

## **El espacio del café en el tango: una zona confesional**

Pablo Debussy

Facultad de Filosofía y Letras, UBA

[pdebussy@gmail.com](mailto:pdebussy@gmail.com)

### **Resumen**

Nuestro trabajo se propone estudiar el espacio del café en el tango, mediante el análisis de diferentes letras de canciones. El café, el bar, el boliche, el cafetín son distintas denominaciones para un mismo lugar. Los múltiples sinónimos dan cuenta de la frecuencia con la que este escenario aparece retratado en las letras. Como son muchos los tangos que visitan el espacio del café, nuestro criterio para ordenar el análisis se basa en la actitud asumida por la voz enunciativa frente a lo que cuenta. De este modo, tenemos un primer grupo de tangos cuyas letras van dirigidas al bar para homenajearlo, celebrarlo y, a la vez, honrarlo como último bastión de la amistad y como refugio contra la pérdida. Allí pueden nombrarse, por ejemplo, a “Café de los angelitos”, “Cafetín de Buenos Aires”, o “Bolicho de cinco esquinas”. Un segundo grupo de letras se encargan de mentar un desamor, mediante una voz que cuenta el abandono que ha sufrido por parte de la mujer amada y se dirige al bar a buscar consuelo entre los amigos y las copas. Podemos mencionar a los tangos como “Nostalgia”, “Amargura”, “Tomo y obligo” o “Destellos”. Finalmente, en el tercer grupo encontramos a los tangos de denuncia, aquellos donde quien canta pone en evidencia a un personaje hipócrita, alguien con códigos morales de dudosa validez. Aquí vale destacar tangos como “Garufa”, “Niño bien” o “Dandy”. El bar se revela como un ágora porteño, sitio de mezcla entre la vida pública y la privada. Todos pueden acceder porque para todos está abierto, y al mismo tiempo las cosas que allí se cuentan o las que suceden son de índole estrictamente personal.

### **Abstract**

This article aims to study the field of “el café” in the tango, by analyzing different lyrics. The “café”, the “bar”, the “bolicho”, the “cafetín” are different names for the same place. The multiple synonyms realize how often this scenario is portrayed in the lyrics. Since many tangos describes the “café”, our criterion for sorting analysis is based on the attitude of the enunciating voice towards the world that it is describing. Thus, we have a first group of tangos whose lyrics speaks to the bar to honor it, celebrate it and, at the same time as the last bastion of honor friendship and as a hedge against loss. There can be named, for example, "Café de los angelitos", "Cafetín de Buenos Aires", or "Bolicho de cinco esquinas". A second group of lyrics tells a heartbreak, using a voice that has suffered neglect by the woman he loves and goes to the bar to seek solace among friends and wines. We mention here the tangos like "Nostalgia", "Amargura", "Tomo y obligo" or "Destellos". Finally, in the third group we find the tangos of complaint, where the narrator reveals a hypocritical character, someone with dubious moral codes. Here it is worth noting tangos like "Garufa", "Niño bien" or "Dandy". The bar is revealed as an place for encounters, a typical “porteño” place that mixes public and private life. Everyone can access, it is open to all, and yet there are things strictly personal that happens there.

Dentro del vasto universo referido por las letras de tango existen motivos, situaciones, personajes y espacios que se reiteran y aparecen con frecuencia. Si de espacios se trata, el ámbito del café resulta ineludible. Se lo llame café, bar, boliche, cafetín, bodegón o taberna, sus denominaciones múltiples y diversas vienen a probar la continua presencia de un reducto que ha sabido mantenerse a lo largo de los años.

El bar es un mundo en pequeña escala habitado por una paradoja fundamental que lo constituye: pertenece al ámbito público pero en él se viven emociones y sentimientos de carácter íntimo y privado. Es, en palabras de David Lagmanovich, “un escenario impersonal para dramas intensamente personales” (Lagmanovich 2000: 117).

