

Miguel Alberto Guérin
Universidad Nacional de La Pampa

EL TEATRO URBANO DE LA TRANSGRESIÓN SOCIOCULTURAL
(*¡Qué lindo es estar metido!* [1927] de Pascual Contursi)

Oswaldo Pellettieri, ed. 2000. *Indagaciones sobre el fin de siglo* (Buenos Aires: Galerna - Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – Fundación Roberto Arlt), 275-285.

El teatro urbano de la transgresión sociocultural (*¡Qué lindo es estar metido!* [1927], de Pascual Contursi)

Toda canciónailable puede ser estudiada como un arquetipo que sirve de modelo para la articulación de tres estereotipos: la especie musical, la coreográfica y la lírica. En consecuencia, su estudio presupone, en primer lugar, la identificación y definición de los estereotipos intervinientes, que pueden ser entendidos como espacios de sentido homogéneos y diferenciables de otros, y también la enunciación de los modos de articulación que son específicos del arquetipo.

La identificación de una especie parte del análisis comparativo de la morfología y sintaxis de las producciones, y constituye la condición necesaria para estudiar la génesis del estereotipo, su evolución y, sobre todo, su vinculación con la organización sociocultural que lo genera.

Las especies musical y la lírica, aunque sujetas a variantes morfológicas derivadas de la interpretación, son estables y documentables en su sintaxis y en su semántica. La especie coreográfica, en tanto producto de creadores diferentes y plurales, tiene una evolución más independiente, y se documenta menos por sus producciones que por los textos que la refieren. Por otra parte, aunque la articulación propuesta por el arquetipo hace que la interacción entre las especies les otorgue un devenir común, éste resulta esencial al arquetipo pero no a la especie que tiene su propio devenir, vinculado a otras especies u otros arquetipos.

En el tango, la articulación entre la especie musical y la coreográfica es anterior a la incorporación de la especie lírica, que evoluciona a partir de la producción teatral e interactúa con ella durante largo tiempo, y que se caracteriza por construir un imaginario urbano contestatario respecto de los discursos hegemónicos sobre la organización sociocultural de la ciudad.

1. El texto genético

Es de noche; en un sitio urbano impreciso, que bien puede ser un café, un hombre, que bebe, recuerda, reflexiona y se lamenta, dirigiéndose a su amor ausente. Sobre esta situación básica, propia de un aria operística, se organiza el texto de *Mi noche triste*, de Pascual Contursi (Contursi: 36-37 y 101-108), estrenado y grabado por Carlos Gardel en 1917, que constituye la génesis y el modelo de un cambio sustancial en la especie literaria del tango.

El texto organiza el devenir de la relación amorosa en cuatro momentos, dos de ellos de duración imprecisa y dos puntuales. En el comienzo se establece un estado perfecto, paradisíaco ("lo mejor de mi vida"), que no reconoce orígenes ni anterioridades: el hombre quiere a la mujer, porque la presencia de ella, al realizar su sueño de lo femenino, le da alegría a su vida.

Luego ocurre el abandono, el "amuro", puntual, imprevisto e inexplicable ("sabiendo que te quería"), que expulsa al hombre de ese estado paradisíaco y saca del relato a la mujer, cuyo devenir es, desde entonces, construcción exclusiva de quien lee o escucha el texto.

Para el hombre se inicia entonces el tiempo signado por la ilusión de que la mujer vuelva, la expectativa del retorno al tiempo paradisiaco, que el texto desarrolla tomando como referente central al "cuarto".

Como en "La silla que ahora nadie ocupa" de Carriego (157), la ausencia femenina se manifiesta en señales del universo material de ese cuarto sólo perceptibles para el hombre que conoció su anterior estado paradisiaco; falta orden y también limpieza ("El espejo está empañado"), y desapareció el arreglo femenino ("Ya no hay [...] / aquellos lindos frasquitos, / arreglados con moñitos, / todos del mismo color").

El hombre trató de conjurar la vuelta repitiendo los gestos que conformaban lo cotidiano cuando estaban juntos ("Siempre llevo bizcochitos/ pa tomar con matecitos/ como si estuvieras vos"), pero fue en vano, todo permaneció fuera de la alegría que reinaba en el pasado: la guitarra quedó colgada desde el momento de la partida, nadie, después de la partida, cantó nada acompañándose con ella.

