

Expósito y Goyeneche

Carlos Battilana
UBA/UNAHUR

Resumen

Un género entraña una presunción, un saber previo. Por lo tanto, delimita una expectativa. Las formas de organizar el lenguaje en el caso del tango establecen un modo de contar y crean una disposición que configura un estatuto retórico particular: el texto de la letra en relación con la voz del cantante. La manera de acordar con la lengua elabora taxonomías y proyecciones que se encarnan en distintas posibilidades expresivas, diversos estilos y múltiples letristas y cantantes. Este trabajo se propone explorar genealogías poéticas y alianzas discursivas a partir de la escansión de los versos y la distribución espacial de los textos, y atender también los enlaces entre la voz, la respiración y el silencio en tres artistas del tango: un letrista (Homero Expósito), un músico (Virgilio Expósito) y un cantor (Roberto Goyeneche).

Palabras clave

Tango, poesía, Expósito, Goyeneche

Un género entraña una presunción, un saber previo. Por lo tanto, delimita una expectativa que puede o no ser cumplida. Las formas de organizar el lenguaje en el caso del tango establecen un modo de contar y crean una disposición; incluso hay palabras emblemáticas que contribuyen a consolidar la convención y que simultáneamente funcionan como tópicos. Me vienen a la memoria términos que aparecen en numerosos tangos, pero pueden multiplicarse por diez: "bulín", "mina", "barrio", "grela", "bandoneón", "malevo", etc. La manera de acordar con la lengua elabora taxonomías y proyecciones que se encarnan en distintas posibilidades expresivas, en diversos estilos, y en múltiples autores y cantantes. En 1965, Borges publicó un libro que se llama *Para las seis cuerdas*. El título declara la idea de que los textos que lo integran necesitan de la música –una alianza con el clima de la milonga parece convenirles– y de un instrumento, que es la guitarra. Si bien no se refiere al tango, Borges reflexiona en el prólogo acerca del vínculo entre la música y la letra:

En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.

Borges plantea aquí un problema de orden teórico que consiste en determinar cuál es la autonomía de estos textos. Si “las palabras cuentan menos que los acordes”, desprovistos de la música que los acompaña, ¿en qué consiste lo específico de estos textos?; ¿o su especificidad es posible en su alianza con la música?

La presencia de este libro de Borges como objeto nos dice que los mecanismos de su circulación corresponden a un circuito distinto del de una composición musical. Estos textos reclaman que se preste atención a su situación enunciativa (el libro impreso) y a su situación de recepción (un público habituado a leer textos de literatura). Por lo tanto, enunciación y recepción delimitan el estatuto retórico de dichos textos.

La conciencia del letrista

Leer un texto y no poder evitar que los ecos de la música irrumpen subrepticamente. La letra, sin el acompañamiento instrumental, padece un vacío. El hábito de la escucha reúne texto y melodía; la lectura de la letra no disimula la ausencia de uno de los términos. Hay una orfandad. Los textos poéticos poseen una música propia cuyo rasgo característico es el ritmo, una suerte de rúbrica particular. Algunos autores de letras de tango concibieron una posibilidad simultánea: adecuar sus textos a la composición musical y forjar una cadencia verbal propia. Hay casos como los de Alfredo Le Pera, Enrique Cadícamo, Homero Manzi, Cátulo Castillo, José María Contursi, Homero Expósito, entre otros, en los que el mecanismo constructivo de las letras proviene de un sistema cuyas operaciones verbales pertenecen a la esfera cultural del campo letrado. Las influencias literarias del modernismo y la vanguardia son innegables. Las figuras retóricas utilizadas, los recursos de estilo, los mecanismos constructivos, el sistema lexical retoman una poética de un ámbito cultivado en la tradición libresca. Pensemos en Homero Expósito. En su formación convivía la lectura de los clásicos con las corrientes modernas y, como sostiene Claudio Kleiman en un artículo publicado en el diario *Página/12*, intensificó la “búsqueda de una versificación más depurada desde un punto de vista literario”. Homero Expósito realizó una parte fundamental de su obra junto con su hermano Virgilio. La relación entre ambos originó una producción que, sin alejarse de los límites discursivos del tango, mostraba una retórica poética singular. Las letras de Homero Expósito instauran un discurso que debe coincidir con la música. No obstante, en ocasiones, pueden leerse de manera autárquica. Los parámetros de la poesía letrada obran como un horizonte. El trabajo con la imagen y la metáfora remite a un repliegue, a una suerte de