De los muchos tangos que visitan el espacio del café podría ensayarse una división según la actitud asumida por quien enuncia: esa voz ficcional creada por el autor, que “dice” o canta los versos olvidando u ocultando su carácter de artificio literario. De allí se desprende un primer grupo de letras que van dirigidas al bar, que lo interpelan y lo consideran como su interlocutor; un segundo grupo que lo convierte en escenario apto para las mentas de un desamor; y otro en el que el espacio es frecuentado por un individuo al que se denuncia desde el terreno moral por su afición al engaño y la simulación.

### **“Hoy vas a entrar en mi pasado”: los tangos dirigidos al bar**

Tanto en “Café de los angelitos” (1944, letra de Cátulo Castillo y música de José Razzano) como en “Cafetín de Buenos Aires” (1948, letras de E. Santos Discépolo y música de Mariano Mores) y en “Bolicho de cinco esquinas” (letra y música de Leopoldo Díaz Vélez), el enunciador le habla literalmente al café, lo convierte en el destinatario de su mensaje. Esto se ve ya desde los respectivos títulos, que refieren a los nombres de los bares y que los señalan como el centro de atención: es a ellos a quienes se canta. Las letras incluyen interpelaciones directas: “¡Café de los angelitos! / [...] Yo te alegré con mis gritos”,<sup>1</sup> “[d]e chiquilín te miraba de afuera”, “ya de muchacho me diste entre asombros”, “[b]olicho de cinco esquinas, / que conocés mi dolor, / llevame a aquellas glicinas”.<sup>2</sup>

En el gesto de dirigirse al bar hay un cándido cariño y un triste reconocimiento: humanizarlo y darle una personalidad son acciones que lo dignifican, que le otorgan la máxima distinción; al mismo tiempo, el enunciador sabe que si le habla al “bolicho” es porque ya no le queda nadie a quien hablarle. Está solo, él y sus recuerdos. En “Café de los angelitos” se verifica la actitud de evocación de quien enuncia y su fracaso personal: “Yo te evoco, perdido en la vida”.<sup>3</sup> La humanización, en tanto, se hace presente en “[y]o te alegré con mis gritos”: es el café el que parece alegrarse, en lugar de ser sus visitantes. En “Cafetín de Buenos Aires” el tono es de queja (“[c]ómo olvidarte en esta queja”), y se personifica el espacio al decir: “[s]obre tus mesas que nunca preguntan / lloré una tarde el primer desengaño”.

Absorta en el melancólico diálogo mudo, la voz se hunde en sus memorias de un pasado esplendoroso que habla por defecto de un presente insatisfactorio, asociado a la soledad

<sup>1</sup> La cita de esta letra y de las subsiguientes han sido extraídas del sitio de internet [www.todotango.com](http://www.todotango.com)

<sup>2</sup> Las negritas me pertenecen.

<sup>3</sup> La letra presenta aquí una ambigüedad: al decir “perdido en la vida”, el participio puede referirse tanto al enunciador, indicando así que ha fracasado, que está perdido, queriendo significar su ausencia de rumbo; o bien al café, que ha quedado perdido porque el paso del tiempo se lo ha llevado por delante.

y a la tristeza. La pena y la nostalgia no sólo encuentran sus causas en lo que se ha perdido, sino en la absoluta imposibilidad de vislumbrar un cambio en el tiempo venidero. Las “viejas alegrías” han dado paso a una época desencantada que obliga al constante y doloroso ejercicio de recuerdos que vengan a traer experiencias más amables algunas vez vividas. Es que, como afirma Martín Kohan, “los cafés, no obstante, insinúan pese a todo la promesa de una vigencia” (Kohan 2005), aunque esa vigencia sea sólo un producto de la memoria.