Finalmente, otro hecho puntual, en este caso fortuito, la lámpara del cuarto que no se enciende, evidencia al hombre que esas ilusiones son vanas e inaugura su "noche triste", el punto de enunciación del aria; en la que el amor ausente se asume como definitivamente perdido.

Los cuatro momentos organizan un devenir descendente hasta alcanzar su mayor degradación: a partir de entonces sólo cabe esperar un nuevo ciclo, pero sólo habrá futuro si lo habilita el olvido de lo pasado: "y por eso me encurdelo, / pa olvidarme de tu amor".

1.1. Sus reminiscencias

El texto de *Mi noche triste* puede ser analizado como una reminiscencia del comienzo del acto cuarto de la ópera *La bohème* (1896)¹, de Giacomo Puccini (1858-1924), cuyo texto, debido a Giuseppe Giacosa (1847-1906) y Luigi Illica (1859-1906), se basa en alguna de las Escenas de la vida bohemia (1848) de Henri Murger (1822-1861).

Diversas situaciones externas avalan la posibilidad de ahondar en esta reminiscencia. Cuando Contursi compone *Mi noche triste* es, como Rodolfo, un poeta joven que compone canciones, lleva una vida noctámbula y azarosa, y espera la fama. Cumple con lo expuesto por Murger, para quien la bohemia es la forma de vida por la que los literatos deben pasar inevitablemente antes de alcanzar notoriedad. Por otra parte *La bohème* es una obra exitosa de actores casi contemporáneos de Contursi, que se ambienta en una ciudad y recurre a tipos urbanos humildes- Mimí es una vecina que vive sola y subsiste haciendo flores artificiales- similares a los que interesan a Contursi.

La vinculación entre ambas composiciones se extiende también a la morfología y la sintaxis de los recursos empleados.

Contursi carece de la ambientación que proporciona la escenografía del acto II y IV de *La Bohème* - "Una buhardilla. Amplia ventana (...) A la derecha, una estufa. Una mesa, una cama, cuatro sillas" (Puccini: 9), pero la incluye en su letra, traduciéndola al exiguo ajuar con que construye el imaginario del interior de los cuartos de conventillo o de casa de inquilinato del Buenos Aires contemporáneo: "el cuarto" con "la puerta", "la catrera", "el ropero" con "el espejo", "la lámpara", "la guitarra", el "retrato".

Rodolfo alivia el dolor que le causa la ausencia de Mimí poniendo sobre su corazón el "gorrito rosa" que le regaló en Navidad (Acto 2º 25-26); el monologuista de *Mi noche triste* sólo puede contener el llanto y consolarse momentáneamente cuando se detiene largo rato "campaneando" el retrato de su mujer ausente.

Rodolfo le habla al gorrito, le confiere condición humana (Acto 4º: 44-45), y en el texto de Contursi "la catrera" es capaz de enojos - "se pone cabrera"- y puede "ver".

Estas similitudes morfológicas y sintácticas pueden haber sido directas (Contursi se impresionó profundamente ante una representación de *La bohème*) o indirectas (Contursi participó de una organización sociocultural en el que la morfología y la sintaxis de *La bohème* formaban parte del repertorio de referentes).

Pero, se trate de una reminiscencia o no, *Mi noche triste*, integra un universo de sentido de la memoria no hereditaria de una colectividad, integra una cultura, cuyos tiempos se despliegan con mucho mayor lentitud.

1.2. Su inserción en los discursos de la cultura

Muy tempranamente, los musulmanes estudiaron que de la combinación entre la ausencia física de la mujer amada y su obsesiva y excluyente presencia en el alma de quien la ansia, se derivaban consecuencias físicas para el enamorado que consideraron una enfermedad. Con el nombre de “*ishq*”, Avicena (980-1037) la incluyó en el *Liber canonis*, manual corriente de la medicina en la Baja Edad Media del Occidente europeo, donde se la llamó “amor hereos” o “heroycus”, según su forma latinizada. En su libro *Lilium medicinale*, Bernard de Gordon (c. 1258-1318), profesor de Montpellier, la describió como “una angustia melancólica causada por el amor hacia una mujer”, derivada de la alteración de la facultad de amar. La pasión por una mujer puede hacer que un hombre piense constantemente en ella, “olvidando la moderación y el sentido común” y esté seguro de que “sería feliz” si pudiera satisfacer su deseo de contar con su presencia física. Como consecuencia de ello, el enfermo de amor “abandona todas sus otras tareas” y casi no atiende al mundo circundante. Marsilio Ficino (1433-1499), conocía sólo cuatro remedios para esta enfermedad: “coito, ayuno, embriaguez y ejercicio” (Culianu: 46-49).