interpelación que cifra su referente en la plenitud de la palabra. La articulación con un código que no es lingüístico torna al género discursivo de la letra en un dispositivo estético en función de otro lenguaje: el musical. Si –como afirma Eduardo Romano en *Sobre poesía popular argentina* (1983)– los tangos “suelen contar historias o, más precisamente, plantear situaciones muy concretas”, la operación de Expósito consiste en anclar en circunstancias verosímiles, y alternar con estructuras elusivas que remiten a una reflexión poética. Por momentos, condensa en sus recursos (procedimientos y figuras retóricas) las claves de la legibilidad de sus letras, ya que el uso metafórico no puede ser descifrado sino en su propia lógica:

Era más blanda que el agua,
que el agua blanda...
Era más fresca que el río...
Naranja en flor

[...]

¿Qué le habrán hecho mis manos?
¿Qué le habrán hecho
para dejarme en el pecho
tanto dolor?
Dolor de vieja arboleda,
canción de esquina
con un pedazo de vida,
naranja en flor.

(“Naranja en flor”, 1944)

Hay una disposición del discurso que respeta el oficio: los modos de producción de un tango. Considerar el vínculo con la música y la respiración del cantante son formas de atender dimensiones que constituyen una parte primordial de la construcción del texto. Sin embargo, hay un diálogo con la tradición literaria que repone un tipo de poeticidad que problematiza cualquier intento de asepsia genérica. “La formación universitaria de Expósito –dice Horacio Salas en *El tango* (1986)– lo había puesto en contacto con las vanguardias poéticas y no quería desaprovechar la posibilidad de enriquecer sus versos mediante metáforas de cuño estrictamente literario”:

Tú compras el carmín
y el pote de rubor
que tiembla en tus mejillas,

y ojeras con verdín
para llenar de amor
tu máscara de arcilla.

Tú,
que tímida y fatal
te arreglas el dolor
después de sollozar,
sabrás cómo te amé,
un día al despertar
sin fe ni maquillaje...
-Ya lista para el viaje
que desciende hasta el color final-

(*"Maquillaje"*, 1956)

Si tenemos en cuenta la afirmación de Salas, el modo de significar procede del campo literario. Hay un epígrafe atribuido a uno de los hermanos Argensola, que encabeza el tango "Maquillaje", un fragmento proveniente del Siglo de Oro español: "Porque ese cielo que todos vemos/ ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande/ que no sea verdad tanta belleza!". Incluir un epígrafe en una letra de tango resulta un gesto curioso. Expósito interactúa con la tradición barroca y emplea metáforas vanguardistas de manera simultánea. Fórmulas expresivas y hallazgos verbales de depurada sensibilidad; juegos fónicos y rimas internas que dialogan con imágenes oníricas, hipnóticas y alucinantes, como es el caso de los tangos "Afiches" (1956) o "Tristezas de la calle Corrientes" (1942):

Calle
como valle
de monedas para el pan...
Río
sin desvío
donde sufre la ciudad...
¡Qué triste palidez tienen tus luces!
Tus letreros sueñan cruces.
Tus afiches, carcajadas de cartón...

[...]

Vagos
con halagos
de bohemia mundanal,
pobres
sin más cobres

que el anhelo de triunfar,
ablandan el camino de la espera
con la sangre toda llena
de cortados, en la mesa de algún bar.

Calle
como valle
de monedas para el pan...
Río
sin desvío
donde sufre la ciudad...
Los hombres te vendieron
como a Cristo
y el puñal de Obelisco
te desangra sin cesar...

Composiciones que interactúan con la poesía editada en libro. He ahí la posibilidad de leer los tangos de Expósito atendiendo a la distribución espacial, a los guiones y los puntos suspensivos, a los paréntesis y la escansión de los versos desde una perspectiva de la cultura literaria. Los espacios de circulación y los estatutos retóricos transitan caminos que se cruzan y promueven una potencia lírica singular.

