

La filosofía de los cantes desgarrados: una epistemología popular

Antonio García-Olivares¹

Publicado en: *Acciones e Investigaciones Sociales*, 17 (2003), pp. 215-238.
Univ. Zaragoza

Introducción.

Este trabajo se inserta dentro de una línea de investigación en la que el autor se propuso la tarea de analizar las principales metáforas que utiliza el tango en sus letras, y también los principales conceptos que nos propone, sin olvidar nunca el origen metafórico que cualquier concepto tiene. El objetivo es investigar si la filosofía subyacente a esa forma de expresión, posee rasgos identificables y diferenciables de las creencias y saberes que poseen otros grupos sociales, y hasta qué punto tales rasgos pueden explicarse mediante la situación social del grupo social que los creó.

En un bonito artículo, Maribel Moreno y Emmánuel Lizcano (1998) decían que cada forma de decir incorpora una reflexión sobre el propio modo de saber y sobre lo que lo diferencia de otros modos de saber, y que, en este sentido, podía hablarse de una epistemología flamenca. En el mismo sentido, cabe hablar de una epistemología de lo que Ramón Gómez de la Serna llamaba los *cantes desgarrados* (Gómez de la Serna 2001, p. 25): el flamenco, el fado y el tango. Cada uno de estos cantes expresan un modo de vivir, una manera de saber y una indagación sobre ese saber y sobre su especificidad.

En la misma línea que los citados autores, nos propusimos el análisis sistemático de las metáforas y conceptos que utiliza otro de los más populares cantes desgarrados, el tango. Para ello, se prestó especial atención a las metáforas que los tangos conocidos utilizan para hablar de: (i) la vida, (ii) el amor, (iii) el mundo y la sociedad, (iv) la persona y el yo, (v) el saber y el conocimiento, (vi) el comportamiento irreprochable o justificable y (vii) el propio tango.

Con esta finalidad, se han leído las letras de los 6.984 tangos recogidos en orden alfabético en el servidor web Gardel (<http://argentina.informatik.uni-muenchen.de/argentina.html>), creado por

¹ ICM (CSIC). Paseo Marítimo de la Barceloneta, 37-49. Barcelona (08003). E-mail: agarcia@icm.csic.es

Luis Mandel y Federico Waisman. Se han analizado aquellos tangos escritos en castellano, lunfardo, francés e inglés. Para la traducción de los términos lunfardos se ha utilizado el diccionario de José Gobello e Irene Amuchástegui (1998). Aparecen también, esporádicamente, tangos escritos en alemán, finlandés, japonés e incluso samoano.

De estos 6.984 tangos, se han encontrado 946 que contienen metáforas pertenecientes a al menos alguna de las siete clases mencionadas: 304 sobre la vida, 227 sobre el amor, 175 sobre el mundo y la sociedad, 31 sobre la persona y el yo, 32 sobre el saber y el conocimiento, 86 sobre el comportamiento irreprochable o justificable, y 90 sobre el propio tango.

Esta partición es únicamente ilustrativa, pues muchos de los tangos tratan varios de los temas mencionados anteriormente. Por ello, a los 32 tangos seleccionados que tienen por tema central el saber, habría que añadir otros tantos que también hablan del saber como tema no primario, y finalmente habría que añadir los varios centenares de tangos que hablan indirectamente o implícitamente del saber, dentro de otros contextos.

La mayoría de los tangos no seleccionados (6 de cada 7 existentes) tienen un contenido descriptivo de situaciones particulares que no son generalizables de manera evidente, y por ello no son relevantes al tema que estamos analizando.

La mayoría de las metáforas de los tangos, tanto en los tangos seleccionados como en los no seleccionados, son principalmente *metáforas muertas*, esto es, metáforas que, debido a su propio éxito y a su uso reiterado, han sido ya asimiladas por el lenguaje. Sin embargo, tanto una metáfora *muerta* como una metáfora *viva* pueden proporcionar información filosóficamente útil sobre el tema que analizamos. Aunque lo cierto es que la mayoría de las metáforas muertas encontradas no proporcionaban información útil filosóficamente sino sólo información sobre estados particulares de los actores y circunstancias cotidianas poco generalizables, como es el caso, por ejemplo, de las metáforas contenidas en las frases siguientes: “me duele el corazón”, “adiós dijiste y me dejaste con mi mal de amor”, “por ti, mi vida, me muero yo”, “tu boca de rubí acallará mis dolores”, “qué triste es vivir cuando el corazón se queda tan solo, sin ilusión”, etc. La mayor parte de los tangos no seleccionados hablan de temas amorosos.

El objeto de este trabajo es analizar las principales metáforas y conceptos que utilizan las letras de tango para hablar del saber, el conocer y el conocimiento, y comparar dichas metáforas con las que Moreno y Lizcano (1998) han encontrado en el cante flamenco en una línea de investigación similar a la nuestra.

En nuestra opinión, este estudio tiene un interés nada despreciable, por los motivos siguientes:

- Por la importancia que la metáfora parece tener como constitutiva de significados.
- Por la ausencia de un análisis sistemático de lo que dicen los tangos, desde el punto de vista metafórico, a pesar de los muchos libros escritos sobre el fenómeno.
- Porque hay pocos casos en que un grupo social muy bien definido se identifica tanto con una expresión cantada concreta. De manera que los resultados obtenidos pueden tener también un interés sociológico y antropológico, además de filosófico.
- Por la posibilidad, que este estudio confirma en parte, de que distintos cantos desgarrados, como el tango, el flamenco y el fado, surgidos de grupos sociales colocados en situación cercana a la supervivencia física, compartan esquemas metafóricos de interpretación de la realidad similares. Esquemas que serían distinguibles de los generados por otros grupos sociales, como los de los científicos o los de las comunidades religiosas.

