

TU CASA YA NO ESTÁ

*IMAGINARIOS DEL HABITAR RESIDENCIAL
EN LAS LETRAS DEL TANGO RIOPLATENSE*

MARIO SABUGO

MARIO SABUGO

Mario Sabugo (Buenos Aires, 1951) es arquitecto y doctor en arquitectura por la Universidad de Buenos Aires, en cuya Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo es profesor titular regular de historia de la arquitectura. Asimismo es director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo.

RESUMEN

ABSTRACT

Algunas nociones de habitar adquieren significados alternativos en el imaginario de las letras del tango rioplatense, vinculados a las contradicciones antropológicas, urbanas, ambientales y paisajísticas que articulan la oposición simbólica entre «barrio» y «centro». La relevancia de estos significados alternativos radica en la expresión de las imágenes de la cultura popular. Esos significados serían inconmensurables con los significados instituidos. Esta distinción entre significados alternativos e instituidos es crucial en torno a los argumentos históricos sobre la arquitectura y el urbanismo. La revisión de las representaciones simbólicas de la «casa» por fuera de las limitaciones estructuralistas y funcionalistas, puede dar lugar a nuevos criterios sobre diseño.

Palabras clave: barrio, centro, tango, imaginario, casa, símbolo.

Some notions of inhabiting acquire alternative meanings in the imaginary of River Plate tango lyrics, linked to the anthropological, urban, environmental and landscape contradictions articulating symbolic opposition between «neighbourhood» and «downtown». The relevance of these alternative meanings lies in expressing the images of popular culture. Those meanings would result immeasurable with the instituted meanings. This distinction between alternative and instituted meanings is crucial about the historical arguments about architecture and urbanism. Reviewing symbolic representations of the «house» out of the structuralist and functionalist constraints can result in new criteria about design.

Keywords: Neighbourhood, Downtown, Tango, Imaginary, House, Symbol.

En este texto se presentan las significaciones alternativas que adquieren las nociones de la «casa» y otras formas del habitar residencial en las letras del tango rioplatense. Estas significaciones alternativas expresan un imaginario ajeno a los imaginarios instituidos.

Los imaginarios están constituidos por la totalidad de las representaciones en sus diferentes formas y géneros (ciencia, arte, filosofía, ideología, utopía, mito, poesía, etcétera). Los imaginarios del habitar son una parte de esos imaginarios y están constituidos por las representaciones de las cosas y de las acciones relacionadas con el territorio, la urbe, la arquitectura, el paisaje, la flora y la fauna, los artefactos, la indumentaria, etcétera.

Entre los imaginarios en general, y por ello también entre los imaginarios del habitar, se deben distinguir los imaginarios instituidos y los alternativos. En tanto las sociedades son conglomerados de instituciones, los imaginarios instituidos son los que sustentan las maneras de pensar, decir y hacer de tales instituciones.¹

Por el contrario, los imaginarios alternativos son aquellos inconmensurables con los imaginarios instituidos y por tanto con las instituciones. Los imaginarios alternativos pueden suplantar como tales a los imaginarios instituidos, o bien coexistir conflictivamente con éstos. La dialéctica entre imaginarios instituidos y alternativos sucede en el seno de una sociedad determinada,

1. Los imaginarios instituidos son denominados «universos simbólicos» en Berger y Luckmann 1966.

sea por sus contradicciones internas, sea por efecto de colonizaciones, transculturaciones, etcétera.²

En este contexto es crucial la noción de «símbolo», que atañe a la multiplicidad de las significaciones, tanto en los imaginarios instituidos como en los alternativos, según lo concibe Ricoeur:

Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero.³

Por su parte, Umberto Eco da cuenta no exactamente de un «símbolo», sino más bien de una actividad lingüística que denomina «modo simbólico», del cual surgen:

[...] experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada (ya sea por el emisor o por una decisión del destinatario) con una nebulosa de contenido, es decir con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica: cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la interpretación correcta.⁴