El presente no sólo es “ausencia y adiós” (“Café de los angelitos”), sino que implica un riesgo aún mayor: el olvido, la desaparición de los hechos felices del ayer. Ante la imposibilidad de traer materialmente aquellos acontecimientos, se los evoca mediante el canto. Allí están, por ejemplo, el “yo te evoco” de “Café de los angelitos”, la negación a olvidar en “Cafetín de Buenos Aires” (“cómo olvidarte en esta queja”) y el imposible pedido de regreso en “Boliche de cinco esquinas” (“[b]oliche de cinco esquinas [...] / llévame a aquellas glicinas / y a aquellos bailes de Alsina”). Lo que se busca es un viaje en el tiempo, un refugio ilusorio en el pasado que mitigue la consumada hostilidad reinante.

En este escenario, el café se erige como una forma de felicidad y su figura puede ser leída bajo la metáfora de la “isla cálida y amistosa” (Carella 1966: 75). La imagen de la isla alude a su aislamiento respecto del mundo exterior: todo lo que se necesita está allí, y si se sale de él es sólo para encontrar desgracias. Espacio regido por la lógica de la confraternización y el afecto sincero y desinteresado entre quienes lo frecuentan, el bar no hace mención a los lazos económicos del dinero y el trabajo. Se instituye así como un territorio idílico, puro, en donde los conflictos pueden venir desde afuera pero nunca originarse en su seno. “Vieja esquina / de la antigua amistad que regresa”, se dice en “Café de los angelitos”; “[m]e diste en oro un puñado de amigos”, afirma “Cafetín de Buenos Aires”:<sup>4</sup> el “boliche” es un ámbito de camaradería y amistad. Sus códigos, eso sí, son estrictamente masculinos: las mujeres nunca ingresan, y si lo hacen no duran, ya que siempre se terminan yendo (“El último café”, “Café La Humedad”).

En el recuerdo de quien le canta, el bar aparece como sinónimo de reunión y compañía, un sitio animado de gente que transita. Esta representación contrasta con la situación de soledad que vive el enunciador en su actualidad. En “Café de los angelitos”, por ejemplo, se habla de “[l]as voces que ayer llegaron / y pasaron, y callaron”, para contraponer el bullicio y la algarabía pasadas al silencio y la desolación presentes.<sup>5</sup>

El café no sólo permite la diversión y el esparcimiento, sino que funciona como fuente de experiencias y aprendizajes. En este reducto porteño se conjugan las máximas clásicas del deleitar y el instruir, imbuidas por el calor de la filosofía popular. “Cafetín de Buenos Aires” es comparado a “una escuela de todas las cosas”; el alcance de su pedagogía se vislumbra infinito, parece abarcarlo todo. Sus enseñanzas resultan por completo heterodoxas: “ya de muchacho me diste entre asombros: / el cigarrillo, / la fe en mis sueños / y una esperanza de amor” [...], “yo aprendí filosofía... dados...

<sup>4</sup> “Café La Humedad” (1974, letra y música de Cacho Castaña) y “Viejo Tortoni” (1979, letra de Héctor Negro y música de Eladia Blázquez), dos tangos muy posteriores también dirigidos al bar, hablan respectivamente de “la barra eterna de Gaona y Boyacá” y del “[r]efugio fiel / de la amistad junto al pocillo de café”.

<sup>5</sup> También se utiliza este recurso en “Viejo Tortoni”: “[y] un eco cercano de voces que fueron / se acoda en las mesas, cordial habitué”.

timba...”.<sup>6</sup> Sin embargo, en concordancia con el tono nostálgico y pesimista de la letra, esos saberes son endogámicos: sólo sirven en el propio ámbito del bar, porque intentar ponerlos en práctica en el afuera garantiza su absoluto e inmediato incumplimiento. En lugar de permitir la integración con el medio, reafirman el escepticismo de la voz cantante con respecto al mundo y animan su voluntad de aislamiento final en el café. El verdadero aprendizaje está en el fracaso, y la desdicha es la condición secreta para la sabiduría.