La importancia sociológica del análisis de las metáforas se fundamenta en que, como ha demostrado Emmanuel Lizcano con múltiples ejemplos, la actividad metafórica no es sólo una actividad lingüística, sino también una actividad en la que se trasluce el contexto y la experiencia del sujeto de la enunciación. Un sujeto, que tampoco es eterno y universal, sino un sujeto social concreto, histórica y socialmente situado, que para articular su discurso, selecciona unas metáforas y desecha otras en función de factores sociales tales como presupuestos culturales, intereses, aspiraciones de clase, alianzas, prestigio social de los discursos y otros factores.

Más específicamente, la metáfora funciona como un mecanismo cognitivo que traslada al llamado *término* de la metáfora el saber grupal adquirido sobre el *sujeto* de la metáfora. Por ejemplo, en *la vida es una lucha*, *la vida* sería el término de la metáfora, y *lucha* sería el sujeto. El saber adquirido sobre las situaciones de conflicto vividas personal o grupalmente, son transferidas al término complejo *la vida*, que queda así iluminado de una determinada manera (Lizcano, 1998).

Podemos ver en este ejemplo cómo el sujeto de las metáfora nos da información sobre lo que el grupo que la usa da por sabido (lo *consabido*) y por supuesto (sus *presupuestos*) en un cierto ámbito, mientras que el término de la metáfora nos da información sobre lo que para él es una incógnita, y pretende iluminar a la luz de lo que le es familiar y evidente.

De todas las formas de análisis metafórico posibles, en este artículo hemos utilizado la que consiste en fijar un término, en nuestro caso, el *saber* o el *conocer*, y buscar todos los sujetos metafóricos que el tango utiliza para describir dicho tema o término.

El análisis de las metáforas y conceptos que utiliza el tango para referirse a la vida y al vivir, ha sido resumido en otro artículo a ser publicado próximamente (García-Olivares, 2003).

Dada su extensión, se ha dejado para otras publicaciones el análisis de las metáforas y conceptos metafóricos referentes a los demás temas seleccionados (el mundo y la sociedad, la persona, etc).

Un poco de historia.

Como afirman Luis Labraña y Ana Sebatían en su libro *Tango, una historia*, para poder hablar de tango es necesario comprender su origen social, íntimamente ligado a la enorme ola inmigratoria que alcanzó a Argentina entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX. Como indica Rafael Flores (en Gomez de la Serna, 2001, Introducción) en esas fechas, Argentina estaba situada entre los diez países económicamente más prometedores del mundo, compartiendo con EEUU el liderazgo como país receptor de inmigrantes. Muchos de estos inmigrantes llenos de esperanzas querían hacerse ricos en América para volver a continuación indios a sus pueblos.

La inmigración, fomentada inicialmente por los primeros gobiernos liberales, fue efectivamente masiva, haciendo que la población de Buenos Aires pasara de un 9% de extranjeros en 1857 al 37% en 1869 y a más del 50% en 1887 (Labraña y Sebatían, 1992, p. 12). Sobre un total de 33.804 casas, existían 2.835 *conventillos*, antiguos caserones coloniales en los que se alojaba el 28% de la población (Obra citada, p. 13). En esas casas multifamiliares convivieron con ex-esclavos negros y con los *compadres*, generalmente ex-soldados y gauchos pobres llegados a la ciudad en busca de trabajo.

Gran parte de las ambiciones de esta mezcla de gentes que se acumulaban en los barrios periféricos de Buenos Aires se fueron viendo paulatinamente frustradas en las décadas siguientes, pues mientras EEUU continuaba su ascenso económico, Argentina en cambio no ha dejado de sufrir crisis tras crisis desde entonces, y actualmente pierde más población que la que recibe.

Como la industrialización de las ciudades no pudo asimilar a todos los emigrados, en las orillas del Río de la Plata empezó a congregarse un heterogéneo grupo social formado por desclasados, compadritos, rameras y jugadores. Los malevos de las orillas constituían el grupo marginal de desclasados más inadaptado, que optó por la supervivencia pura y dura, dentro o fuera de la ley.

Sábato ha descrito algunos de los escenarios primitivos del tango: "Durante los conciertos se bebía nerviosamente y era cosa de machos hacerlo sin medida. Se trataba en su totalidad de un público de amorales y agalludos y de otros cuya desgracia y cuya dicha consistía en parecerlo. (...) El tango era para ellos cosa de fuertes, como un vaso doble de ajeno o una puñalada (...) No se la pasaban sin ir después de las audiciones a bailarse un tanguito a los burdeles. Los bailarines de renombre, como "El

Cívico" solían dar allí verdaderos espectáculos de coreografía orillera. (...) Se ponían de mal humor los bailarines rivales, se enloquecía el corazón de las prostitutas, se estimulaba la ambición de los mocosos con aire de *cafisitos*² precoces".

Como hacen notar Labraña y Sebastián (1992), los lupanares hacían el papel de sitios públicos de reunión y no solamente de prostíbulos: *Según el testimonio reciente de un informante que fue habitué de los prostíbulos bonaerenses a partir de 1910, éstos eran para los muchachos del pueblo una especie de "club donde se iba a tomar una cerveza, a bailar y a hacer tertulia a tal punto que muchas veces las 'pobres muchachas' que no habían conseguido un cliente en toda la noche, los insultaban tratándolos de franeleros*³. *Según el mismo informante, un hombre de noventa y cinco años, "los mejores clientes eran los que venían de las chacras*⁴ *porque tenían un hambre terrible, a nosotros (los muchachos que vivían en el pueblo) nos era más fácil, más discreto y más económico hacer una cita por la tarde con una mujer que vivía sola y decirle que pasaríamos la noche y ella nos esperaba no sólo con la cama sino también con un bife, un guiso, etc."*(Labraña y Sebastián 1992, p. 146).

