

# Trabajando en los bordes

## Tango y antigénero: de oposiciones y pasajes

Oscar Steimberg

Recibido: 10.11.2016 – Aceptado: 16.11.2017

### Title / Titre / Titolo

Working on the edges. Tango and antigénero: on oppositions and passages  
Travailler sur les bords. Tango et antigénero: à propos d'oppositions et de passages  
Lavorando ai bordi. Tango e antigénero: di opposizioni e passaggi

### Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

El estilo de época, no exactamente un estilo, sino una interacción de muchos operadores estilísticos, es un lugar interesante para observar el surgimiento de 'antígenos' autoconscientes a través de una retórica de ironía y autoironía. La traducción y la transposición, vistas como la búsqueda de una conversación en diferentes idiomas, ofrecen, por ejemplo, una nueva perspectiva del tango y sus contrastados momentos históricos, en la medida en que sus tres componentes semióticos han llegado a agregar tres "culturas" diferentes que dialogan entre sí, más allá de las fracturas sociales, ideológicas y de otro tipo: mientras que el componente de danza ha permanecido explícitamente sensual y erótico, la letra cambia de divertida y vulgar a melancólica, y la música instrumental alrededor del glorificado bandoneón se convierte en el lugar de todo tipo de experimentos. Esta negociación inter-genérica transcultural es lo suficientemente cosmopolita como para haber adquirido audiencia y práctica en el mundo.

The style of a period, not exactly a style, but an interplay of many stylistic operators, is an interesting site to observe the emergence of self-conscious 'anti-genres' through a rhetoric of irony and self-irony. Translation and transposition –viewed as the pursuit of a conversation in different languages— offer, for example, a new perspective on tango and its contrasted historical moments, insofar as its three semiotic components have come to aggregate three different 'cultures' that dialog between them, beyond social, ideological and other fractures: while the dance component has constantly remained explicitly sensual and erotic, the lyrics changed from funny and vulgar to melancholic, and the instrumental music around the glorified bandoneon, became the site for all kinds of experiments. This anti-generic cross-cultural negotiation is cosmopolitan enough to have acquired world audience and practice.

Le style d'époque, qui n'est pas exactement un style, mais un jeu de plusieurs opérateurs stylistiques, est un lieu intéressant pour observer l'émergence

d'«anti-genres» conscients dans une rhétorique d'ironie et d'auto-ironie. La traduction et la transposition, vues comme la poursuite d'une conversation dans différentes langues, offrent, par exemple, une nouvelle perspective sur le tango et ses moments historiques contrastés, dans la mesure où ses trois composantes sémiotiques viennent à rassembler trois différentes cultures, au-delà des fractures sociales, idéologiques et autres: tandis que la composante de danse est restée explicitement sensuelle et érotique, les paroles sont passées du drôle et du vulgaire à la mélancolie, et la musique instrumentale autour du glorieux bandoneón est devenue le lieu de toutes sortes d'expériences. Cette négociation interculturelle anti-générique est assez cosmopolite pour avoir acquis un public et une pratique mondiale.

Lo stile di un periodo, non esattamente uno stile, ma un'interazione di molti operatori stilistici, è un luogo interessante per osservare l'emergenza di "anti-generi" autocoscienti mediante una retorica dell'ironia e dell'autoironia. La traduzione e la trasposizione, viste come il perseguimento di una conversazione in lingue diverse, offrono, per esempio, una nuova prospettiva sul tango e sui suoi momenti storici contrastati, in quanto le sue tre componenti semiótiche hanno integrato tre diverse "culture" che dialogano tra di loro al di là delle fratture sociali, ideologiche e di altro tipo: mentre la componente del ballo è rimasta costantemente sensuale ed erotica, i testi hanno virato dal buffo e volgare al malinconico, e la musica strumentale del famoso bandoneon, è diventato luogo di ogni tipo di esperimento. Questa negoziazione interculturale anti-generica è sufficientemente cosmopolita da aver acquisito pubblico e pratica mondiale.

### Palabras clave / Keywords / Mots-clé / Parole chiave

Tango, estilo de época, traducción, transposición, negociación transcultural anti-genérica.

Tango, style of a period, translation, transposition, anti-generic cross-cultural negotiation.

Tango, styl d'époque, traduction, transposition, négociation transculturelle anti-genre.

Tango, stile di un periodo, traduzione, trasposizione, negoziazione interculturale anti-generica.