El “boliche” es un lugar de identidad y pertenencia, donde el yo toma posesión del espacio, transformando su carácter público y volviéndolo una parte de sí: “en el dulce rincón que era mío / su cansancio la vida bosteza” (“Café de los angelitos”); “es este mi boliche, en donde un viejo ciego / trasnocha su nostalgia, con llanto de violín” (“Boliche de cinco esquinas”); “[l]a ñata contra el vidrio, / en un azul de frío, / que sólo fue después viviendo igual al mío...” (“Cafetín de Buenos Aires”). El café es un mundo propio y más: es *el* mundo. Perder el café es perderse.

### **“Esta noche me emborracho bien, me mamo bien mamo”: los tangos que cantan un desamor**

El bar puede también funcionar como el escenario donde se menta un desamor, el espacio confesional en el que un enunciador en primera persona canta sin tapujos la traición y el abandono que ha sufrido por parte de la mujer amada. Como afirma Ricardo Piglia (1993), “el hombre que perdió a la mujer mira el mundo con cinismo y desencanto”. Su historia es la historia de un fracaso, y es precisamente ese fracaso el que lo habilita y lo legitima a referir sus penas. Habla desde su derrota, se sabe vencido y es esa caída, paradójicamente, la que le otorga entidad a sus palabras: su pérdida lo convierte en víctima al tiempo que lo dignifica ante los receptores de su mensaje. El que puede contar es el que ha vivido, al que le han sucedido las cosas. Quien gana no cuenta, nunca hace alusión a sus hechos: está demasiado ocupado en vivirlos. Quien pierde, en cambio, regresa a su derrota experiencial, volviéndola un acto de lenguaje.

En muchos de estos tangos, el bar no aparece nombrado sino implícito y presupuesto a partir de ciertas marcas e indicaciones textuales que lo delatan. Si no se lo llama por su nombre no es porque no esté, sino porque se lo sabe íntimamente presente y se tiene la tranquilidad de contar con él.

Uno de los indicios más elocuentes de su presencia es la escena de la bebida. En “Tomo y obligo” (1931, letra de Manuel Romero y música de Carlos Gardel) hay un imperativo categórico que reza su mismo título y que indica el mandato de beber con quien sufre: “[t]omo y obligo, mándese un trago, / que hoy necesito el recuerdo matar; <sup>7</sup> / sin un amigo, lejos del pago / quiero en su pecho mi pena volcar”. El que canta sus penas necesita a quien cantárselas, aunque sea a un desconocido, y necesita que ese desconocido beba con él. El bar es nuevamente un espacio de hombres, da pie a una “fundación instantánea de una amistad de varones. Y el pacto se sella siempre por medio de la bebida” (Kohan 2005). Ésta funciona en los tangos de desamor con un

<sup>6</sup> En “Café La Humedad” también se destaca el vínculo entre café y escuela: “[y]o solamente necesito agradecerle / la enseñanza de tus noches / que me alejan de la muerte”, o “[y]o simplemente te agradezco las poesías / que la escuela de tus noches / le enseñaron a mis días”.

<sup>7</sup> El yo de este tango utiliza dos veces el verbo matar; lo aplica a su mujer y al recuerdo que ella le provoca. No consigue ninguno de sus fines: ni la mata realmente (“y le juro, todavía no consigo convencerme / cómo pude contenerme y ahí nomás no la / maté”), ni elimina su recuerdo, ya que queriendo olvidarla ha terminado por traerla a la memoria.

carácter paradójico: como un pequeño Leteo etílico, promete el olvido de las penas y de la mujer amada, pero a diferencia del río mitológico, no hace más que exacerbar el recuerdo, garantizando la “turbia lucidez que [...] permite filosofar sobre [...] el sentido de la vida” (Piglia 1993).

