crece;
nuevos esclavos surgen; los primeros
a su ama impía nunca dejan ni ante
las amenazas.

Por su hijo tú haces que la madre tema;
tú al viejo parco asustas y a la pobre
recién casada, no cautives tu aura
a su marido.

La tal Barine, nombre que oculta a una cortesana o al menos a una mujer que no parece responder a los valores establecidos, es una perjura; engaña, miente y además, es un peligro para las madres y las recién casadas, una perfecta vampiresa, casi una bruja que para colmo de males no respeta siquiera las cenizas de su madre.

Decimos la tal Barine, porque era costumbre en los eróticos romanos mantener el mismo número de sílabas del nombre oculto, sustituyéndolo por otro, por ejemplo Licimnia por Terencia, la esposa de Mecenas. Era no sólo una astuta manera de crear incertidumbre, sino una forma de elegancia varonil, casi caballerescas, donde se fraguaba la doble vida y la mentida virtud, una hidra de varias cabezas. En la letra del tango Margot de Celedonio Esteban Flores, la anécdota es casi calcada. Se adultera la historia, se fragua la impostura, se desprecia el origen, se disuelve la moral. El cambio del nombre en este caso es anunciado por el propio poeta. La forma no hace al contenido, el ocultamiento sin duda existe.

Desde lejos se te manya
pelandruna abacanada,
que naciste en la miseria
de un convento de arrabal,
porque hay algo que te vende,
yo no sé si es la mirada,
la manera de sentarte,
de vestir, de estar parada,
o ese cuerpo acostumbrado

a las pilchas de percal...
 Ese cuerpo que hoy te marca
 los compases de algún tango
 en los brazos de algún gil
 mientras triunfan tu silueta
 y tus trajes de colores
 entre risas y piropos
 de muchachos seguidores
 entre el humo de los puros
 y el champán de Armenonville.

La presentación de la mujer, aún en el anonimato que permite ubicarla donde mejor cuadre, la postura hasta física que coincide con la descripción de Horacio en cuanto a la belleza que en realidad encubre la sordidez, son dos caras de la misma moneda; una mujer goza de popularidad pero por pérdida de condición, si escapa es transgresora y si lo hace es culpable de atacar a la sociedad y a la vez de provocar el delirio del elogio que mal puede ocultar el denuesto y la exclusión social.

Clientela variopinta: prostitución que destruirá los matrimonios en Horacio y la verdad del origen social en Celedonio Flores, jardines marchitos de la última condición del amor, también y sobre todo, jactancia de poder señalar la grieta en la estructura y apoyar cualquier intento moralizador, que generalmente proviene de la propia clientela, deseosa de borrar huellas.

Me revienta tu presencia,
 pagaría por no verte;
 si hasta el nombre te has cambiado
 como ha cambiado tu suerte:
 ya no sos mi Margarita,
 ahora te llaman Margot.

Uno termina o empieza por preguntarse cuál es la necesidad de señalar semejante ruina social, sino una causa de pasión admirativa, de forma de atracción que fataliza la entrega del cordero expiatorio como ineluctable demonio, como ruina amorosa que se regodea de abismo en el abismo del poeta. La figura femenina es la magnética causa de la desgracia de la patria, otra mujer, otra pérdida, otro orden que nadie respeta, ni alaba, pero necesita mantener en vilo, un giroscopio de eterna validez que ya está derrotado por el paso del tiempo, en ambas sociedades, la romana y la rioplatense, pero que mantiene una úlcera de máscara bifronte hacia el deseo y hacia la censura.

Y, por si fuera poco, ni siquiera la mujer Barine/Margot, es capaz de mantener la llama de la maternidad en su forma básica, la propia filiación, el venir de una madre, que en ambas sociedades es negada como forma real de mantener la procedencia de la vida. Una se ríe de las cenizas de su madre muerta, la otra esclaviza a la que le dio la vida.

y tu vieja, pobre vieja,
 lava toda la semana
 pa poder parar la olla
 con pobreza franciscana
 en el triste conventillo
 alumbrado a querosén

Lo dicho, una cadena de espejos que bifurcan las identidades en ciega virtud exigida pero no correspondida, una rama de altura donde no se cobija el amor sino la denuncia como idea de amor, el pago y su pérdida en los márgenes permitidos, una irremediable pena que todo lo envuelve con su pátina de contradicción falaz. ¿Cuándo y cómo estas mujeres de los límites serán la verdadera felicidad? Creemos que nunca. Muertas o fatídicas, las mujeres son siempre erráticas mareas de carne. Conducen al destierro del amor. Son seres malignos aunque dotados del don de esclavizar a los sentidos. En la Edad Media les espera la hoguera.