Los momentos de despliegue de una temática sociosemiótica suelen ocupar escenas de debate de frecuencia impredecible, pero que pueden llegar a mostrarse insoslayables en las instancias de su construcción de memoria. Creo que así ocurre en algunos momentos (o etapas) como los que convoca este dossier; en los que se piensan la traducción y la transposición como continuidades de una conversación en diferentes idiomas, que por su pluralidad desfamiliarizan, recontextualizan, oscurecen y enriquecen sus temas. Se nos recuerda que pensar la traducción desde esa perspectiva es aceptar observar la obligadamente desde sus bordes; desde el reconocimiento de su condición temporal y multicultural. Las policromáticas oscuridades del estilo de época extenderán los espacios y tiempos de cada definición del objeto de estudio y de la de sus instancias de enunciación.

Creo que entre lo poco que suele acordarse acerca del estilo de época encuentra frecuentemente un lugar de coincidencia el reconocimiento, más que de un hacer previsiblemente diferenciable, de algunos de sus efectos de sentido; entre ellos, el de la convocación a la paradójica elección, para ese reconocimiento, de una perspectiva a la vez seria y lúdica: la que no elige registrar, precisamente, a ese estilo de época como un estilo, sino como el interjuego de operatorias estilísticas varias y diversas; aunque diversas según modos distintos de diferenciación. Modos que irrumpen como distintos como efecto de propiedades que pueden abarcar desde la presencia o ausencia de jergas o léxicos hasta el cuántum de novedad e invención de cada desempeño y el del grado de *autoconciencia exhibida* de cada subestilo individual o grupal.

Esa compleja autoconciencia del estilo de época se manifiesta de manera cambiante, con sorpresas de forma y sentido parecidas a las de la moda, pero con oscuridades singulares y diferentes. Como todo estilo, el de la época atraviesa barreras de género y diferencias de soporte. Pero al priorizar la marca temporal sin restringirse, como la moda, a zonas determinadas del mostrar o del hacer, su dimensión abarcativa seguirá mostrándose imprecisable. Obligará a un pensar con motivos y objetos que referirán a espacios y bordes que se presentarán a la vez como obstinados y cambiantes; a la vez

como constructores de complejidad y como factores de quiebra de la previsibilidad. Plantear la posibilidad de la consideración del estilo de época como moda permite, por un lapso conversacional breve, evitar la recaída en la tematización de las emergencias de su relación con haceres múltiples, de efectos sociales impredecibles, que ocurre cada vez que, inversamente, una moda pasa a formar parte de un estilo de época. Para defender ese intervalo en que un estilo de época aparenta circular sólo como moda se reconstruyen entonces momentos discursivos que parecen consistir en sus frases representativas, pero no en su discursividad extensa, y se suprimen las promesas de infinitud de todo despliegue estilístico de época. Cada momento de conversación o de polémica aspirará, como ocurre con los de la moda, a dar cuenta de sí sin explicitar la definición abarcativa a la que podrían referir esas manifestaciones; se fingirá una serenidad calificativa o argumentativa que pueda considerarse originada en un saber o un percibir que se sepan contenidos, acotados y suficientes. Y se apelará (no puede pensarse sino que de manera prevalentemente inconsciente) a reaseguros como el de la ironía, especialmente en enunciaciones de autorreferencia. Porque un hacer ironizado puede asumirse como propio sin el riesgo de que aparezca como síntoma general y abarcativo de una pertenencia estilística.

En los géneros mediáticos tradicionalmente nombrados como *humorísticos* (con esa ligereza denominativa que sinonimiza al humor con el conjunto de lo cómico) suelen parodiarse satíricamente costumbres y haceres expresados en diferentes momentos dialógicos de la cotidianidad. Y lo mismo pasó a ocurrir en los sitios digitales en que se han estabilizado propuestas y respuestas que construyen intercambios con modos similarmente compartidos de complicidad y complementariedad conversacional. Las *construcciones antigénero* suelen constituir un momento frecuente en esas producciones de sentido, y puede postularse que esa continuidad de operatorias insiste desde los primeros momentos dominantes del cine popular de género, también allí como efecto de la transposición de otros géneros populares de la escena, la radio y el teatro leído.

Las dificultades para trasladar las construcciones y desarrollos de un juego irónico de un lenguaje o dispositivo a otro encuentran habitualmente una vía de atenuación cuando el procedimiento para ese juego de distanciamiento es el del antigénero. El componente de ironía permite mantener las expectativas del vínculo tomando distancia de las repeticiones envejecidas estilísticamente, pero a la vez obliga a reducir y esquematizar los recursos narrativos y retóricos para que el doble relato de la construcción irónica pueda percibirse y procesarse. Y una especial propuesta de vínculo textual se anuncia, o comienza a anunciarse, cuando el contrato de lectura (o de emisión-recepción en distintos dispositivos y soportes) incluye la autorreferencia en ese momento irónico. La *autoironía* permite asociar dos distanciamientos: el que puede proponerse en relación con el género (burlándose, por ejemplo, de un género mediático) y el que incluye como objeto burlado al grupo social al que pertenecen el productor y el receptor en la figuración del contacto. El antigénero es ahí humor en el sentido freudiano (hay burla del emisor del discurso sobre sí mismo) pero en una variante socio-grupal inclusiva: el emisor se burla de sí mismo en relación con una condición o un rasgo que define también al receptor supuesto.