Desde esta perspectiva, *Mi noche triste* forma parte del discurso de la enfermedad de amor, narrada por quien la padece, con las formas y los recursos de un aria operística ampliamente conocida, pero con una ambientación urbana particular.

1.3. Su vinculación con los textos de la cultura popular urbana

1.3.1. El léxico

En el texto superficial de *Mi noche triste*, lo urbano está ausente, pero la canción resulta indudablemente porteña debido, en primer lugar, a la inclusión de ocho palabras del lunfardo en sus cuarenta y dos versos, inclusión que disminuye en su frecuencia a lo largo de la composición. Estas palabras subrayan los dos momentos centrales de la secuencia temporal del texto: el segundo, el abandono (“*percanta*” y “*amurar*”), y el tercero, en el que el cuarto, que era “*bulin*”, cuando la pareja compartía la “*catrera*”, se ha convertido en el “*cotorró*” -lugar al que sólo se va para dormir- del hombre abandonado que, cuando vuelve, siente que la cama le resulta hostil, “*cabrera*”, por la ausencia de su compañera. Finalmente, el lunfardo subraya el momento de la enunciación, cuando el hombre ha decidido “*encurdelarse*” para intentar curarse de la enfermedad de amor.

1.3.2. La condición de la pareja

En *Mi noche triste*, la enfermedad de amor surge a partir de una situación -la mujer que abandona a su hombre- que ya había sido tratada en la canción popular. En 1915, Antonio A. Caggiano, publicó “*Amuro (Del arrabal)*”, que más tarde denominó “*milonga arrabalera*”, en que

la mujer que abandona “el bulín” es “un carrito”, una prostituta, y el hombre abandonado, su rufián (Soler Cañas: 157158). Esta situación tiene sus primeras documentaciones a comienzos de siglo, en las “relaciones” que las parejas se intercambian en los bailes prostibularios; refiriéndose a sí mismo, el hombre dice: “Cacé un estrilo a la gurda / hace cosa de unos días, / porque algunos me batían / que la mina se iba a alzar”, y explica que el motivo del abandono es su decadencia económica, que lo obliga a usar “pantalones remendados”, un sombrero que parece “un acordeón” y unos zapatos cuyos ruidos, al caminar, parecen decirle que “(...) El bacán maldito / marcha para el cajón” (Lehmann-Nitsche: 172, 54). Este motivo de abandono, el andar “pobre” (259, 117-118), se enuncia de manera genérica en un poema procaz contemporáneo, “no hay mina que no se espiente / cuando el bacán anda misho” (203a, 64).

1.3.3. La construcción de la pareja en la producción escénica

La pareja del rufián y su pupila, nacida en los versos prostibularios se difundió a través de la producción escénica, que, además, la incorporó a la construcción de tipos urbanos.

A comienzos de siglo, Ricardo J. Podestá, escribió “Don Juan, el taita del barrio” (Romano: 21-22) una letra del tipo “yo soy”, que articula una morfología procedente de la zarzuela y el primer sainete con la especie musical tango y tiende a que el resultado se constituya como una unidad autónoma.

En las últimas décadas del siglo diecinueve, la zarzuela española primero y el primer teatro argentino después, recurrieron a personajes que intentaban deliberadamente construir con intencionalidad festiva, tipos urbanos a partir de la experiencia de relaciones urbanas de extensión imprecisable. Para ello recurrían a la caracterización del actor que interpretaba un monólogo destinado a que el *público* internalizase la denominación del tipo y cargase de sentido esa caracterización.

Se trataba de una relación directa y excluyente *entre* el personaje y el *público*, ya que cuando se recurría a más de un personaje, generalmente tres, con el objeto de manifestar las variantes del tipo urbano, cada uno de los actores, en vez de dialogar con los otros, representaba, de manera alternativa y simétrica, una letra “yo soy”. El texto del monólogo alentaba o exigía que su representación incluyese pasos de baile al compás de la orquesta.