En el lenguaje, el símbolo se manifiesta bajo las formas retóricas de los tropos, principalmente en la metáfora,

2. Castoriadis, 1975. Sobre cultura popular, véase Bloch 1924, Bajtin 1941, Ginzburg 1976, Bourdieu 1979, Revel 2005.

3. Ricoeur 1969, 17.

4. Ídem.

que la Real Academia Española define como «tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita». Los tropos son característicos de las transformaciones que sufre el lenguaje en la cultura popular. Por eso se ha dicho: «El pueblo es una incansable fábrica de tropos». ⁵

Lo mismo se ha señalado en cuanto al habla cotidiana: «El lenguaje cotidiano no es conceptual sino simbólico, o sea que está libre de los esquemas de la racionalidad académica». ⁶

El imaginario del habitar en el tango es alternativo y antinómico. Con el término «alternativo» se quiere decir que el imaginario del barrio en el tango es inconmensurable con las categorías del imaginario instituido, difiriendo por tanto en cuanto a las ideas de tiempo, espacio, causalidad, identidad, etcétera. Con el término «antinómico» se quiere decir que sus imágenes se apartan de una visión homogénea de la urbe y distinguen dos mundos urbanos completamente diferentes en cuanto a los sentidos antropológicos y espaciales del habitar.

El tango sería un género discursivo del imaginario alternativo del habitar, un emergente de la cultura popular rioplatense, el discurso de una especie de «anticiudad».

El tango era un hamletiano signo de interrogación colocado al principio y al fin del coexistir rioplatense [...]. La ciudad lo negaba pero lo reconocía como una entidad temible, casi revolucionaria, asentada en el

5. Carella 1956, 67. En el mismo sentido se ha dicho: «El pueblo, siempre creador de tropos originales, metaforiza». Yunque 1961, 33.

6. Kusch 1978, 121.

perímetro orillero. La anti-ciudad de los inmigrantes, de los taitas, de los hijos de la tierra desgajados de los pagos, lo acogía como su alimento espiritual, como la razón de su existir y la sonrisa de su desventura. ⁷

Este trabajo no llega a relacionar los imaginarios del habitar con sus anclajes materiales, pero admite que esa vinculación es una tarea pendiente. Pues, como ha dicho Robert Graves, si bien la función del poeta es la verdad y la función del erudito es el hecho, de todos modos el poeta no debe negar o ignorar el hecho, porque «el hecho no es la verdad, pero el poeta que contraviene voluntariamente el hecho no puede alcanzar la verdad». ⁸

También será necesario seguir desarrollando una historización de los imaginarios del habitar. En la pista de Ferdinand Braudel, es posible que los imaginarios sean propios de los ritmos lentos de la historia; habría así una especie de «larga duración simbólica» que, en el caso del imaginario del tango, se vincula estrechamente a la problemática urbana. ⁹

7. Vidart 1967, 58.

8. Graves 1949, 295. Se refiere a la indicación de Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética*, según la cual «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa, se podría trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular».

9. No indicamos las fechas de las letras ya que en este trabajo no hacemos consideraciones diacrónicas.

En otros trabajos hemos mostrado cómo las imágenes de la casa se asocian al mundo del barrio, y cómo por el contrario las imágenes del rascacielos, el palacete, el chalet, etcétera, se asocian al mundo del centro; y cómo otras constelaciones simbólicas del tango presentan sus propias antinomias respectivamente vinculadas, dadas la continuidad y reversibilidad del lenguaje poético, a las oposiciones mencionadas: son las polaridades del malevo contra el niño bien, la pebeta contra la milonguita, el regreso contra la partida, el alma contra el lujo, el empedrado contra el asfalto, el percal contra la seda, el gorrión contra la golondrina, el farol contra las luces malas.¹⁰