Podría decirse que hay en esos momentos de antigénero al menos dos procedimientos posibles en los que el humor significa de modo diferente: cuando se proyecta sobre emisor y receptor, en tanto parte de un mismo grupo socioestilístico, y cuando deja a ese receptor afuera de los alcances de la burla. En la televisión argentina hay “programas de entretenimiento” o “humorísticos” en los que prevalece una u otra construcción de objeto: o el burlado es el grupo social incluyente de los dos polos de la construcción mediática, o lo es solamente el personaje en pantalla, que de acuerdo con la personificación de género de que se trate representará (¿o será?) el burlado, y entonces *hará el payaso*, en el sentido de uno de los dos antiguos personajes del dúo de payasos del circo, el que cumplía el rol del Augusto (o Tony) befriendo al Carablanca, aparecerá soportando la escena.

La construcción antigénero opera así como como un tipo de continuidad de la conversación que en un aspecto opta por fortalecerla, en tanto productividad cómplice, señalando bordes y límites implícitos, pero no sólo eso: también favoreciendo e inocentando en esa continuidad la búsqueda de los cambios de modo y de tema.

Y compartiendo también la aventura de una negociación transcultural que hará posible una propuesta de traducción entre lenguas, o entre jergas, o entre estilos, que huya de la repetición o la finja para que la conversación mantenga la legitimidad de un campo temático así sea en los despliegues de una autoironía repentina. Esa autoironía que facilita el traslado del rol de autoría del discurso a unas operatorias que ofrecen compartir el juego de un distanciamiento con las escenas conversacionales fijadas para las continuidades escénicas de la cultura. Sobre esas explicitaciones de las percepciones cotidianas de la pluralidad cultural podría en este caso decirse: la crisis de los grandes relatos es también la de las veladuras tradicionales de los contratos de lectura.

Y algo de todo esto transita de una operatoria de transposición a otra, a la vez que, si se trata de cambios entre medios o entre dispositivos, invita en la instancia del análisis a la alternancia entre la consideración de problemáticas generales y casos específicos. La traducción como tema abarcativo de toda problemática de lenguaje, medio o soporte define o reitera sus objetos de investigación diferenciando y a la vez uniendo (para acordar o diferir) series históricas en el tratamiento de las problemáticas del pasaje.

Como si el verosímil de una transmisión informativa, lúdica o aun didáctica no pudiera construirse sin la actualización de una prueba, la de una competencia discursiva actualizada y múltiple del operador; intra y extramediática.

La operatoria antigénero —esa puesta en paralelo que opera como contestación crítica o irónica a los procedimientos que son propios de un género y que lo definen en una instancia de su circulación— puede *ser* esa prueba. Y hay casos —como dentro del conjunto de la música folklórica argentina el del tango— en los que una ope-

ratoria similar a la del antigénero puede considerarse incorporada a su configuración semiótica.

Las etapas de la sucesión histórica en la vigencia de un género incorporan la articulación entre sus componentes a sus propiedades generales y permanentes. En la canción popular, la relación entre letra y música establece una articulación que la reiteración del uso naturaliza, y que determina que, en relación con la letra, se perciba como transposición previsible una construcción musical que en un momento inicial se instaló como acompañamiento genéricamente arbitrario de una letra, o fue acompañada por una letra también arbitrariamente adosada a una música que hasta entonces no se cantaba. La arbitrariedad del vínculo no es menor si letra y música son conocidas a la vez, aunque el efecto de naturalización de la relación no haya seguido a un momento de circulación autónomo de cada componente. Y una vez establecida esa relación, en un momento de escucha exclusiva de la música se la oirá también como representación, o extensión, o parte repentinamente separada de una totalidad... que naturaliza la operatoria de transposición (entre medios, o dispositivos, o lenguajes) incluida en la construcción del vínculo. Y que se oirá como continuidad, y legitimada como traducción, cuando su implantación esté ya suficientemente consolidada.