14.-
 (el universo Ovidio)

Muchas veces, la pena de amor involucraba la vida misma del poeta y no sólo sus huidas al mundo de la literatura. Tal aseveración tiene en Ovidio un desarrollo mundano y un final trágico. Este poeta cortesano admirado y brillante, termina su vida víctima de un misterio amoroso y político que lo destierra a un oscuro poblado del mar Negro del que nunca volverá, pese a su constante pedido de perdón a César Augusto. Trabajó en dos de sus libros de juventud, los Amores y el Ars amatoria, tópicos netamente literarios que lo ligan, en una concatenación que al propio Ovidio llenaría de orgullo, a la más rancia tradición tanguera.

Dolor y padecimiento, llanto y angustia, consejos y obstáculos, dan esa mezcla difícil de evadir que nos deja con una sonrisa desengañada y el corazón con lágrimas como de brillantina seca luego de la fiesta que por supuesto no será completa.

Repasemos: la esclavitud del amor -servitium amoris- padecimiento que obliga al amante a todo tipo de penalidades y que echa por tierra buena parte del machismo imperante en esta clase de poesía; la codicia de la amada que pide de manera constante regalos, atenciones, generalmente de fuerte tono material; las invectivas del poeta contra los rivales ricos que obviamente lo dejan fuera de competencia -ya sabemos que los poetas son pobres pero elocuentes, brillantes pero mal comidos- y por último el más tanguero porque es de alguna manera el más lírico: el poeta cuenta con el registro de la inmortalidad en sus versos, ofrece la vida eterna en su talento y por añadidura en sus sentimientos profanados hasta el hartazgo, por la amada.

Los poetas tangueros también sienten que la forma del poema, mejor dicho, el reflejo de la desgracia en la forma del poema, librará la batalla contra el olvido desprejuiciado de la amada, que además, no ha sabido "ganar" la verdadera apuesta contra el olvido: la perduración en los poemas del amante-bardo-triste y algo escaso de dinero. Una justa condena para el despecho bursátil y en el caso de aceptar la vida pobre y barrial, nada menos que el glorioso amor, contrario a una sociedad que nunca toleró demasiado la apuesta de los "reos" contra el muro sin sol de la espera. En otros términos, la oferta de amor y su respuesta puede romper los acuerdos conciliatorios de clase que en rigor excluyen al malevo interdicto. Este ofrecimiento y su secuela de rechazo, al menos en la mayoría de las situaciones, generará una poética de cuño petrarquista para los que siguen a Ovidio, y una raíz de frustración onettiana en los muelles de las ciudades, Santa María o Montevideo. ¿Qué más se puede ofrecer y en contrapartida, qué más se puede rechazar?

Lirismo atroz que no deja más silueta que el recuerdo en donde alguien, que es aún la forma de lo inconcluso, dará la eternidad deseada en reparación de la falta actual. Si bien el campo de acción es el pequeño mundo de una dualidad vencida de antemano, ella será la que se irá, él ofrecerá una pequeña parte de lo improbable; la propuesta y la derrota que se asume, parecen romper la lectura clásica del lamento y el inmovilismo machista.

Debemos hacer una última consideración; esta forma de desprecio de un destino literario desdibuja el molde de tópico prefabricado en los eróticos romanos y la reclamación de dolor bizarro para su público de parte de los poetas tangueros, por la vía del recurso autobiográfico que le da a la congoja el sonido de la verdad. Sonido que resiste toda prueba, toca la mancha que deja en el corazón la pérdida del recinto amoroso y puede además, indicarse con cierta precisión en ambos casos.

Pero nada de esto era verdad en el sentido de veracidad exacta, no podía ser en Roma por el corsé que significaba la materia del poema y su obligado tratamiento. No podía ser verdad en los poetas tangueros por la "ruindad moral" que reflejaban para una sociedad que se embarcaba en la señalización cristiana de la virtud contra la salvaje caricia de la orilla lupanaria.

Quedaba el recurso del regodeo en la aventura no realizada, de la lujuria de salón, de la violencia sexual "permitida".