El Tango.

Una primera impresión que surge tras la lectura de los tangos existentes es la de que el conjunto parece constituir una especie de rememoración vital colectiva de esos grupos de inmigrantes y desarraigados que convergieron llenos de ilusiones en los márgenes del Río de la Plata. Un narración de cómo sus esperanzas se fueron viendo frustradas, y de las posibles causas de sus fracasos. También encontramos en estas letras una descripción cruda y nada idealizada de toda la *comedia humana* en general, e incluso de la naturaleza de las cosas.

Estos contenidos, son proclamados además sin ninguna concesión a las mixtificaciones o falsos consuelos, y en una forma extremadamente condensada que es completamente característica del tango.

Musicalmente hablando, el tango parece haber surgido de la convergencia y mezcla de varias tonadas anteriores de origen africano, europeo, americano y criollo: a saber, el candombé, la habanera, el tango andaluz y el fandango, con influencias también de la polka y otras formas europeas (Gómez de la Serna, 2001, p.38 y ss.). Sin embargo, como dice Gómez de la Serna, "cuando la mezcla de tonadas adquiere desgarro es cuando se convierte en *tango argentino* que rechaza todo lo que no es él. Como el cante jondo, (que) no admite cosas que parecen estar en su camino y no lo están, desde la malagueña a la coplilla modosa sin el personal desgarro de lo hondo." En esta línea, este autor incluye al tango dentro del grupo de

²De *cafishio* o *cafisio*: rufián.

³De hecho, ha quedado una palabra en lunfardo que denota esa situación, *franelar*: Asistir a los prostíbulos para pasar el rato sin gastar ni usar de las pupilas. *Franelero*: Amigo de *franelar*.

⁴ Ranchos o casas de campo

“los cantos desgarrados”, junto con el fado y el cante jondo.

El tango no sólo se canta, sino que tiene también una variedad instrumental y desde sus orígenes mismo se puede también bailar. Una de las definiciones más ajustadas que se pueden encontrar de tango es la que ofrece Antonio Pau (2001, p. 20): “música de las ciudades del Río de la Plata, difundida internacionalmente, de compás generalmente binario, y en algunos casos cuaternario, con dos variedades, vocal e instrumental, y que suele bailarse por parejas enlazadas”. Esta exigencia de ser danzable, junto con su influencia africana y junto con su peculiar desgarrado, han contribuido a que el compás esté especialmente subrayado, lo cual crea cierto efecto dramático, como si sonaran “los tambores del destino”, podríamos decir. Este efecto dramático es acrecentado por el peculiar timbre del bandoneón.

El bandoneón, el instrumento más característico del tango, originalmente en su país natal, Alemania, fue un instrumento litúrgico, y también dentro de la *orquesta típica* tradicional parece asumir cierto papel litúrgico. Como dice Gómez de la Serna (2001, p. 57-58):

“(El bandoneón) tiene angustia, asma, jadeo, (...) tiene cabeceos de borracho de desesperación y mueve de un lado a otro su cabeza dolicocefala (...) Tiene suspiros de órgano de catedral, (...) solivianta al tango (...) La estrangulación interpreta las boqueadas de las almas (...) dando grandes sustos con sus estertores melódicos. El tango toma en serio el motivo que invoca, llora el dolor y después vienen unos pasitos burlones, un traspies grotesco, un juego en el dolor, un hacer chacota tarareada con su propio sentimentalismo.” Y es entonces cuando, en la mayoría de los casos, el toque de tristeza, el recordatorio, el resumen coral del drama, el grito de impotencia, lo da el bandoneón.

Como su timbre profundo resalta sobre el de los otros instrumentos, cuando el bandoneón suena se oye muy claramente y puede crear efectos dramáticos. A veces produce un efecto similar al que tenía el coro en las antiguas tragedias griegas, que solía representar la voz del Destino. Y esto se entrevé incluso en composiciones no especialmente dramáticas, como los valeses y tangos de D'Arienzo: Después de escuchar a todos los demás instrumentos, el bandoneón, como si no pudiera contenerse más, *se arranca* al final de la pieza, resume toda la melodía él sólo y cierra el tango, en una especie de fraseo catártico muy apreciado por muchos bailarines.

¿Qué nos dicen los tangos sobre el saber y el conocimiento?

Para este análisis, hemos seleccionado 75 tangos. De ellos, 37 hablan explícitamente del saber o el conocer, y 38 hablan de la forma de conocer característica del tango, forma de conocer con la que, es de suponer, se identifican en mayor o menor grado, aquellos que se sienten expresados

por este cante.

Los primeros 37 tangos se pueden clasificar de acuerdo con los principales contenidos que expresan, dentro de las categorías de contenidos metafóricos que se enuncian en los apartados siguientes.

La verdad es un producto de la experiencia personal. La verdad es un producto de la observación directa y personal de las cosas.

Una gran cantidad de tangos apoya el contenido metafórico enunciado en este apartado. Por ejemplo, en *Suerte y verdad* (Wais y Parodi): *He vivido intensamente y (...) he aprendido*. O como en *Consejos*, de López y D'Arienzo: *Son mis consejos, sabios y puros, de mi experiencia los frutos son*, donde parece sugerirse además que la verdad que da la experiencia son frutos *sanos y puros*, saludables y no contaminados.