El café asegura el alcohol, la compañía y la escucha comprensiva de otros hombres. En “Nostalgia” (1936, letra de Enrique Cadícamo y música de Juan Carlos Cobián) se dice: “[q]uiero emborrachar mi corazón / para apagar un loco amor / que más que amor es un sufrir... / Y aquí vengo para eso”. Nunca se explicita el significado del deíctico “aquí” porque se canta desde el espacio mismo del bar y no es necesario anunciarlo para saber que se está en él. Si el yo de “Tomo y obligo” brindaba y se confesaba con un desconocido, el de “Nostalgia” lo hace con alguien de su máxima cercanía y confianza: “¡Hermano! / Yo no quiero rebajarme, / ni pedirle ni llorarle, / ni decirle que no puedo más vivir...”. Lugar de confesión y consuelo, el “cafetín” es el sitio donde los hombres pueden transgredir la prohibición del llanto: “y si se empaña / de vez en cuando mi voz al cantar, / no es que la llore porque me engaña, / yo sé que un hombre no debe llorar” (“Tomo y obligo”). El enunciador sabe que puede llegar a llorar y, con precaución, le advierte a su compañero que él conoce los códigos masculinos.<sup>8</sup>

En “Amargura” (1934, letra de Alfredo Le Pera y música de Carlos Gardel) también se presupone un bar a partir de la escena de la bebida y un silencioso interlocutor: “[b]ebamos otro trago / que yo quiero olvidar”. Repitiendo de un modo casi idéntico la estructura de “Tomo y obligo”, la letra habla de un engaño femenino, del deseo de venganza que el yo no concreta y de su posterior reflexión en el café, donde entrega una lección moral sobre la imposibilidad de confiar en la mujer.

“Destellos” (1924, letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro) ofrece el irónico retrato del brindis a raíz de un hecho negativo: “[p]ara ahogar hondas penas que tengo, / que me matan y que no se van, / yo levanto temblando en mis manos / esta copa de rubio champán”. Se invita a beber a un grupo indefinido de hombres a los que se llama “amigos” (“[p]ero, amigos, ella me olvidó”) y se construye una ficción de festejo, reconocida por el propio enunciador: “[s]i esta noche borracho me ven / a mí mismo me quiero engañar / y es por eso que, amigos, invito”. Sucede que, en ocasiones, el abandono de la mujer amada busca ser reparado con multitud de hombres. El varón solitario y vencido encuentra en el bar un último impulso de generosidad que no deja de ser trágico, ya que es producto de su pérdida. Dispuesto a la confidencia y a la franqueza inmediatas, su indiscriminada invitación a beber es paradójica: el individuo más sociable es el que se ha quedado solo. Las copas y la compañía masculina ofician de consuelo, como sucede en “La copa del olvido”: “¡Mozo! Traiga otra copa / y sírvase de algo el que quiera tomar, / que ando muy solo y estoy muy triste / desde que supe la cruel verdad”; o en las curiosas estrofas de “La garçonniere” (1924, letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro): “vengan todos muchachos, que yo invito / y diviértanse pues a mi salud. [...] No importa si es falsa esta alegría, / necesito mi alma emborrachar, / y es por eso que, amigos, esta noche / una orgía de amor les quiero dar”.

Muchas de estas escenas de bebida y reunión en el bar convocan a la figura del mozo, suministrador profesional de alcohol, testigo mudo de confesiones y desdichas ajenas. El mozo es parte del café y signo inequívoco de su presencia. Se lo llama directamente

<sup>8</sup> En el tango, el llanto parece ser más bien un rasgo propio y esperable de la condición femenina. Véase por ejemplo el título “Lloró como una mujer” (1929, letra de Celedonio Flores y música de José María Aguilar), donde la letra se refiere en realidad al llanto de un hombre.