En el imaginario mundo urbano del barrio se vive en una casa, o para mejor decir, en una «casita». En efecto, el tango dice frecuentemente «casita», pues la casa tiende a ser imaginada como una miniatura, un objeto liliptiense. Las ensoñaciones de lo íntimo y lo protegido suelen aparecer en la escala de lo minúsculo, vinculadas con los símbolos del huevo, el nido, la cuna y los gnomos que no por casualidad custodian tantos jardines delanteros.¹¹

Quedó muy triste la casita pequeñita
y muy solo quedé yo.
El rosal quedó sin flores
y el amor de mis amores ya murió.¹²

10. Sabugo 2013.

11. Durand 1982, Bachelard 1957.

12. Villa, Felix, «Casita pequeñita». Sólo hacemos referencia a los autores de las letras. Las letras completas se hallarán en las fuentes indicadas al final.

La casita está estrechamente ligada al pasado, al recuerdo, al regreso y a la madre, que también resulta empequeñecida por el afecto:

La noche tiende su manto
y lentamente aparece,
la luna que brilla y crece
alegrando el arrabal,
alumbra el barrio tranquilo
donde está su madrecita,
olvidada en la casita,
de la verja y el parral.¹³

El regreso al barrio es el regreso a la casita y a la viejita:

Vuelvo al barrio, para ver a los muchachos,
de unas copas, en la esquina de aquel bar,
vuelvo al barrio, para ver a los muchachos,
pero la barra, no existe más.
Solamente, está la vieja en su casita,
con su hamaca, su tejido y su emoción,
la vecina, cariñosa, ¡madrecita!,
me ha pedido que le cante una canción.¹⁴

La figura materna predomina largamente sobre la paterna:

Vuelvo cansado a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria.
Mis veinte abriales me llevaron lejos...
¡Locuras juveniles! ¡La falta de consejos!
[...]
Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...¹⁵

13. Gallucci, Arturo, «Barrio tranquilo».

14. Bayardo, Lito, «Vuelvo al barrio».

15. Cadícamo, Enrique, «La casita de mis viejos». Sobre la figura paterna en el tango, véase Mina 2007.

Aunque por momentos el tango restablece el equilibrio de la casa entre ambos progenitores:

El diario de la noche tembló entre mis manos
al ver aquel aviso perdido en un rincón,
«el próximo domingo remataré una casa»,
y abajo en letras grandes, el barrio y dirección...
¡La casa de mis padres! –me dije conmovido–
después seguí leyendo, se puede visitar,
y recordé mil cosas, mi infancia, mis hermanos,
mis buenos viejecitos, tan buenos como el pan.¹⁶

La recurrencia de la imagen de la casa perdida suscita la sospecha de que, en resumen, el barrio sería aquel lugar de las casas que ya no están.

Ya no vendrás con tus ojos de trigo,
ya no tendrás el vestido percal...
El ayer... el ayer ha partido,
tus ojos se han dormido,
tu casa ya no está.
[...]
Eterna soledad, la de mis ojos claros,
buscaron y buscaron
poder olvidar.
Y hoy llenas de regreso y de angustia las manos
encuentro que en el barrio
tu casa ya no está.¹⁷

La imaginación establece los componentes emblemáticos de la casa: la reja, la hiedra, el balcón.

La casa tenía una reja
pintada con quejas y cantos de amor.
La noche llenaba de penas
la reja, la hiedra y el viejo balcón.

16. Gallucci, Arturo; Nelson, Julio Jorge; Yiso, Reynaldo, «La casa vacía».

17. Expósito, Homero, «Tu casa ya no está».

Recuerdo que entonces reías
si yo te leía mi verso mejor.
Y ahora, capricho del tiempo,
leyendo esos versos lloramos los dos.¹⁸

La casa en el barrio puede también ser mencionada como rancho, o ranchito, agregando algunos artefactos como el aljibe, y muchos elementos vegetales:¹⁹

En un ranchito de Alsina
tengo el hogar de mi vida
con cerco de cinacina
y corredor de glicinas.
[...]
Hay un aljibe pintado
bajo un parral de uva rosa
y una camelia mimosa
temblando sobre el brocal.²⁰

La abundancia vegetal deriva en presencia de las aves y origen del canto:

He nacido en un barrio criollo,
de casitas abiertas al sol,
cuyos aires corrían henchidos
de heliotropo, de menta y cedrón.
Arboledas de rico follaje
ofrecían guarida y frescor
a las aves que hacían sus nidos
y al galán que cantaba su amor.²¹

18. Expósito, Homero, «Pedacito de cielo».

19. Un estudio acerca de la variedad de las voces residenciales en Sabugo 2001.

20. Manzi, Homero, «Nobleza de arrabal».

21. Ruffet, José María, «Recordando a mi barrio».

Un componente esencial del imaginario residencial del tango es el patio:

Arrabales porteños,
en tus patios abiertos
las estrellas se asoman
y te bañan de silencio.²²

En cuanto a su material, la casita imaginada es frecuentemente de lata:

Sol que ríe en las mañanas
de mis calles suburbanas,
luna azul de serenatas
en las casitas de lata.²³

Lata que puede ser traspuesta en un nuevo color:

Un arrabal con casas
que reflejan su color de lata [...] un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos²⁴

Y con material propio de los relicarios, el tango inventa una casa de nácar:

Vamos a volar, cariño, vamos a volar,
te prometo un nido de amor y placer.
Tengo una lunita de perlas y plata,
casita de nácar de oro y azul.²⁵

22. Manzi, Homero, «Arrabal».

23. Sosa Cordero, Osvaldo, «Yo llevo un tango en el alma».

24. Expósito, Homero, «Farol».

25. Gatti, Ángel, «Casita de nácar». El nácar o madreperla forma la capa interna del caparazón de los moluscos; al recubrir otros objetos, de manera natural o artificial, los convierte en perlas. La casa se vincula en este caso con los imaginarios de las conchas: «El ser que se esconde, el ser que se centra en su concha prepara una salida. Esto es cierto en toda la escala de las metáforas, desde la resurrección de un ser sepultado hasta la expresión súbita del hombre largo tiempo taciturno». Bachelard, 1957, 146.

Las imágenes de las casitas son coloreadas por una vasta paleta; en rosa:

Arrabales porteños
de casitas rosadas
donde acuna los sueños
el rasguear de las guitarras.²⁶

En blanco:

Hastada de la vida sin un consuelo,
vencida para siempre por el dolor,
pensaba en sus viejitos que dejó un día
en la casita blanca donde nació.²⁷

En azul:

Y estaba el terraplén
y todo el cielo,
la esquina del zanjón,
la casa azul²⁸

En la dimensión colectiva, la variante imaginaria de la casa en el barrio es el conventillo:²⁹

En el barrio Caferata,
en un viejo conventillo
con los pisos de ladrillo,
minga de puerta cancel.³⁰

26. Manzi, Homero, «Arrabal».

27. López, Nolo, «Chirusa».

28. Castillo, Cátulo, «A Homero».

29. Sobre la idea de conventillo, véase Sabugo 2005.

30. Contursi, Pascual, «Ventanita de arrabal». «Caferata» es aquí proxeneta o rufián, por cruce de «cafishio» (ídem) con «Cafferata», apellido del legislador que en la segunda década del siglo XX promovió la vivienda social; la letra no sería incongruente si se acepta el primer significado.

Por lo tanto, el conventillo debe contener también a una o más viejitas:

Siempre vas con los muchachos
a tomar ricos licores
a lujosos reservados
del Petit o del Julien,
y tu vieja, pobre vieja,
lava toda la semana
pa' poder parar la olla
con pobreza franciscana
en el viejo conventillo
alumbrao a querosén.³¹

En el centro, la región imaginaria opuesta, no hay casitas ni conventillos. El centro contiene principalmente rascacielos y palacetes haciendo referencia a Nueva York y París:

¡Qué me hablás de Nu York!
¡Qué querés con París,
palacetes de lujo,
rascacielos sin fin!
[...]
A mí dejame en mi barrio
de casitas desperejas,
rincones donde se amansan
recuerdos de cosas viejas.³²

Las opciones residenciales del centro, que son lógicamente más amplias que las del barrio, pues corresponden al mundo del lujo, pueden iniciarse con el palacete:

Muchacho que porque la suerte quiso
vivís en un primer piso
de un palacete central,
que pa' vicios y placeres,
para farras y mujeres
disponés de un capital.³³

El chalet es imaginariamente del centro, por ser opuesto al barrio.