Parte de esta experiencia personal son los golpes y los sufrimientos, como en *A golpes*, de Omar Facelli: *A fuerza de golpes se aprende a vivir (...) también en la vida aprendí a reír*. O como en *La guita*, de Ferrer y Garello: *(Es) muy mío lo que sé de haber sufrido*, donde se sugiere, además, que el saber obtenido de la propia experiencia es una pertenencia muy personal. O como dice *Copen la banca*, de Diezo y Maglio, la principal ciencia es la de la experiencia: *Dale gracias a la gambeta⁵ que apañaste en la experiencia, y a la astucia de hombre sabio si hoy cargás mucho parné. Has vivido echando buena en la cancha de la ciencia...*

Otros tangos hablan de la calle y del barrio como consejeros y educadores. Así, *No la maldigas por Dios*, de Moreyra y Rossi, afirma: *Los libros enseñan, pero hay muchas cosas que andando en la calle las vas a aprender*. O como *Gladiolo*, de Alberto Echague: *Mi maestra fue la calle, sabia y dura consejera*. O como *La escuela de la calle*, de Ravazzano Sanmartino: *la calle a mí me enseñó, todo cuanto yo presiento*, en el que además se sugiere que el saber no es únicamente intelectual, sino también emocional. O como en el recuerdo de Samonta y Caldara del barrio *Paternal*: *Paternal de mis amores, vos fuiste como mi vieja, que compartiste mi queja y me enseñaste a vivir*.

En otros tangos es *la vida* la que enseña, como en *Cuando yo me vaya*, de Cantó, Vila y Vidal: *De las cosas que la vida me enseñó, a los tropezones aprendí, que los varones no nacieron pa' soñar*. O como en *Carta brava*, de Flores y Quiroga: *Vos sabés que (...) puedo darte consejos, pues la vida me ha enseñado lo que es bien y lo que es mal*. O como en *Saber*, de Velich y Consentino: *Estudia la biblia santa de esta vida tan fulera, percátate de su ciencia y gana la soledad*, donde además se sugiere que lo mejor es contar sólo con uno mismo para todo.

En este contexto, hasta el pobre ignorante puede alcanzar un saber adecuado para vivir, puesto que el conocimiento viene de sus experiencias

⁵Gambeta: Puede referirse al billete de "media gamba" o 50 pesos.

personales, más claras que muchos libros: *¿Quién me enseñó (...) si en la panza de mamá no había ni escuela ni pizarrón? (...) Si me crié entre doctores de reja y pico pala y pastón (...) Lástima que no entienda de lengua fina pa ser señor (...) Sé que soy hueso y carne, alma y conciencia, pueblo y sudor, con eso ya me alcanza, pa' ser un bruto que alza la voz, sin mas motivo que la razón del que no quiere ser chicharrón* (Quien, José Larralde). En este tango se sugiere además que el status de persona educada es más cuestión de pose que de saber auténtico.

La verdad es construída. La verdad es múltiple. La realidad es una perspectiva o forma de mirar.

El tango *Vida y camino*, de Horacio Guarany, une la metáfora de la verdad como producto de la búsqueda personal y la metáfora de la verdad como construcción. La verdad la tiene que buscar uno personalmente, sin aceptar las definiciones sobre la vida que dan las verdades oficiales: *La vida es pura mentira, hay que buscar la verdad.*

Por su parte *Incertidumbre*, de Cáceres y Gensel, sugiere que la verdad no es objetiva y única, sino múltiple, y tiene además algo de construído por los sujetos: *No me pidas más definiciones claras, si no las hay (...) yo no sé lo del bien, lo del mal, cuando empieza o va a terminar. Negro o blanco, si todo es igual, no preguntes, no puedo pensar (...) No tengo coraje, para estar buscando tu verdad*, donde además se proclama la impredecibilidad de las cosas y se recomienda una suspensión del juicio análoga a la que propugnaban los antiguos escépticos, con el fin de disfrutar plenamente del presente. Y como la verdad es múltiple y subjetiva, hasta un loco tiene una perspectiva que puede ser cuerda, esto es, útil para el resto, como sugiere la *Milonga de Don Quijote*, cantada por Eduardo Rivero y Roberto Grella: *Rayao pero sin malicia, la cinchó por ver justicia y amor de nuevo en el mundo, quiso la paz, fue profundo el fruto de su sesera, con su verdad (...) cuando acechaba que falsa, la realidad, tan fulera (...) y se murió de amargura (...) La cordura de aquel loco nos alivió la cinchada.*

Por su parte, *Como yo lo siento*, de Rodríguez Castillos, afirma que las cosas no son como se miden, sino como uno las siente: *No venga a tasarme el campo, con ojos de forastero, porque no es como aparenta, sino como yo lo siento.* Y por ello, el conjunto de experiencias tal como uno las recuerda, constituyen una verdad: *La noble desdicha de mi desengaño (...) se agranda en los años, y dice en el tango su cruda verdad* (*El último romántico*, de Rizzi y Cosentino).

De hecho, las cosas pueden ser vistas siempre en su cara negativa o en su cara positiva, y esa ambivalencia de las cosas abre en muchos tangos una vía a la esperanza ante la dureza de la vida, dado que las calidades perceptibles en la vida serán muy dependientes del modo subjetivo que tengamos de mirarla (véase García-Olivares, 2003). Así, en *La luz de un fósforo*, de Cadícamo y Suarez Villanueva, se dice: *En todo, siempre el color es del cristal con que se mira... La vida es toda ilusión y un prisma es*

el corazón. Y de esa ambivalencia de las cosas participa el propio sujeto, como parece sugerir *Marisol*, de Iturburo y Piana: *El duende de las risas, camina a su costado, del otro lado un ángel, que no sonrió jamás*.