La construcción escénica de estos tipos urbanos parte de una morfología mínima. En la zarzuela *La Gran Vía*, de Felipe Pérez, estrenada en 1886, tres personajes salen a una escenografía de “suburbios madrileños” y se limitan a presentarse al público diciendo “soy el rata”-“ratero”-, antes de comenzar con su “brillante jota” (Gallo: 102).

Esta morfología se hace más compleja en nuestra producción escénica. En *De paso por aquí*, de 1890, que, por su voluntad de construir tipos urbanos es considerado el primer sainete de autor argentino, Miguel Ocampo hace que el personaje Carrero se identifique como típico haciéndolo cantar un texto “yo soy” que lo liga a un sitio de la ciudad por todos conocido (“Soy carrero de la aduana”) y que convierte la “chata” en su divisa (“tengo una chata con cola que solo le falta hablar”). En la misma obra el tipo Ladrón se diseña con otro texto “yo soy” (“Yo soy un lunfardo misho,”) que se caracteriza por usar el “caló”, (“estoy batiendo en caló”), para dar precisiones sobre las jerarquías del complejo mundo de la delincuencia contra la propiedad (Gallo: 58-60).

En su “revista” Ensalada *criolla*, estrenada en 1898 (Selles, 1993: 171), Enrique De María construyó el tipo porteño “cuchillero”, a través de tres personajes, que muestran, en sus apodos, tres variantes étnicas (“la cría”): el “rubio”, el “pardo” y el “negro”. Todos tienen fama (“Los tres somos cuchilleros/más nombrados de la gente”), que han ganado bailando, como lo hacen en la escena (“soy muy guiso para bailar”), enamorando (“tenemos tres novias, /que son criollas comadronas”) o peleando (“nos limpiamos los dientes, /con la punta del facón”), se distinguen por el particular cuidado en el vestir (“No tiene lustre, esta bota, /ni molde mi chamberguito”).

1.3.4. La construcción de la pareja en los textos “yo soy”

Hacia fines del siglo, la construcción del tipo urbano mediante textos “yo soy” incorporó otros elementos que perduran en el “Don Juan” y en canciones posteriores: la fama y las condiciones que la deparan. La letra del tango “Don Juan”, de Podestá, es todavía un parlamento escénico; el intérprete no se diferencia del actor que representa el tipo urbano, y entabla una relación directa, en primer lugar con el espectador, al reclamarle su atención visual, y también con los intérpretes musicales que forman parte del espectáculo (“Calá, che, calá./Siga el piano, che./ Dése cuenta usted/y después dirá:/Con este taita/podrán por el Norte./Calá, che, qué corte./Calá, che, calá.”). La sintaxis del texto se centra en la fama, basada sólo en dos de las virtudes exaltadas por los cuchilleros de De María: la capacidad para bailar (“En el tango soy tan taura/que, cuando hago un doble corte, /corre la voz por el Norte/si es que me encuentro en el sur”), y para pelear (“y luego tengo una vista/que hasta dicen que soy luz”). Pero la relación del tipo urbano con el otro sexo queda sin desarrollar, lo que se realiza en posteriores canciones del tipo “yo soy”.

En 1903, Argel Gregorio Villoldo, caracterizó a “El porteño”, (Romano: 22-23) como sobresaliente “para enamorar mujeres” que han de ejercer la prostitución en su beneficio: “y, al hacerle la encarada, /la filo de cuerpo entero, /asegurando el puchero/con el tiento que dará”. En “El taita”, de 1907, atribuido a Silverio Manco (Romano: 27-28), el protagonista también es un rufián: “Se llama Elvira, /la paica mía/ y día a día, /da lindo espor”. Alfredo Gobbi, combinó en “Minguito”, de 1911, el vendedor de diarios y el rufián, y lo presentó viviendo de dos mujeres “(...) una china que es de mi flor/que vine en la calle Constitución”, y “la rubita Josefina”.