Piantá de tu barrio reo,
dejá el convento mistongo,
que lo que yo te propongo
allí no lo has de encontrar.
[...]

Así los giles del barrio
al ver tu pinta y tus bienes
digan todos: «allá viene
la señora del chalet».³⁴

Le sigue el apartamento:

Poneme un apartamento
como tienen los bacanes,
con pufis y con divanes
pa' poderla apolillar.
Un regio cuarto de baño
con el líquido caliente,
porque sí voy a otro ambiente
yo me tengo que bañar.³⁵

31. Flores, Celedonio, «Margot». El restaurante Julien estaba en Lavalle y Esmeralda; el Petit en Esmeralda al 300, ambos en Buenos Aires.

32. Amor, Francisco, «A mí dejame en mi barrio».

33. Flores, Celedonio, «Muchacho».

34. Pagano, José, «La señora del chalet».

35. Scolati Almeyda, Félix, «Tata, llévame p'al centro».

El cotorro:

Como quedaste en la vía
y tu viejo, un pobre tano,
era chivo con los cosos
pelandrines como vos,
me pediste una ayuda,
entonces te di una mano
alquilando un cotorrito
por el centro pa' los dos.³⁶

El bulín:

Vengo del barrio de Villa Crespo,
con gente pobre me divertí.
Y ya de grande me hice de pilchas
y llegué al centro hecho un fifí.
Y así paso mis noches bacanas
de parranda, como el rana.
Y así paso mis noches bacanas
porque yo no nací pa sufrir.
Y a las cuatro de la matina
con la mina, con la mina,
y a las cuatro de la matina
con la mina me voy pa'l bulín.³⁷

Y en fin el rascacielos, el que viene de «Nu York» con su
soberbia a cuestras:

Pero el tiempo,
buscando un destino mejor
para el claro paisaje de ayer,
con las verjas del mismo camino
plasmó rascacielos soberbios de fe [...].
Decorado fatal que lo ahogara,
asesino del viejo portón,

36. Flores, Celedonio, «Lloró como una mujer».

37. Dizeo, Enrique, «Tiburón».

donde otrora esperara
gloriosa, su amor,
que llegara trayendo el pregón.
¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!³⁸

Sucede que no hay vegetación en las casas altas del
centro, ni flores ni plantas aromáticas, y por ello tam-
poco aves ni poetas:

Setenta balcones hay en esta casa,
setenta balcones y ninguna flor.
¿A sus habitantes, señor, qué les pasa?
¿Oodian el perfume, odian el color?

La piedra desnuda de tristeza agobia.
¡Dan una tristeza los negros balcones!
¿No hay en esta casa una niña novia?
¿No hay algún poeta lleno de ilusiones?

¿Ninguno desea ver tras los cristales
una diminuta copia del jardín?
¿En la piedra blanca trepar los rosales,
en los hierros negros abrirse un jazmín?

Si no aman las plantas no amarán al ave,
no sabrán de música, de rimas, de amor.
Nunca se oirá un beso, jamás se oirá un clave.
¡Setenta balcones y ninguna flor!³⁹

El dilema imaginario se da entonces entre el centro de
las casas altas y el barrio de las casas bajas:

Barrio mío, calles mías,
vengo de otras con hastío.
Rosas de melancolía
me añoraban alegrías

38. González Castillo, José, «El pregón».

39. Fernandez Moreno, Baldomero, «Setenta balcones y ninguna flor».

de malvón.
Altas casas me apesaban,
y por éstas suspiraba:
sombras de zaguán,
patios con parral
y ancha bendición de sol.
Calles mías, barrio mío...
tu hijo pródigo soy yo!⁴⁰