“mozo”, como ocurre en “Bien frappé” (1941, letra de Héctor Marcó y música de Carlos Di Sarli): “A ver, mozo, traiga y sirva / caña fuerte, grappa o whisky / bien frappé”; o en “La copa del olvido” (1921, letra de Alberto Vaccarezza y música de Enrique Delfino): “¡Mozo! Traiga otra copa”. También se le dice “tabernero” o directamente “amigo” (“El tabernero”, 1927, letra de Raúl Costa Olivieri y música de Fausto Frontera y Miguel Cafre): “[s]igue llenando mi copa, buen amigo / tabernero”, o “[e]che amigo, nomás, écheme y llene / hasta el borde la copa de champán” (“La última copa”, 1926, letra de Juan Andrés Caruso y música de Francisco Canaro). Lo que se resalta particularmente en estos tangos son ciertos “mecanismos enunciativos [que] obtienen un efecto de personificación. El diálogo se establece no entre sombras, sino entre seres concretos” (Campra, 1988: 28). La enunciación no es únicamente referencial sino también performativa, ya que la propia palabra provoca una acción: se convoca al mozo a que llene la copa, y este acto forma parte de la misma letra.

En la reiteración de estas convocatorias (los llamados nunca son hechos una vez, sino varias) puede leerse no sólo una simple repetición del pedido sino una acumulación etílica por parte de la voz cantante: quien enuncia va tomando a medida que canta, y cuando su copa está vacía pide que le sea llenada nuevamente. En “El tabernero”, el enunciador termina borracho. En medio de sus pesares comienza a reírse: “[s]igue llenando mi copa, / ¡ja, ja, ja, ja, ja!, / que yo no tengo remedio”. A su decadencia física (“[h]asta verme como loco revolcándome en el suelo”) la acompaña su decadencia moral (“cuando me veas borracho, / canturreando un tango obsceno”).

Frente a la costumbre de presentar al bar como el escenario donde la voz cantante lamenta un desamor entre copas de alcohol, algunos tangos entran en diálogo con esa estructura codificada para apartarse de ella e introducir variaciones significativas. Es el caso de “En la vía” (1929, letra de Eduardo Escáriz Méndez y música de Nicolás Vaccaro), donde no hay llanto por la pérdida amorosa sino una estricta aceptación de la desgracia y un agravio hacia los hombres que lloran: “que yo no me sumo con esos otarios / que chupan de bronca, llorando después”; “no he de llorar como un flojo / porque en la vía quedé”; “¿Se fue? ¡Mala suerte! Café y pan criollo...”.<sup>9</sup> A su vez, en “De puro curda” (1957, letra de Abel Aznar y música de Carlos Olmedo), quien enuncia es, como dice el título, un borracho que toma por tomar:

¡Che, mozo! Sirva un trago más de caña, / yo tomo sin motivo y sin razón; / no lo hago por amor que es vieja maña, / tampoco pa’ engañar al corazón. / No tengo un mal recuerdo que me aturda, / no tengo que olvidar una traición, / yo tomo porque sí... ¡de puro curda! / Pa’ mí es siempre buena la ocasión<sup>10</sup>

Si estas variaciones resultan significativas es porque terminan por fortalecer el tópico del que se apartan. Su distanciamiento viene a confirmar la regla, ya que en estas letras se verifica un diálogo con la tradición por el cual no sólo la transgreden sino que avisan que la están transgrediendo. En la distancia que establecen con respecto a ella, paradójicamente siempre la tienen presente.

<sup>9</sup> Este verso prefigura un tango diez años posterior llamado justamente “Mala suerte” (1939, letra de Francisco Gorrindo y música de Francisco Lomuto), donde quien enuncia es dejado por una mujer por su afición a “la farra, / el café, / la muchachada”, y termina aceptando su destino: “[m]ala suerte si hoy te pierdo, / mala suerte si ando solo, / el culpable soy de todo / ya que no puedo cambiar”.

<sup>10</sup> Se contrapone así a la lógica de “El Tabernero”, donde se dice: “[t]odos los que son borrachos / no es por el gusto de serlo, / sólo Dios conoce el alma / que palpita en cada ebrio”.