Las canciones folklóricas que forman parte de toda memoria personal de inclusión sociocultural aportan ejemplos inmediatamente convocables para el caso. Pero el folklore en su conjunto —en su definición moderna y contemporánea, atendiendo a los modos y efectos de su presencia social y temporal y no a la condición rural o urbana o al nivel sociocultural de su emplazamiento<sup>1</sup>— está hecho tanto de leyes como de su articulación habitual con el procesamiento de las excepciones y los desvíos. Articulación cuya presencia ha crecido hasta dificultar todo análisis de un género folklórico en el que se prescindiera de una especial consideración de la paradoja de los frecuentes desvíos de ese género con

<sup>1</sup> Elijo referir aquí a la redefinición fundadora de Lévi-Strauss en la *Antropología estructural* (Lévi-Strauss : 1958), a sus expansiones morfológicas y metodológicas en las *Questions de poétique* de Jakobson (Jakobson : 1973) y a la síntesis abarcativa de Schaeffer (Schaeffer, 1995).

respecto a lo que aparece como su normativa temática y retórica. Hasta el punto de que esos desvíos pueden llegar a instalar a un género en un borde de la condición folklórica misma. Algo que precisamente puede postularse que ocurre en un caso como el del tango, como efecto de procedimientos cercanos a lo que sucede en las construcciones antigénero, resultado de puestas en fase de diferentes componentes de lenguaje, o de jerga, o de estilo, que parecerían poder llegar a los despliegues de una autoironía repentina.

Al tango del siglo veinte le sucedió constituirse como resultado de unos recomienzos narrativos, musicales y escénicos. Nacido todavía en el siglo diecinueve como “música prohibida”, para entretenimiento de hombres solos en suburbios de Buenos Aires considerados bajos y peligrosos, llegó a los salones de calificación social más elevada cambiando sus letras (que pasaron del juego con chistes o anécdotas para una audiencia prostibularia a la poetización de tristes confesiones de soledad o de derrota), su música (que incorporó altas realizaciones instrumentales en las que se sumó la inclusión del bandoneón, que asumió una única, inédita condición de absoluto representante instrumental de género) y su danza, que en un camino inverso al de la letra mantuvo y confirmó, como retórica fijada, las más sensuales escenificaciones bailadas de la relación hombre-mujer en la pareja<sup>2</sup>.

Hay dos puestas en fase en la interpretación del tango que juegan con la contradicción hasta el punto de bordear la ironía o el humor: la de esas letras de una

<sup>2</sup> En poemas y comentarios históricos de Borges se despliega de manera sorprendentemente inclusiva esa oposición entre etapas. Borges rechazaba esos tangos entristecidos a los que veía convertidos en lamentables “canzonettas”, pero en sus propias letras unía el homenaje a la inicial “diablura” del tango orillero con la asunción del hondo *pesar* del que terminaría irremedialmente sucediéndolo. Así en “Alguien le dice al tango: *Tango* que he visto bailar/ contra un ocaso amarillo/ por quienes eran capaces/ de otro baile, el del cuchillo./ Tango de aquel Maldonado/ con menos agua que barro,/ tango silbado al pasar/ desde el pescante del carro./ Despreocupado y zafado,/ siempre mirabas de frente,/ tango que fuiste la dicha/ de ser hombre y ser valiente./ Tango que fuiste feliz/ como yo también lo he sido,/ según me cuenta el recuerdo,/ el recuerdo o el olvido./ Desde ayer, cuántas cosas/ a los dos nos han pasado,/ las partidas y el pesar/ de amar y no ser amado./ Yo habré muerto y seguirás/ orillando nuestras vidas./ Buenos Aires no te olvida,/ tango que fuiste y serás.

lirica sufriente con la sensualidad de ese baile que parece estar ahí para ignorarlas, y la de la rigurosa exigencia de la interpretación musical si se la compara con la habitual economía de medios y apariencia de espontaneidad de la interpretación folklórica en su conjunto. Como se sabe, esta última contradicción es compartida con el jazz, y cada vez más acompañada por mezclas y convocatorias de recursos (tango/jazz), al menos desde el tango. Y es en esas dos contradicciones internas, pero especialmente en la fijada entre letra y danza, donde el pasaje entre componentes o instancias de la producción y la interpretación se muestra más desviante con respecto al instalado en otros géneros. Esas letras dolorosamente serias y nostálgicas que vinieron a sustituir, o más complejamente a encubrir, al espíritu de “diablura” del tango originario y prostibulario que añoraba Borges se articulan de manera siempre sos-

pechosa con esos pasos de baile. Y en menor medida pero con similar continuidad lo mismo ocurre en la instancia instrumental, con el bandoneón mostrando una ¿sorprendente? ¿antifolklórica? vocación experimental del género.

## Referencias

- JAKOBSON, Roman, “Le folklore, forme spécifique de création”, en *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, pp. 62-70.
- LEVI-STRAUSS, Claude, “Anthropologie et folklore”, en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p.393.
- SCHAEFFER, J.-M., « Folklore », en *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1995, pp. 505-506.