Por su parte, *La vida es corta*, de Gorrindo y Tánturi, sugiere que la realidad es demasiado sórdida para los intereses y el bienestar de la gente modesta: *la vida es corta y hay que vivirla, dejando a un lado, la realidad*. En la misma línea, *Contáme una historia*, de Iaquinandi y Eladia Blazquez, afirma que *lo que llaman verdad* es insoportable a veces y no tiene sentido, mientras que las historias y cuentos tienen la ventaja de que sí tienen sentido: *Frenáme este absurdo girar en la noria, moliendo una cosa que llaman "verdad". Contáme una historia (...) que invite a soñar (...) Mentíme al oído la fábula dulce de un mundo querido, soñado y mejor... Abríme una puerta por donde se escape, la fiebre del alma, que huele a dolor (...) Contáme una historia con gusto a otra cosa, y en la piel del alma ponéme un disfraz*.

Otros tangos sugieren también la conveniencia de inventarse una realidad más habitable, más a la medida de uno. En muchos casos, enlazando con la solución baudeleriana de crearse burbujas de cristal (de embriaguez amorosa) o paraísos artificiales diversos (embriagándose de vino, risa, música o recuerdos). Esta actitud es una de las principales soluciones que da el tango al problema de la dureza de la vida (véase: García-Olivares, 2003).

Finalmente, *Honrar la vida*, de Eladia Blazquez, sugiere que la verdad surge de la actitud auténtica del sujeto: *Merecer la vida es erguirse vertical, más allá del mal (...) es igual que darle a la verdad, y a nuestra propia libertad, ¡la bienvenida!* Análogamente, *Bohemio*, de Expósito, Stamponi y Francini, utiliza la clásica metáfora lumínica sobre la verdad, pero añade que la verdad te *ilumina* cuando vives con autenticidad *tu camino* (otra metáfora que emplea frecuentemente el tango para la vida): *Salí con la linterna y la apagaron (...) y dicen que ando a oscuras, mas la erraron, yo sé que me ilumina la verdad*. Y sugiere que esa verdad particular está sancionada por la belleza que uno le encuentra, no por su ajuste a la realidad exterior: *(El vivir como bohemio) es peor, pero más bello, que ponerle a todo el sello: moneda de curso legal*.

Por su parte, *Y sueño una farolera*, de Jorge Marziali, otorga a la imaginación, al *soñar*, valor epistemológico para poder construir realidades distintas: *Yo sueño cosas de niños, (...) juegos que cambien el juego moral de la humanidad (...) (Sueño) con gente (...) que sepa abrir la puerta pa' jugar de igual a igual (...) trabajo y no dejo de pensar, que el sueño que yo he soñado, puede ser la realidad*.

Por su parte, *Vivamos muchachos*, de Negro y Garello, sugiere que, detrás de este mundo de farsa, ceniza y mentira, hay realidades que pueden ser creadas y descubiertas por los que se niegan a creer que todo tiene que ser como es. Y para verlas, hay que iluminar al mundo con una luz

alternativa: *atrás de la muerte no hay nada que ver, se derrumba el mundo de farsa y ceniza (...) Si el sol no nos alcanza, inventemos otro sol, (...) detrás de la mentira hay un pibe que nos mira, y un mundo que es mejor (...) Celebremos pronto la luz que ya empieza (...) subamos al cielo de los que creyeron.* Obsérvese que, al contrario que la metáfora iluminista religiosa, en la que la luz nos es dada desde el cielo, aquí la luz la ponen los sujetos y gracias a ello, pueden ascender a su cielo construido.

En línea con todo lo afirmado en los tangos que recoge este apartado, podríamos decir que la epistemología popular del tango no es el clásico realismo dominante en la filosofía de la ciencia clásica, sin caer tampoco en el iluminismo característico de las epistemologías religiosas occidentales.

Todas las ciencias fracasan ante ciertos temas, como los sentimientos.

Como dice *No llorés más*, de Gutiérrez del Barrio, *La vida es una ciencia muy difícil de estudiar ... Al sentir una pasión, esa ciencia se oscurece y la vida se parece al corazón, algo que no tiene solución.* O, como sugiere *Cumplido*, de Enrique Cadícamo, tanto la ciencia de las personas como la del amor, están en mantillas: *Son cosas ... que nunca la ciencia explica, sólo el amor purifica, el fango del callejón.*

Y por otra parte, hay en la vida misterios de los que nunca podrá saberse la verdad, como el porqué del amor de un pájaro a sus polluelos: *Misterio profundo, que tiene la vida, nadie sabrá nunca cuál es la verdad. Quién nació primero ... es una pregunta que nadie sabrá (Como el ave, Omar Facelli).* O como en *Un misterio*, también de Omar Facelli: *(La vida) es un raro misterio infinito que cae de los cielos.*

Hay otros saberes distintos del saber académico. Hay saberes más importantes que los de las ciencias positivas.

Como dice *Vamos, Ché*, de Peyrano y Boedo, no hay que obsesionarse con el saber académico, porque es menos útil que otros saberes más pragmáticos, y se puede ser más sabio con éstos últimos que con el primero: *Vamos ché, decidíte a ser feliz ... pinchá tu nube de filosofía, ¡llená tus venas de niebla y hollín! Descendé de la azotea, la vida no vuelve atrás, sácale ... la bibliomanía, ... son los años y no la universidad, los que otorgan el diploma de doctor, los que me hacen más sabio que tu ley.(...) No insistas en creer que sos rey en tu castillo de cristal, la armadura es muy pesada de llevar, yo no sé cómo podés quedarte atrás.* En él se sugiere también que el conocimiento formal puede llegar a encorsetar y que es mejor para la vida aligerarse de tantos conocimientos inútiles.

Por otra parte, como sugiere la canción murgera *El letrista*, se pueden escuchar muchas verdades del borracho, del amigo, del silencio, de los viejos o del rebelde: *Dedícale alguna estrofa al borracho y su amistad, y no vayas a olvidarte que en lugar de tanto verso, cuántas veces el silencio*

es la voz de la verdad. (...) No se olvide de arrimarse al veterano, de escuchar la rebeldía de negarse a obedecer. O como dice Consejos de la experiencia, de Ravazzano Sanmartino: El hombre más inferior, siempre nos da una lección.