En estos tangos de forma “yo soy” y en la poesía prostibularia, la relación afectiva sólo existe como forma del “chamuyo” que el hombre hace a la mujer para seducirla y explotarla: “Retacona deidá de mis amores,/mina a la gurda, dueña de mi vida,/no niegues a tu viejo, los primores/de tu alma, ni las latas, mi querida” (Lehmann-Nitsche: 259, 117-118); “le digo que es dueña de mi pasión, /y me larga cabrera que es un primor” (Gobbi, “Minguito”). En *Mi noche triste* dos señales sugieren que el hombre que padece de enfermedad de amor, es en realidad un rufián enamorado de su pupila; en primer lugar el abandono, un tópico de los textos rufianescos inmediatamente anteriores, y también el hecho de que la ilusión del momento del regreso se ubique en la noche.

2. ¡Qué lindo es estar metido!²

A fines de 1927, Domingo Parra y Pascual Contursi estrenaron en Buenos Aires *¡Qué lindo es estar metido!*, que caracterizaron como “Cuatro cuadros de ambiente popular”, cuyo argumento superficial se construye con los amores de dos “reos”: Golondrina, feo pero hábil, con “labia” para el “chamuyo”, que se enamora de Mariana, y Carterito, de “presencia” pero tímido, enamorado de su vecina Rosaura.

Esta obra, cuyo soporte textual incorpora reminiscencias de otras tradiciones literarias, está concebida, como casi todas las de Contursi, para alcanzar una profunda integración al espacio semántico del texto genético y, además, pretende elaborar un discurso que, sin hostilidades, resulte transgresor respecto de la construcción hegemónica de la organización sociocultural de la ciudad.

2.1. Sus reminiscencias

En una famosa escena de la comedia *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (1868-1918), estrenada en 1897, el poco agraciado protagonista toma la voz de su rival, Christian de Neuvillette

físicamente agraciado pero carente de ingenio, para ayudarlo a seducir a Roxana, su propia prima. En la obra de Contursi, Golondrina, feo pero con “labia” para el “chamuyo”, sustituye a Carterito de “presencia” pero tímido, para enamorar a Rosaura, su vecina.

A lo largo de la obra, irrumpen reiteradamente “Los tres magos de Puente Alsina”, tres variantes del tipo urbano “malevo de arrabal”, a quienes se presenta, con simpatía, como “asaltantes de casa fina”, que no usan armas de fuego ni producen muertes, y que destinan lo robado a socorrer a los humildes en apuros. Esa trilogía que se remonta a la zarzuela y a los sainetes de De María, se construye a partir de una simbiosis de *Los tres mosqueteros*, novela histórica de Alejandro Dumas padre, publicada en 1844, y de *Robin Hood*, antigua balada inglesa difundida a mediados del siglo dieciocho, que alcanzó una difusión ecuménica.

2.2. Su inserción en el espacio semántico del texto genético

La integración de la obra al espacio semántico del texto genético, profunda y deliberada se logra, en la mecánica escénica, mediante tres recursos distintos: inclusión de música y letras de tangos como factor de ambientación, reminiscencias de letras de tango en el texto de los parlamentos, inclusión de un tango-canción que desarrolla un segmento de la letra del texto genético y escenografía coincidente con la incorporada a *Mi noche triste*.

El primer cuadro se ambienta con un decorado de “Barrio pobre y pintoresco” que se ambienta con la música y los primeros versos del tango “Sobre el pucho”, de 1922, de Juan González Castillo y Sebastián Piana, que remite al “malevo”, el personaje que explica la relación amorosa de Golondrina. A comienzos del segundo cuadro, Angustias, la encargada española, canta, parodiándolos, los primeros versos de “La morocha” de Villoldo y Enrique Saborido, con los que se alude a las tareas de la casa que en ese momento realiza. La fiesta del cuarto cuadro, que constituye el final feliz de la obra, se organiza como un baile en el que predomina el tango como elemento de identificación cultural:

FUNEBRERA.- Había venido pa bailar un tango, pa bailar con vos... Porque ya lo dijo el bardo: “donde hay tango hay poesía” [...]

CARTERITO.- Diga, Rosaura, ¿usted no baila?

ROSAURA.- Algo, el vals y la mazurca. Y usted, ¿baila el charleston?

CARTERITO.- Sólo bailo el tango.