Homero y Virgilio

Homero Expósito y Virgilio Expósito. Resultan curiosos los nombres de estos autores: designan una tradición poética prestigiosa y, a la vez, convocan una ausencia. El nombre parece un destino y también un mandato: ser poeta. Su padre, llamado Manuel Juan Expósito, era un anarquista de oficio pastelero y de vocación poética, que llegó a hablar cuatro idiomas. Nunca ocultó que había nacido anónimamente en la Casa de los Niños Expósitos de la calle Montes de Oca; de allí, el origen de su apellido. El hecho de que bautizara a sus hijos como Homero y Virgilio es un indicio de su inclinación por la literatura. La madre de los artistas, Rafaela del Giúdice Cafaro, también era una militante anarquista, y se la conoció con un seudónimo particular: *Lucha*. Recuerda Virgilio: "Papá era pastelero y poeta. Por eso nos puso estos nombres". Agrega que el padre había nacido en la casa de los niños expósitos, "así que nosotros no tuvimos abuelos paternos". Homero Expósito es un poeta que se dedica a escribir letras de tango, un género que se nutre de versos y se construye mediante exigencias de índole musical. Si la historia de sus nombres reposa en una filiación prestigiosa de la poesía (Homero y Virgilio) y, simultáneamente, indica la falta de un linaje (Expósito significa "huérfano, que carece de padres"), este cruce de apelativos designa la conciencia del letrista.

Calificada durante mucho tiempo como una “labor humilde” y subsidiaria (desde esta perspectiva, la tradición de la letra no corresponde al brillo del prestigio literario), Homero Expósito combinó dos códigos: la poesía letrada y las normas del tango, y produjo una alquimia poética que acata y, a la vez, excede las leyes del género.¹ Sus textos se sitúan en un límite: respetan el canon retórico y lo resignifican al colmar de un sentido autónomo el discurso de la letra. Una sintaxis y una prosodia adaptadas a las necesidades de la canción. Entre la letra y la voz, se erige un puente. La voz aparece como el instrumento que transmite el texto, pero la autonomía, aun así, es posible. Autonomía de la letra y autonomía de la voz. Una utopía. Y un extraño deseo. Las letras no son poemas minusválidos, sino que se construyen de modo distinto y contienen otro tipo de poeticidad. Desviarse de la convención y, simultáneamente, respetar la norma, parece ser el destino de los textos de Homero Expósito: “El letrista se somete a las medidas de la música –dice Virgilio, su hermano, en una entrevista concedida en 1992–. La letra tiene que tener pausa, debe darle un respiro al intérprete y al oyente”. Abandonar la plenitud de la voz y, aun así, cantar de un modo convincente, parece ser el destino de algunos cantores. Ese destino le correspondió a Roberto Goyeneche. El *Polaco* Goyeneche y los hermanos Expósito se profesaron una admiración mutua. Tendieron puentes entre la letra, la música y la voz, y demarcaron límites artísticos precisos en las actividades de cada uno, otorgándoles un matiz personal.

El cuerpo de un cantor

Así como las letras de Homero Expósito se hallaban en un límite, la voz de Roberto Goyeneche planteaba otro. La voz como emisión de sonidos implica una poética: una *forma* de cantar. En su caso, y hacia el final de su carrera, se trata de una elaborada manera que resulta paradójica porque se construyó sobre una carencia: la falta de voz. Sobre él algunos ejercieron un cierto rechazo. Hasta hace relativamente poco tiempo, era posible escuchar por parte de sus detractores: “Cuando era joven cantaba bien; hoy ya no puede”.

Refiriéndose al cuerpo agobiado de Virulazo (el eximio bailarín de tangos), escribe Martín Caparrós en la revista *Babel* hacia fines de 1990: “Contradecía a la naturaleza al buscar

¹ Arturo Jauretche calificó en esos términos la tarea del letrista. En su libro *Los profetas del odio* (Buenos Aires, Trófic, 1957), evoca su amistad con el autor de “Sur”, otro autor de tangos de nombre Homero, y postula una teoría acerca del letrista: “Estaba en la conscripción Manzi cuando me dijo un día: ‘Tengo por delante dos caminos: hacerme hombre de letras o hacer letras para los hombres’. Y así fue como sacrificó la gloria, para dar su talento a una *labor humilde*, convertido en letrista de canciones. Y esto lo hizo concientemente, sacrificadamente, arrojando por la ventana la gloria que deslumbra a los que buscan la consagración literaria”. El subrayado es mío.

el vacío". Del mismo modo sucede con Goyeneche. Leída como relato, su voz ponía en escena una perfección: la de la impotencia. La expresión astillada de los últimos años se proyectaba como absolutamente verdadera porque era todo lo que podía ser; al mismo tiempo, se mostraba como pura representación, pues la teatralidad que supone la actuación de un cantor coincidía en Roberto Goyeneche con su único, inevitable artificio: la voz extenuada. Esa voz vieja recorrió el camino del despojo y la concentración, y volvió indispensable su interpretación. Hizo del aire una disputa por la última bocanada, y su presencia urdió una teoría de la tragedia: la del sacrificio del cuerpo.