Por su parte, muchos tangos, como *Ciudadela*, de Ferrer y Jairo, sugieren que la experiencia directa más el intercambio de experiencias directas (en el café por ejemplo) son una alternativa a la ciencia positiva: *Pa' consultar a los turbios apóstoles del café, que allí tu verdad saqué, de las mentiras del truco*. O, como lo expresa *Cafetín de Buenos Aires*, de Discépolo y Mores: *Cafetín de Buenos Aires, sos lo único en la vida, que se pareció a mi vieja. En tu mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas, yo aprendí filosofía ... y la poesía cruel, de no pensar más en mi*. O como en *Café "La Humedad"*, de Cacho Castaña: *Yo simplemente te agradezco las poesías, que la escuela de tus noches enseñaron a mis días*.

Además, la ciencia tiene graves limitaciones, como el no saber nada de tus propios valores ni de los valores humanos: *El avance de la ciencia, tan fría y calculadora, máquinas computadoras... matemática infernal, el censo del universo (...) te deja un interrogante muy difícil de explicar. Da penas ver que este mundo se va deshumanizando... pero vos tenés conciencia de tus principios morales, (...) vos sabés que sos el dueño, de tu valor, tu vergüenza*.

Por otra parte, como dice *Mano cruel*, de Enrique Cadícamo, más difícil que hacer ciencia positiva es hacer un poema: *El dólar que sube o el mango que baja, es para este tipo difícil problema, y yo le sostengo, poeta terraja, que lo más difícil es hacer un poema*.

El conocimiento debe ser útil y aplicado, no abstracto y engolado.

Otro tango, *El algebrista*, de Enzo Gentile, sostiene que el conocimiento abstracto es una cáscara aburrida y sugiere que es cultivada sólo por el status que da en la comunidad de colegas. También parece sugerir que el conocimiento debe ser útil y modesto, no abstracto y engolado: *Algebrista te volviste refinado hasta la esencia, oligarca de la ciencia, matemático bacán⁶ ... Pero puede que algún día ... tanta cáscara aburrida te llegue a cansar al fin. Y añoses tal vez el día que sin álgebras abstractas, y con dos cifras exactas, te sentías tan feliz*.

Además, en la forma humana de conocer, todo son interpretaciones, y no evidencias claras. Y las cosas no pueden ser desveladas sin más, en su ser verdadero: *En la humana comprensión, ... germina en todo la duda según la interpretación. Las cosas son y no son, por ley de su propio ser...* Y, en consecuencia, defiende el uso humano de la lógica difusa, en lugar de la impracticable lógica bivaluada, algo que ha defendido también el propio creador de la llamada lógica borrosa: *Cuando se anhela romper, el complicado artificio, de lo real y lo ficticio, se antepone el puede ser, se*

⁶Bacán: En lunfardo, persona acomodada.

promedia el suponer. Entre mentira y verdad, por razón de afinidad, entre la sombra y la luz, surge también el capuz, que es sombra de claridad (Entre la vida y la muerte, milonga recogida por Ramon Gómez de la Serna, 2001, p. 73).

¿Cómo define el tango su propia forma de conocer?

Coherente con su origen social, el tango es un saber escrito por los perdedores y que los perdedores entonan para no llorar, como sugiere Pau (2001, pp. 12 y 89) y la *Milonga Sentimental*, de Carlos Gardel. O, como decía Enrique Santos Discépolo, “un pensamiento triste que se baila”. Se puede decir que es una de los pocos saberes no escritos por vencedores de algún tipo. Y, consistente con la especial dureza que tiene la realidad para estos grupos, trata de no edulcorar esa realidad: *Amo el tango porque me habla francamente ... me muestra lo que soy ... encarna mi pasión (La memoria de mi gente, Ferro Olmedo y Delfino)*. Pero, además de describir sin edulcorar, es un conocer que se apiada del dolor: *El duende de tu son ... se apiada del dolor de los demás (Che Bandoneón, de Manzi y Troilo)*.

Coherente con su escepticismo ante las verdades oficiales y universales, el saber del tango es indiferente a las calificaciones morales religiosas, y se limita a contar, tristemente, lo que hacen los hombres, sin darle adjetivos de bueno o malo: *En la milonga hubo un barullo, yace tirada la tal mujer, junto a su flanco solloza un mozo, pero sus lágrimas no osan caer ... Cuarenta entradas: alias “Araña” tiene en su hampa su religión, mientras historia la roja azaña, la angustia triste del bandoneón (Cuarenta Entradas, Olivari y López)*.

En coherencia con la afirmación de que el saber más valioso es el obtenido personal y subjetivamente, en *Viva el Tango*, de Ferrer y Garelo, se ensalza la forma de conocer del tango: *Mezcla brava de pasión y pensamiento, ... que se toca con pudor de carcajada en un entierro*, y que además tiene un componente antropológico: *y que es un fresco y ... comedia humana*, y es un saber que se cuenta: *con la media luz ritual*.

Coherente con la metáfora del saber personal y corporizado, muchos tangos definen el saber del tango como un saber que habla, no sólo a la cabeza, sino al corazón: *(El tango es) una música que piensa y que no tiene defensa cuando tira al corazón (El tango a nadie hace mal, Julio Porter)*. O como en *Décimas de la Vieja Guardia*, de Silva Valdés: *Siempre corté por lo sano, derechito al corazón ... yo me llamo “no te achiques” ... soy el tango compadrón que no nació pa’ los bobos*.