### Los tangos de denuncia: un enunciador que “canta las cuarenta”

Por último, está el caso en el que el espacio del café se vincula con el desenmascaramiento de un personaje que oculta su verdadera condición, armando una fachada en torno de sí mismo. Se trata de tangos en segunda persona que llevan como título el apodo del individuo al que señalan, y lo interpelan mediante una voz que busca denunciarlo desde el aspecto moral, ya que el sujeto en cuestión ha cometido la grave falta de fingir ser lo que no es.

Esto sucede, por ejemplo, en “Niño bien” (1928, letra de Víctor Soliño y Roberto Fontaina, y música de Juan Antonio Collazo): “niño bien que llevás dos apellidos / y que usás de escritorio el Petit Bar; / pelandrún que la vas de distinguido / y siempre hablás de la estancia de papá, / mientras tu viejo, pa’ ganarse el puchero, / todos los días sale a vender fainá”. El personaje es habitué del bar, transita por él, y quien denuncia lo conoce, no se deja engañar por sus ardidés: “no manyás que estás mostrando la hilacha / y al caminar con aire triunfador / se ve bien claro que tenés mucha clase / para lucirte detrás de un mostrador”. La simulación es llevada al café pero termina fracasando; así, el “escritorio” del Petit Bar es transformado irónicamente por el yo en mostrador, haciendo evidente la verdadera condición del impostor y su auténtico sitio de pertenencia.

“Dandy” (1928, letra de Agustín Irusta y Roberto Fugazot, y música de Lucio Demare) también está estructurado según una voz que denuncia: “Dandy, / ahora te llaman / los que no te conocieron / cuando entonces / eras terrán, / porque pasás por niño bien / y ahora te creen que sos un gran bacán”. Frente a aquellos que compran engañados su reputación y su origen, el enunciador se ubica en un lugar de superioridad: “mas yo sé, dandy, / que sos un seco, y en el barrio / se comentan fulerías, / para tu mal...”. Nuevamente, el secreto y el ardid involucran al espacio del café: “[c]uando sepan que sos confidente, / tus amigos del café / te piantarán”; nuevamente la simulación en el bar, sumada al engaño de las amistades, y el posterior e inevitable derrumbe de esa construcción, la caída inexorable de la fachada, en la advertencia de que tarde o temprano la verdad será imposible de ocultar y que el personaje del título se quedará solo.

En “Garufa” (1927, letra de Víctor Soliño y Roberto Fontaina, y música de Juan Antonio Collazo), el apodo se explica por la voluntad de aparentar: “te llaman Garufa por lo bacán”. El bacán no es sólo el hombre adinerado, sino también el que simula serlo. Se dice: “[d]urante la semana, meta laburo, / y el sábado a la noche sos un doctor: / te encajás las polainas y el cuello duro / y te venís p’al centro de rompedor”. Al igual que en “Dandy” o en “Niño bien”, el objetivo consiste en ocultar el mundo del trabajo, mostrando al dinero como un bien inherente, tan fácil de adquirir como de desechar, y no como una consecuencia del esfuerzo.

El ámbito del bar es en “Garufa” el que revela la verdad: “[c]on un café con leche y una ensaimada / rematás esa noche de bacanal”. La esencia del personaje está en esta escena: en contraste con la fama de mujerigo y hombre de la noche, el yo apela a la ironía y al remate sorpresivo y risible al mostrarlo desayunando.<sup>11</sup> El desayuno como fin de fiesta invalida y desestima socarronamente sus pretendidos excesos y sus nocturnas aficiones.

<sup>11</sup> Otro tango donde el bar está vinculado al desayuno es “Discepolín” (letra de Homero Manzi y música de Aníbal Troilo): “Sobre el mármol helado, migas de medialuna / y una mujer absurda que come en un rincón...”.