En el segundo cuadro, Melchor, uno de los Magos de Puente Alsina, le pregunta a Golondrina “¿Precisás una ayuda? ¿Necesitás un consejo?”, que remite al tango “Mano a mano” de Celedonio Flores, compuesto en 1920, y grabado por Carlos Gardel en 1923.

En el cuadro cuarto se incluye ¡Qué lindo es estar metido! el “tango-canción” que da título, a la obra, con letra de Parra y Contursi y música de Enrique Delfino. Su texto retorna y desarrolla el primer momento de la temporalidad de *Mi noche triste*. El hombre, acostado y antes de dormirse reflexiona sobre su amor correspondido, que está ausente pero que ha de volver (“y sentir muy despacito/el taconear por la escalera”). Su estado es paradisiaco y, por lo tanto atemporal (“[...] la dicha eterna”). Dos segmentos de la letra remiten a texto genético. En los comienzos de esa vida paradisiaca, cuando ella ya estaba “en la pieza”, el hombre imaginó, mirándola “[...] ¡Qué triste! / ¡Qué triste ha de ser la ausencia!”. Además, “el cachito de vela” que lo alumbraba mientras se adormece, a diferencia de la “lámpara del cuarto” que no quiso alumbrar su “noche triste”, al derretirse “va formando” la “silueta de su amor.

Se retoma la escenografía básica de *Mi noche triste*- “la catrera”, “el ropero” con sólo un trozo de “espejo” y “la viola”- en la propia escenografía del cuadro segundo y en la descripción paródica de esa escenografía incorporada a algunos parlamentos, con el objeto de convertir la humildad del ajuar cotidiano en blasón de quienes viven en el arrabal:

ROSAURA.- Pero si usted no trabaja, / pa casarse, ¿con qué cuenta?

GOLONDRINA.- [Sustituyendo a Carterito].- Y, tengo tres sabanitas, / la viola, dos camisetas, / un mate, una palangana, y un peine que está en la trenza...

2.3. La elaboración de un discurso transgresor

2.3.1. La diferenciación urbana interna: marginales y humildes

Antes de escribir *Mi noche triste*, Contursi compuso, en 1914, una letra del tipo "yo soy", - "Soy el taita porteño" (Gobello. 1976: 126-128)- que repite la organización del "Don Juan" de Podestá -fama urbana adquirida mediante el baile y la pelea- en el que la mujer, "mi querida", aparece sólo como una excepcional compañera de baile. Dos años más tarde, renunció a esta temática de manera explícita, en los versos compuestos para el tango "El flete", (Gobello, 1997: 4445): "Se acabaron los pesaos, /patoteros y mentaos/de coraje y decisión/ (...) Esos taitas que tenían/la mujer de prepotencia". Luego compuso *Mi noche triste* que, en 1920, se incorporó, en la interpretación de Manolita Poli, al sainete *Los dientes de perro* de José González Castillo y Alberto T. Weisbach. En 1920 empezó a producir para la escena, lo que hizo continuamente hasta 1927 (Pellettieri: 3149).

La finalidad central de *¡Qué lindo es estar metido!* es, precisamente, diferenciar, en el espacio urbano, a los humildes de los marginales, que la obra encarna en el "taita" Pedernera. Este propósito era anterior ya que, en 1924 al dedicar. *Garabito* con su coautor, Pablo Suero, a los actores Muiño y Alippi había afirmado que el único mérito de la obra era "su alegría, la sencilla alegría de los humildes" (Suero y Contursi: portada).

Golondrina lo conoce cuando, en la calle de su casa, Pedernera acosa a Mariana, una joven -"pebeta"- a quien había encontrado en la estación de ferrocarril, cuando llegaba de Santa Fe, con el propósito de paliar las necesidades económicas de sus padres; la sedujo y, más tarde, quiso inducirla a la prostitución. Mariana se resistió y Pedernera la golpeó de tal manera que la joven debió ser internada. Este argumento puntual desarrolla el tipo "taita" construido por las letras prostibularias y las de los tangos "yo soy".