Coherente también con la metáfora del saber valioso como saber práctico y aplicado, la murga *Retirada, Falta y Resto*, de Raúl Castro, proclama: *La murga es viento de voces que te impulsa hacia delante. Un verso que surge claro y que queda entre la gente, es mucho más importante que un cantar grandilocuente*.

Coherente asimismo con lo concreto y poco abstracto del saber tanguero, el poema *El Tango*, de Silva Valdés, define el tango como: *Música rara, que se acompaña con el cuerpo, y con los labios y con los dientes, como si se mascara ... Por entre la cadencia de tu música, yo palpo la dureza viva del arrabal*, y termina diciendo: *(Tango), que a pesar de bailarse con todas las ganas, se baila como sin ganas...*

El tango proclama también frecuentemente como propio de su decir, los ambientes misteriosos y en penumbra. Por ejemplo, en *Con alma de tango*, de Waiss y D'Arienzo: *Canción de tarde gris, en las penumbras de mi corazón*. O en *Arrímame la carita*, de Xavier del Río y Sciammarella: *Este tango a media luz*. O en *Barrio de Tango*, de Homero Manzi: *Barrio de tango, luna y misterio*. O en *El tango no tiene contra*, de Chinarro, Maffia y Smurra, donde se compara al tango con un farol que emite su propia y tenue luz y que se queja de la excesiva luminosidad del día: *El tango es ... farol en la noche con luz y con sombra, que se pone triste al amanecer*.

Por otra parte, según *Tango de Lengue*, de Enrique Cadícamo, los aposentos sombríos son las aulas sagradas del tango: *Mientras suene ... un tango ... en algún calabozo, o en bulines⁷ sombríos ... porque esas son las aulas sagradas del gotán⁸*.

Finalmente, aunque el conocimiento más valioso es el personal, hay experiencias, sentimientos y actitudes que compartimos todos los humanos, y de ellas habla también el tango, tal como sugiere *Cuando uno canta*, de Negro y Guzmán: *Uno se ve uno ... y por más que abraza, los otros no están. Porque cada uno se quema en su brasa, y acaso cantando los ha de encontrar ... Uno sabe que cantando es más que uno ... y en el canto está el misterio que a ninguno, le parece que es ajeno, y sabe bien*.

Una comparación con el flamenco.

Si comparamos los resultados de este análisis con los que Moreno y Lizcano (1998) obtuvieron en su análisis del flamenco, observaremos que la concepción que tiene el tango sobre el saber es notablemente concordante con la que tiene el flamenco en la mayoría de los puntos que comentan estos autores. Así: *Numerosos cantes hablan del saber como fruto de la experiencia concreta, en contraposición a un saber entendido como adquisición de un cuerpo elaborado de contenidos formales específicos. Así, en la copla popular que canta Carmen Linares por soleá: Presumes que eres la ciencia / y yo no comprendo así / por qué siendo tú la ciencia / no me has comprendido a mí*.

⁷ Bulín: Aposento, en lunfardo.

⁸ Gotán: Tango. La inversión silábica era de uso habitual cuando no existía ningún término específico en el lunfardo.

Obsérvese que el concepto metafórico citado es uno de los conceptos centrales en la visión que los tangos tienen sobre el conocimiento.

Además: *(Esta copla denuncia) la incapacidad de esa forma de saber –el de la ciencia- para comprender lo concreto y singular: el “mí”. El conocimiento pues, antes que un conjunto de respuestas prefabricadas es un ... hallazgo personal.*

Obsérvese que, de nuevo, muchos tangos expresan exactamente lo mismo.

Continuemos: *Observamos cómo, además, al ser el saber un hallazgo, y no un conjunto de contenidos, no cabe otro maestro que la propia experiencia, es decir, el tiempo: es el tiempo el que enseña ... El tiempo y el desengaño / son dos amigos leales / Que despiertan al que duerme / y enseñan al que no sabe.*

Observemos que los tangos dicen lo mismo, aunque hablan más frecuentemente de la vida, el barrio, la calle, el café, los propios tangos y otras experiencias que se dan en el tiempo, más que del tiempo en abstracto. El concepto de saber como des-engañarse aparece también ampliamente para hablar de las enseñanzas que da la vida (para un análisis de las numerosas metáforas que usa el tango para hablar de la vida, véase García-Olivares, 2003).

Moreno y Lizcano citan además el siguiente cante, para demostrar que *el concepto de “verdad” está en las antípodas de la metáfora moderna de la verdad como representación: Quisiera yo renegar / de este mundo por entero. / Volver de nuevo a habitar ... por ver si en un mundo nuevo / encontraba más verdad.*

No solamente encontramos equivalentes de esta actitud en algunos tangos, sino que, como hemos visto, muchos tangos detallan mucho más la idea, al afirmar de varios modos que la realidad es, al menos en parte, construcción de los propios sujetos. Y continúan Moreno y Lizcano: *Para estas peteneras populares, la verdad no se define en términos de ajustar los enunciados a esos hechos que la modernidad sacraliza; bien al contrario, si los hechos (“este mundo”) están mal hechos, se cambian por otros que sean “más verdad” y conformen un mundo más “habitabile”.* Obsérvese la concordancia con lo expresado por el tango *Vivamos muchachos*, y otros varios que analizamos anteriormente.

Citan también Moreno y Lizcano el cante: *De los sabios de este mundo / a*

aquel que supiera más / mételo tu en el querer / lo verás prevericar, en el que se sugiere que el saber, considerado como contenido, es muy poco valioso en cuestiones de sentimientos y amores, frente al saber considerado como actividad o hallazgo. Ya hemos visto, en un apartado anterior, que exactamente el mismo concepto aparece en muchos tangos.