15.-

"Toda mujer oculta en su pecho pestilente veneno, dulcemente hablan con sus labios, viven con corazón dañino". Así hablaba Floro el gramático cercando el tema: la mujer objeto de culto para el poeta es sin embargo procesadora de males, anticipo del dolor pero ineluctable compañía. Tanta desventura sólo será parangonable al deseo satisfecho, cuando existe esa suerte -punto al menos discutible- lo que supone una victoria pequeña y una densidad en la noria de la relación que puede agobiar y que los letristas de tango trataron con calidad diversa. Así encontramos a Navarrete con su A la luz de un candil grabado fatalmente por todos o casi todos los cantores más importantes de la época primigenia, a Enrique Santos Discépolo con Secreto, donde si bien la esclavitud está presente, el tratamiento, comparado con el primer ejemplo, es de búsqueda de la absolución.

Comencemos por el título, Secreto. ¿Aire de sacramento? ¿Dios como intermediario de la desdicha? Todo lo contrario. Si bien el tono es fatalista, pecamos siempre no hay remedio, no existen vestigios de confesionario. La confesión, dado que la hay, está dirigida a la amada, como sucedía en cualquier poeta erótico romano que se preciara de tal. A la amada en acción, a la amante, puesto que lo que une a semejante dúo no es el amor más rosáceo o feérico, sino la pasión por un cuerpo, la necesidad de un cuerpo, el molinillo que despeña.

Ovidio respondió dos mil años antes marcando el rumbo. Con una larga caravana de dolor que pasa por la fina ironía de la servidumbre amorosa al cruel desengaño de los primeros versos de sus Amores 3, 11 que actúan como título y resumen del tema a desarrollar: Mucho llevo aguantado y largo tiempo.

Tenemos una pública manifestación de dolor y de vergüenza por el padecer que si antes fue posible por las jugadas del amor, ahora es humillación sin vuelta de hoja, salvado el

eficaz sostén que brinda el deseo. En Ovidio, la confesión del secreto se da en dos etapas que sugestivamente están, casi diríamos, colocadas anisócronamente: primero se robustece el amante, parece escapar, pero luego cede a la pasión inexplicable.

Mucho llevo aguantado, y largo tiempo
mi paciencia ha acabado derrotada
por sus traiciones. Vete,
infame amor, de mi cansado pecho.
En verdad me he librado y he huido
de mis cadenas ya, y aquello mismo
que no me avergoncé de tolerar
me avergüenzo de haberlo tolerado

Aparentemente esta amada nada juiciosa ha sido derrotada por la fuerza de voluntad del enamorado. Nuestro poeta ha salido victorioso. Sin hablar de ataduras de índole moral, matrimonio o reprobación para la sociedad, por otra parte impensables con la aristocracia imperial por modelo, el traspié asoma ya en los primeros versos, como un imán premonitorio de la segunda elegía confirmatoria. ¿Ha huido realmente nuestro poeta o ya se observan algunas resquebrajaduras ocasionales?

Aguanta y ten paciencia. Este dolor
te será útil un día. Muchas veces

curó un jarabe amargo a los enfermos

¿Útil para qué? ¿Qué explicación, salvo un largo deterioro de la propia voluntad aletea en estos versos? ¿No estará el poeta anticipando el fracaso de la conducta virtuosa ante la atracción casi sórdida que encubren los versos? Avancemos.

Y yo, al que tantas veces echaste de tus puertas,

¿he aguantado tender mi cuerpo de hombre libre
sobre aquel duro suelo?

¿Y yo he montado

como un esclavo guardia ante tu casa

cerrada, en beneficio de no sé qué individuo

al que tú mantenías abrazado?

Es necesario hacer algunas aclaraciones que permitan entender a qué se refiere Ovidio y así poder señalar las sugestivas correspondencias con las penalidades de nuestros poetas rioplatenses.

La consecuencia hacia la amada era entendida en los poetas eróticos, como un valor, no solamente en cuanto a las formas poéticas de la elegía amatoria, sino también como forma de lo que se podría denominar "fidelidad pagana". Esta virtud sería exaltada por el propio Ovidio en sus Heroidas, libro de género epistolar donde los amantes famosos se confiesan sentimientos, padecimientos, incluso requiebros es decir, literatura en estado puro. No debe desdeñarse además todo un rico acervo cultural y verdadero, las inscripciones funerarias, donde hombres y mujeres de carne y hueso se agradecían comportamientos recíprocos de constancia en el amor. Por lo tanto la humillación es doblemente feroz, se ha sido fiel (en una cultura que valoraba la fidelidad) y la respuesta ha sido el engaño. Con otro agravante: el secreto develado no cura sino que avergüenza aún más, si es esto posible. La pérdida de la libertad del amante, esclavo que deviene de hombre libre, no es sólo una engañosa forma de sostener unilateralmente la fuerza de la unión, es sobre todo un recordatorio de la condición de ciudadano que se ha perdido. El amor ha envilecido el estatus de libertad de un hombre libre. En el tango ocurre algo similar. Escribe Discépolo en Secreto:

¿Quién sos que no puedo salvarme

muñeca maldita, castigo de Dios?