La voluntad de aparentar algo que no se es no pasa sólo por el dinero sino también, en algunos casos, por la relación con las mujeres, y por el engaño y la traición que se les infringe. En “Mozo rana” (letra de Víctor Soliño y música de Guillermo Zuasti), el hombre seduce a una dama y la abandona de modo cruel. Terminada su actuación, es en el bar donde se reúne con sus amigos y se divierte contándoles la aventura. El enunciador lo condena airadamente: “[y]a sé que estás contento de tu obra / y hasta adoptás un yeso de Don Juan / cuando en el bodegón, / contás a la reunión, / tu canallesca acción cobarde” [...] “Mozo rana, / que contás tus aventuras / en la rueda / criminal del cafetín”. El café es aquí el espacio para el comentario de canalladas y maldades, ante un grupo de amigos que las festejan.<sup>12</sup>

El bar, ese ágora porteño, ese foro de individuos mayormente desgraciados, está siempre acechado por el juego dialéctico entre la esfera pública y la privada. Su ámbito es el de la ciudad, el de la calle, pero la entrada en él determina un súbito pasaje hacia la intimidad doméstica. Allí predomina la confesión, la expresión de una certeza amarga, rotunda e incontrastable; allí reside el último sentido, el más profundo y el más genuino. En el café está la verdad, y es en la figura del enunciador donde se manifiesta, ya como reconocimiento, ya como denuncia.

El hombre que pierde el “boliche” sabe que se pierde, y el que pierde a la mujer también, pero al menos tiene dónde perderse. El que ha quedado solo por el abandono de su amada siempre va al bar, obedeciendo ciegamente un derrotero prefigurado y trágico del cual ya no podrá huir, como en “La copa del olvido”: “[s]alí a la calle, desconcertado, / sin saber cómo hasta aquí llegué”. Si la mujer entra y sale cuando quiere (aunque entra poco), el hombre entra pero no sale. En los tangos dirigidos al café, salir de él es fracasar; en los tangos de desamores, entrar es reconocer que se ha fracasado. La voz cantante convierte a ese espacio comunitario en un espacio íntimo y personal, profundamente suyo y, por lo tanto, apto para la confidencia.

En los tangos de desenmascaramiento, por su parte, el yo se erige en instancia justiciera a partir de señalar al individuo que finge. Aunque el simulacro parece funcionar para todos, no logra su efecto con el enunciador, poseedor de un conocimiento cabal de la situación. Sabe aquello que los demás ignoran, y en ese saber descansa su acusación y el poder de sus palabras. Su canto busca sacar a la luz lo que permanecía oculto, recordarle al sujeto al que se dirige cuál es su verdadera esencia y condición, decir lo que él calla. Lo que era privado se vuelve público, y los auténticos escrúpulos del personaje se revelan y son expuestos en el ámbito del bar.

La verdad habita en el café, y el canto se vuelve confesión.

## Bibliografía

Campra, Rosalba. “Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular: poesía y tango”. En *Hispanamérica*, 17, 51, 1988, pp. 19-32.

Carella, Tulio. *Tango, mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1966.

<sup>12</sup> El grupo de amigos del café propensos a la maldad aparece también en “Justo el 31” (1930, letra y música de E. Santos Discépolo), donde se dedican a cargar al enunciador por estar en compañía de una mujer fea: “[l]a aguante de pena / casi cuatro meses, / entre la cachada / de todo el café”.

Kohan, Martín. “‘Sin un amigo, lejos del pago’. La amistad en el tango”. Buenos Aires, (mimeo), 2005.

Lagmanovich, David. “Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al modernismo: continuidad y ruptura”. En Michael Rössner (ed.), “¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!”. En *El fenómeno tanguero y la literatura*. Actas del coloquio de Berlín, 13 al 15 de febrero de 1997: Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, , 2000, pp. 103-122.

Piglia, Ricardo. “El tango y la tradición de la traición”. En *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

-