Golondrina interviene y salva a Mariana de nuevas agresiones. Por ello merece el calificativo de "hombre" ("Los Tres.- Golondrina... ¡Sos un hombre!"), que lo contrapone a Pedernera, definido como "guapo de conversación", "guapo de grupo"

Antes de empezar la fiesta final, se presenta Pedernera y Golondrina obliga a Mariana a optar entre "el camino de antes" y "mi pobre morada". Ante la decisión que frustra sus propósitos, Pedernera apela al cuchillo y Golondrina termina sacándolo definitivamente de escena: "¡Siempre he sido prevenido/pa guapear con estos maulas!".

2.3.2. La diferenciación urbana externa: morada de arrabal y casa alta

En la obra, el espacio sociocultural urbano se diferencia en dos, y se evita cuidadosamente que la diferenciación se transforme en enfrentamiento.

En el cuadro segundo, un extenso parlamento de Golondrina, que construye el imaginario "azotea de arrabal", poco exitoso en la intertextualidad posterior, el "aquí", el punto de enunciación del texto, mediante la organización de un grupo -"el vecindario": "las madres" y sus "pibes", los gatos lejanos y el "perro atado en la casilla"- , y mediante la relación de pareja -el "chamuyo" del "coso" a "la percanta"- ya totalmente despojada de las alusiones al rufián y su pupila. Esto se incluye en una naturaleza protectora, reminiscencia de lo paradisiaco, simbolizada

en el calor del sol, que seca la ropa del vecindario y la luz de "la luna, pura, blanca", que "abriga el alma" de la pareja.

El antitético "allá" se construye a partir del aislamiento de la naturaleza paradisíaca. La casa "alta", "de bacanas", con su "salita de recibo", y su "pianola arrinconada", cobija las "sillas pegaditas" de los "novios" que sólo "alumbra, coquetona, la pantalla".

La organización social del "aquí" está integrada por el "vecindario", gente humilde, "de familia honrada", solidaria ("ANGUSTIAS.- ¿Qué tiene m' hijita? [...] ¿Está herida? [...] Tenga paciencia hijita, en seguida la traeré un caldito que le sentará muy bien.") y que no establece diferencias entre los inmigrantes europeos (Angustias) y los del interior (Mariana).

2.3.3. El cambio en el aquí

El arrabal es sinónimo de gente humilde, que, aunque comparte la solidaridad e ignora la discriminación, se diferencia entre los que trabajan y los que, siendo también "muy buenos", no lo hacen, y subsisten con empleos temporarios, como la venta de diarios o la distribución de correspondencia. En el texto se llaman a sí mismos "reos", pero los otros vecinos del arrabal les dicen "vagos", "vagabundos", "haraganes" o "atorrantes" y, cuando se enojan, "rateros" o "ladrones" aunque no lo sean.

Los "reos" convierten en divisa su aversión al trabajo: "PAMELA.- Eso sí, con toda confianza. Haríamos por vos lo que no hemos hecho por nadie. CARTERITO.- ¿Trabajar? GOLONDRINA- (Con rabia.) ¡Exigente!"

Pero la condición de "reo" aunque lo parece, no es permanente, ya que puede ser modificada por algo que el texto presenta como un milagro: el amor por una mujer:

CARTERITO - ¡Desde mañana, trabajo...!

GOLONDRINA.- ¿VOS, Carterito?

CARTERITO- ¡Por ella!;

GOLONDRINA.- ¿No es verdad, muchachos, que para hacer feliz a una mujer así, vale la pena de trabajar?

TODOS.- ¡Claro! ¡Claro!

El amor por la mujer, exaltado en *Mi noche triste* hasta la enfermedad de amor, produce cambios que pueden ser interpretados como la incorporación a la vida urbana. Una de las más perdurables organizaciones culturales presenta la atracción por la mujer como el camino que conduce desde la vida silvestre a la cultura urbana; la prostituta real del poema de Gilgamesh (cuarto milenio antes de Cristo) al acostarse con Enkidu, lo debilita, hace que las gacelas silvestres que lo acompañaban se alejen de él, pero logra que entienda sus palabras (su cultura) y que quiera ir a Uruk, la ciudad construida por Gilgamesh (*Poema...* 13-20).