Ventarrón que desgaja en su furia

un ayer,

de ternura, de hogar y de fe.

Por vos se ha cambiado mi vida

sagrada y sencilla como una oración,

en un bárbaro horror de problemas

que asola mis venas y enturbia

mi honor.

Algunas de las similitudes radican en el deseo de encontrar una respuesta que aligere tamaña carga, error de la confesión o autoengaño, la respuesta es sin duda la pasión o el deseo que avergüenza y ata. Virilidad vencida por uso excesivo de la virilidad.

Lo destruido bascula entre la pérdida de la libertad en Ovidio, entendida ésta como condición básica del genio romano, y una cualidad clásica: la serenidad y la templanza no sólo presente en el sentimiento, imprescindible en el semblante sereno. Es el caso del senador que frente a los galos invasores mantiene su actitud hierática y es asesinado en su silla curul.

En forma contraria, el individuo angustiado por un deseo impío es figura del mismo. Es

el caso de Catilina el conspirador que andaba torvo y cabizbajo porque su espíritu era ruin. El rostro espejo del alma.

El tango es más enumerativo porque su público es más basto y lo necesita. Además debe ratificar la solvencia moral de su poética a cada paso, su origen oscuro lo reclama permanentemente. Así nos encontramos con ternura-hogar-fe, tríada capitolina que excluye obviamente la relación impía de la infidelidad a la que condena y por otra parte, al igual que los eróticos, festeja.

Por lo tanto tenemos la atracción magnética y supuestamente inexplicable, de allí la utilización de la interrogación en el soliloquio constante, la pérdida de los marcos sociales y por supuesto su expiación, su "jarabe amargo" al decir de Ovidio, que encontrará, ya lo veremos, en Discépolo una solución pero sin resolución.

Ambos textos coinciden además en una necesaria búsqueda de la comprensión del interlocutor, que si bien se mostrará despiadado en el juicio cuando la sociedad lo reclame, hará un guiño de entendimiento cómplice frente a tamaña tentación. En síntesis, mujer que atrapa con la voluptuosa forma de la violación del pacto social. En este punto el tango logra, al igual que la elegía erótica romana, la fuga de la norma, la consuetudinaria norma de amor filial-marital, ajada por la vida, desechada por la virtud, pero gozando de buena prensa entre los hombres injustamente subsumidos en las cuevas del libertinaje magnético. Función que en definitiva robustecerá la norma obrando como "noche de San Juan" de los matrimonios rioplatenses organizados y de los amantes romanos de buena conciencia y relativa fuerza de voluntad.

16.-

Si volvemos al discurso de Ovidio, veremos cómo se reduce la posibilidad de escape a semejante pasión. En la segunda parte del poema, 3. 11 b, titulada sugestivamente Odio y amor combaten en mi pecho, el tópico del amor-odio catuliano se desarrolla como corolario fatal.

Luchan y mi ligero corazón
arrastran en contrarias direcciones
por un lado mi amor, por otro el odio,
más creo que el amor sale victorioso.
Odiaré, si es que puedo, y si no,
amaré en contra de mi voluntad.
Tampoco tiene el toro amor al yugo;
sin embargo, soporta lo que odia.

Dejando de lado la imagen del yugo amatorio tan recurrente en los tangos que con música de orilla cantan las pasiones de los nuevos orilleros, antaño paisanos, desplazados a los cinturones de la ciudad, y que emplean la relación del buey -no el toro por supuesto- que conoce el derrotero que llevará a su amo a la casa de la amada y muchas veces a la desgracia, como forma de lo inverosímil de un cambio, cualquiera fuera, camino o amor; estamos frente al hecho consumado de la imposible lejanía de la amada, prevista en el eje contumaz del boyero, en su impensable desplante.

Avanzaremos en el territorio de las uniones clásicas, que hacen respirar un aire de quietud respecto al destino, inexorable coro plañidero y lastimoso, como en el tango más contursiano y en su temática más abusiva del desalojo de los sentimientos de la querida del pobre payador o compadrito o cafishio y encontraremos en Ovidio descripciones con adjetivos que resuenan como una comarca conocida en los ojos del peregrino, la vuelta al pago, la vuelta al cuerpo.