Finalmente, Moreno y Lizcano mencionan que en el flamenco *parece latir una concepción del saber como penumbra, una forma de saber que las luces del saber culto -¿el saber payo?- necesariamente opacan*. Obsérvese la notable coincidencia con lo que hemos comentado en el último subapartado del apartado anterior en relación con los ambientes de penumbra y misteriosos que son afines al tango, según sus propias letras. Conviene añadir sin embargo, que en el caso del tango, en muchos casos la necesidad de la penumbra deriva de la actitud *baudeleriana* que recomiendan muchos tangos como solución contra la fealdad y dureza de la vida (García-Olivares, 2003): La realidad puede ser en gran parte construída, dicen numerosas letras, y añaden otras: es conveniente crearse burbujas de cristal particulares que nos protejan de la arbitrariedad del mundo. Uno de los paraísos artificiales citados es la *embriaguez* del amor. Pero tales burbujas de cristal son muy frágiles, como muestran muchos tangos, y hay que tratarlas con suma delicadeza, apartándolas en lo posible de la violencia y la brutalidad del mundo, y esta idea aparece en muchos casos asociada a los ambientes *a media luz* y ligeramente apartados.

Pero las propuestas metafóricas que hace el tango en relación al saber y la verdad van más lejos aún, generando una *epistemología popular* que nada tiene que ver con el iluminismo representacionista característico de la filosofía clásica de la ciencia, ni tampoco con las epistemologías religiosas. Esta epistemología se podría resumir del modo siguiente:

La verdad valiosa, la verdad que importa, es un producto de la observación directa de las cosas y de la propia experimentación personal. El saber que importa, habla no sólo a la cabeza, sino también a los sentimientos. Este saber es transmisible hasta cierto punto, y ello constituye una alternativa a las ciencias positivas del contenido (o de *el censo del universo*). Hacer ciencia positiva no es más difícil que hacer saberes subjetivos experienciales, y sí es más aburrido, pedante y vacío. La realidad es una perspectiva. La verdad es una construcción del sujeto, y por lo tanto, es múltiple. Las cosas del mundo son ambiguas y ambivalentes y esta naturaleza es compartida por el sujeto. La verdad obtenida por el sujeto es y debe ser borrosa y ambigua, como lo es el mundo. La vida hay que vivirla construyendo una realidad a la medida de uno. Sólo cuando haces esto, es cuando la verdad *te ilumina*. Y sabemos que lo que creemos es la verdad, por su belleza. Cuando usamos esta luz nuestra para iluminar también a las cosas del mundo, en sustitución de la luz habitual que tienen, empezamos a ver otras realidades distintas. Pero en cualquier caso, todas

las ciencias y saberes fracasan ante ciertos temas, como los sentimientos y el porqué del mundo y de la vida.

Sería interesante saber si un análisis más exhaustivo de las muchas formas que existen del cante flamenco, nos permitiría encontrar aún mayores paralelismos metafóricos que los ya apuntados, entre estas dos formas tan destacadas del cantar popular desgarrado.

En cualquier caso, es notable la desconfianza que manifiestan ambas epistemologías populares hacia los saberes institucionalizados, así como ante la actitud de delegar fuera de uno mismo la obtención del conocimiento. Esta actitud podría ser coherente con la forma como los grupos socialmente más débiles y marginales experimentan y corporizan su experiencia de la vida social.

Por otra parte, el énfasis de ambas en los sentimientos y en la propia expresión, las coloca más cerca del expresivismo romántico que del racionalismo cristiano y cartesiano (véase García-Olivares 1997, para una discusión más detallada de este punto). Ello podría estar relacionado de nuevo con la situación social de los grupos marginales de los que proceden ambos cantes: como se ve en los orígenes sociales del movimiento romántico, los grupos sociales que supieron beneficiarse del racionalismo ilustrado, tendieron siempre a identificarse con filosofías racionalistas, mientras que aquellos que se sintieron olvidados por el racionalismo ilustrado, tanto nobles desclasados como clases inferiores, tendieron a identificarse más con filosofías expresivistas e individualistas de tipo romántico.

Pero lo más sorprendente y no tan fácil de explicar son los rasgos pragmatistas y constructivistas que manifiestan ambos tipos de cante. Estos rasgos alinean a ambos muy cerca filosóficamente de las filosofías *débiles*, recuperadas sólo recientemente en la valoración filosófica académica, y bastante lejos tanto de las versiones objetivistas y realistas de la ciencia, como de las filosofías de herencia platónica propia de las religiones dominantes en los grupos sociales más favorecidos. La psico-sociología y la antropología teórica tendrían en este caso de estudio un interesantísimo objeto sobre el que realizar y contrastar sus modelos.

Referencias.

- García-Olivares, A. (1997), Tensión en el sistema de metáforas epistemológicas de la cultura contemporánea. Revista Arbor, N° 621, p. 25-45.
- García-Olivares, A. (2003), ¿Qué nos dice el tango sobre el vivir?, A ser publicado próximamente en esta misma revista.
- Gómez de la Serna, Ramón (2001), Interpretación del tango. Ediciones de la Tierra, Madrid.
- Gobello, José e Irene Amuchástegui (1998), Vocabulario ideológico del lunfardo, Corregidor, Buenos Aires.
- Labraña, Luis y Ana Sebastián (1992), Tango·Una historia. Ediciones Corregidor, Buenos Aires.
- Lizcano, E. (1998), La metáfora como analizador social, Revista Empiria, 2 (1999), p. 29-60. UNED, Madrid.
- Moreno, Maribel y Emmánuel Lizcano (1998), Tientos para una epistemología flamenca. Metáforas del saber en el cante. Revista Archipiélago, N° 32, p. 75-81.
- Pau, Antonio (2001), Música y poesía del tango. Ed. Trotta, Madrid.