Esta incorporación a la vida urbana, a un devenir anterior al nacimiento que perdurará inevitablemente después de la desaparición, resulta vital para quienes, como los "reos", carecen de historia, de inserción cultural: "Golondrina- Nosotros como solos en la vida". Esta afirmación, propia de inmigrantes, interiores o exteriores, propia de quienes todavía carecen de identidad genealógica, se convierte en una transgresión frente al discurso hegemónico que puede ejemplificarse en el sobresaliente poema "Sala vacía" que Jorge Luis Borges incorporó a su libro *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923. En esta composición los "muebles de caoba", los "daguerrotipos" y las "seniles butacas" de la sala familiar resultan invadidas por "la luz" que "abre un boquete en los cristales" y "arrinconada y ahorca / la voz lacia de los antepasados".

La intertextualidad de Contursi combina la enfermedad de amor del texto genético, con el milagro de amor de los "cuadros de ambiente popular, en los que, al mismo tiempo, se reniega del "taita" marginal y se reivindica lo humilde frente a la "casa alta". Pero el milagro de amor, que

pudo haber sido sólo una construcción escénica de Contursi, hábilmente articulada con textos anteriores, debe ser interpretado como un componente central de la cultural popular urbana, si se tiene en cuenta que, un año después de la representación de ¡Qué lindo es estar metido!, Ignacio Corsini grabó los versos de Enrique Santos Discépolo, otra aria operística, que construyen a un "guapo", que mediante el amor a la mujer, abandona la marginalidad para incorporarse a la vida de la ciudad: "¡Decí, por Dios, qué me has dao/que estoy tan cambiao,/no sé más quien soy".

Bibliografía

- Carriego, Evaristo, 1944. Poesías. Prólogo y notas de Juan Carlos Ghiano. Buenos Aires: Los libros del mirasol.
- Contursi, Pascual y Contursi, José María, 1981. Cancionero. "Percanta que me amuraste" (1977). Buenos Aires: Torres Agüero.
- Culianu, Ioan P., 1999. Eras y magia en el Renacimiento 1484 (1984). Prefacio de Mircea Eliade. Trad. de N. Clavera y H. Rufat. Madrid: Siruela.
- Gallo, Blas Raúl, 1970. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Buenos Aires. Leyendo.
- Gobello, José, 1976_ "Orígenes de la letra de tango", en *Martini Real* 1976, 1, 99-129.
- 1991. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- (ed.) 1997. *Letras de tango. Selección*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo. Lehmann-Nitsche, Roben (Víctor Borde). 1981. *Textos eróticos del Río de la Plata* (1923). Tr. J. A. Tomasini. Estudio preliminar Julián Cáceres Freyre. Notas críticas: Enrique Ricardo Del Valle. Buenos Aires: Librería Clásica.
- Martini Real, Juan Carlos, (coord.), 1976-1980. *La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor. 17, v.
- Parra, Domingo y Contursi, Pascual. 1928. ¡Qué lindo es estar metido! en *La Escena*. Revista Teatral, Buenos Aires, año XI, N° 506 (08.03.1928).
- Pellettieri, Osvaldo. 1980. "Siempre Contursi", en *Martini Real*, 17, 3143-3166.
- Poema de Gilgamesh*. 1988. Estudio preliminar, traducción y notas de F. Lara Peinado. Madrid: Ternos.
- Puccini, Giacomo, 1995. *La Bohème*. Introducción y libreto (italiano- español)- (Libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, basado en *Scènes de la vie de bohème* -1848- de Henri Murger -1822-1861-). Buenos Aires: Casa Piscitelli.
- Romano, Eduardo, (coord.) 1995. *Las letras del tango. Antología cronológica 1900/1980*. Buenos Aires: Fundación Ross.
- Selles, Roberto. 1980. "Antes y después de Contursi", en *Martini Real* 1980, 31213142.
- , 1993. "El tango y sus dos primera décadas (1880-1900)"; en *Martini Real* 1976b, 149-104.
- Soler Cañas, Luis. 1965. *Orígenes de la literatura lunfardo*. Prólogo de José Gobello. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Suero, Pablo y Contursi, Pascual. 1924. "Garabito", en *La Escena*. Revista Teatral, Buenos Aires, año VII N° 312 (19.06.1924).

Notas

¹ Estrenada en el Teatro Reggio, de Turín, el 1 de febrero de 1896.

² Cuatro cuadros de ambiente popular. Estrenados en el Teatro Buenos Aires por la compañía Enrique Muiño el 9 de diciembre de 1927.