Héctor Libertella, en un artículo llamado "La escansión de tango", señala:

En cuanto al último Goyeneche, el más viejo, el que llaman decrepito, el que despierta desconfianza, habría que decir que la decrepitud parece la forma final y excelsa de un saber que sube al escenario y realiza dramáticamente su propia incertidumbre. Se podría pensar que ahora él sí canta en polaco: ya no se le entiende lo que dice.

Algo distingue a Goyeneche. La estética de los viejos tangueros se explica por un sistema de muestras y encubrimientos. Sus maquillajes intentan ocultar su lado más contundente: la vejez. Goyeneche operó por un procedimiento contrario: cuando las cuerdas vocales se asfixiaban, recurrió a las hendidias de la respiración: *decir* la letra.

Un cierto silencio notable atravesaba su expresión. Los otros, al intentar cantar, sólo evocan lastimosamente el pasado de su voz, negocian con ese pasado, viven de él. Goyeneche vindicó el presente porque en su dicción acorralada construyó la estrategia de su fuga: designar el silencio, volverse sobre la letra, nombrar de modo gozoso las inflexiones y las cesuras del texto. No intentó recordar el timbre de su antigua locución: se propuso cantar como pudo. He ahí los límites de su resistencia: "Cantar –dijo en sus últimos años– es como estar en un altar de sacrificios (...). Quiero que me cueste". La voz ocupa el aire endeblemente. El diálogo que se establece entre la voz y el silencio dilucida la particularidad de una interpretación lerda, morosa, casi cinematográfica en el orden de su sucesión, donde se progresa dificultosamente por cada palabra. A través de esa voz, hoy sospechamos la presencia de un cuerpo extenuado que sólo se recupera por la memoria.

Goyeneche no parecía ajeno a la letra. Según confesó, se detenía en el análisis minucioso de puntos y comas, pausas y recitado. Interpretaba, incluso, las zonas del texto que aludían a la risa. Voz que conocía su oficio, que se prestaba al espectáculo, que colmaba de intención todo su cuerpo. La voz de Goyeneche, a pesar de la cuidada atención sobre el texto –una atención semántica y sintáctica–, adquirió tal grado de autonomía que mediante un fraseo que

funda su propio ritmo en los cortes y las pausas de los versos, finalmente, más que designar la letra, se designó a sí misma.

Un verso de "Afiches", de Homero Expósito, que Goyeneche interpretó de manera magistral, dice: "¡Dan ganas de balearse en un rincón!". Su cuerpo se expone para cumplir el deseo del sacrificio: "Quiero que cantar tangos me mate", testificó. Como la experiencia de la poesía, la del tango parece necesitar del sacrificio y de la muerte para su existencia. Goyeneche fue un exponente de este pensamiento y propuso a su cuerpo como el sitio de todos los vendavales y de todos los vientos. Recorrer y distribuir su aire débil por las letras de tango, más que como imposibilidad, fue vivido por el cantor como el signo estético de sus últimos años.

Acotación

La letra y la voz; los compases y los acordes. Estos elementos conforman una alianza que constituyen los preceptos del género. En ciertos casos, la letra puede independizarse, y en otros, la voz como una forma de relato se adhiere a la letra y a la música. Sin embargo, no deja de insistir cierta autarquía que podría denominarse *estilo*. La letra y la voz se hallan condicionadas por la pauta del género y por la respiración. No obstante, tanto en Homero Expósito como en Roberto Goyeneche, se instaura una utopía: liberarse del peso de la convención y del peso del instante. Una utopía y una aspiración que se vislumbra. La aspiración de una autonomía que pudiera sostenerse prescindiendo de sus alianzas: la voz y la letra solas como eventos de plenitud.