Dice Ovidio:

Huyo de tu perfidia; mientras huyo
me hace volver de nuevo tu hermosura.
Rechazo la maldad de tus costumbres;
amo tu cuerpo. De ese modo yo
ni sin ti ni contigo vivir puedo
y creo que ni yo sé lo que deseo.
Yo quisiera que fueses menos bella
o menos mala.

Este "amor en remolino" anticipado, esta voz que parece necesitar del cantor, nos hace pensar en casualidades literarias. Así Discépolo también abunda en el errar por el sentimiento adictivo.

No puedo ser más vil
ni puedo ser mejor
vencido por tu hechizo
que trastorna mi deber
por vos a mi mujer
la vida he destrozao
y es pan de mis dos hijos

todo el lujo que te he dao.
No puedo reaccionar
ni puedo comprender
perdido en la tormenta de tu voz
que me embrujó
la seda de tu piel que me estremece
y al latir florece
con mi perdición.

La lucha está planteada en los mismos términos con algún aditivo, que si es permitido como en los productos alimenticios, casi no alterará el sabor y el registro. No existe la explicación, el sin sentido de la pérdida que abrumba al protagonista, exceptuando la esclavitud amoratoria.

Otras interesantes observaciones pueden hacerse sobre el hechizo, el embrujo amoratorio, que si bien puede obrar como débil explicación, tiene ciertamente una larga trayectoria en la poesía erótica romana: el uso dle filtro amoroso o el simple encantamiento.

Ovidio al parecer enamorado de la hija del emperador Augusto intentó utilizar semejantes artificios para obtener favores o para adivinar su destino como amante. Parecería que esa fue la causa de su destierro. Perdido quedó como Discépolo que tampoco pudo encontrar solución a su indigno amor.

Resuelto a borrar con un tiro
tu sombra maldita que ya es obsesión
he buscao en mi noche un rincón pa'morir
pero el arma se afloja en traición.
No sé si merezco este oprobio feroz
pero en cambio he llegado a saber
que es mentira que yo no me mato
pensando en mis hijos; no lo hago por vos.

La pena capital para semejante pulsión será el suicidio, el suicidio liberador, arma suprema de la libertad del hombre y recurso romano por definición -Séneca. Catón, Nerón- es decir la serena disposición del cuerpo para la libertad. Es y no es el caso que nos ocupa; la muerte salvará del deterioro civil pero no del desastre religioso. El ámbito de la fe cristiana no está señalado pero se presupone, es un peaje a la idiosincracia social. De todas formas es tan fuerte la atracción de la amada, básicamente de su cuerpo, que el resultado será la traición a sus hijos y esposa y por consiguiente la opción por una forma femenina, ya desdibujada en el poema, una forma que hechiza y atrapa, una consigna sexual, un fabuloso deseo.

Pero el amor define al amante como un espejo y como en Ovidio con su imagen de buey uncido al yugo, éste se embriaga de verdad: es cobarde por la posible pérdida del objeto de su deseo, no por su vida y menos aún por su familia.

También Discépolo rechaza la maldad de las costumbres y ama un cuerpo. También se empeña en el despeñadero fatal, aunque también desearía junto con su cuerpo, que fuese menos mala, ¿compartir la irregularidad será una forma de escamotear la obligación?

Sí en los eróticos, no olvidemos la lamentable espera frente a la puerta de la amada infiel. Sí para el tango poblado de dobleces de conducta, desde el campo del valor al terreno del honor mancillado. Aquí la conducta proseguirá con un recurso abierto, "no lo hago por vos" es decir no habrá expiación de la pena, calor de hogar, vuelta a la casita. Habrá arrebatos morbosos, culpa perenne y deseo ¿satisfecho? ¿Será posible marchar contra toda la sociedad sólo siendo un impostor? Esta es la premisa fundacional de este texto. Entre tantos bueyes, boyeros, caminos trillados, la verdad parece llevar al cielo desdichado de los impulsos sin felicidad. La mentira es siempre menos perturbadora y además permite escaparse en la medida que continúa perteneciendo, hasta ahora el único expediente frecuentado por los hombres.

arriba



Descargar PDF

<< nota anterior | nota siguiente >>



[sumario](#) | [staff](#) | [libros](#) | [archivo](#) | [enlaces](#) | [mlb](#) | [blog](#) | [contacto](#)



:: Malabia :: arte, cultura y sociedad | **Barcelona, Montevideo, La Plata**