La impostergable batalla entre las casitas y las casas altas no sucede en cualquier parte. Se da en el barrio, cuando unas se desvanecen ante la prepotencia de las otras:

Me llega en el recuerdo el adoquín
como reliquia rescatada del pasado.
La vieja casa resistiéndose a morir,
contando de reojo piso a piso a la de al lado.
Suburbios convirtiéndose en jardín
con los colores florecidos del semáforo
motores profanando en su rugir
el llanto y el reír de mi ciudad.⁴¹

El barrio y sus casas son sentenciados por el tiempo, cuyo verdugo es el ruidoso motor:

Quién vivió, quién vivió
en esas casas de ayer,
viejas casas que el tiempo bronceó,
patios viejos color de humedad,
con leyendas de noches de amor.

Platinadas de luna las vi,
y brillantes con oro de sol,
y hoy sumiso las veo esperar,
la sentencia que marca el adiós,
y allá van sin rencor,
como va al matadero la res,
sin que nadie le diga un adiós.

40. García Jiménez, Francisco, «Malvón».

41. Wen, Gerardo, «Dame pista, Buenos Aires».

Se van, se van,
las casas viejas queridas,
de más están, han terminado sus vidas.
Llegó el motor y su roncar,
ordena que hay que salir.
El tiempo cruel, con su buril,
carcome y hay que morir.

Se van, se van,
llevando a cuestras su cruz,
como las sombras,
se alejan y esfuman, ante la luz.⁴²

El tango vislumbra un fantasma de mayor calibre, el progreso:

Vuelvo cansado de todo
y en mi corazón lloran los años,
mi vida busca tan sólo
la tranquilidad del viejo barrio.
Y encuentro todo cambiado menos tu canción,
milonga mía...
El progreso ha destrozado
toda la emoción de mi arrabal.⁴³

El progreso es –por sinécdoque– la piqueta que todo lo demuele. La piqueta es el puñal de la civilización. La piqueta, ya no la trompeta de las Escrituras, es la que anuncia el Apocalipsis del barrio.

Viejo barrio que te vas
te doy mi último adiós
ya no te veré más.
Con tu negro murallón
desaparecerá toda una tradición.
Mi viejo barrio Sur,

42. Pelay, Ivo, «Casas viejas».

43. Contursi, José María, «Milonga de mis amores».

triste y sentimental,
la civilización te clava su puñal.
En tus calles de ilusión,
fue donde se acunó
el tango compadrón.
[...]
La piqueta fatal del progreso
arrancó mil recuerdos queridos
y parece que el mar en un rezo,
demostrara también su aflicción.⁴⁴

Las imágenes del tango añaden al progreso, para nuestra desazón disciplinaria, la arquitectura, que no ha hecho ni podría hacer la casita ni el conventillo. Ojalá pudiéramos pensar que «arquitectura» y «hermosura» están contrapuestas aquí apenas por una facilidad de rima:

¡Rinconada de mis tiempos,
cómo te encuentro cambiada!
¿Dónde está la pincelada
de mi canyengue arrabal?
El progreso te ha volteado
con su nueva arquitectura.
Si te sacó tu hermosura,
ya pa'mí no sos igual.
¡Cómo se plantan los tiempos!
¡Si dan ganas de llorar!⁴⁵

Estas líneas de Enrique Santos Discépolo rematan las sombrías imágenes de la casa perdida:

Hoy todo, Dios, se queja,
y es que el hombre anda sin cueva
volteó la casa vieja
antes de construir la nueva.
Creyó que era cuestión

44. Soliño, Víctor, «Adiós mi barrio».

45. Laino, Francisco, «Rinconada de mis tiempos».

de alzarse, y nada más,
romper lo consagrao,
matar lo que adoró;
no vio que a su pesar
no estaba preparao
y él solo se enredó al saltar.⁴⁶

RESUMEN

En el barrio se reside imaginariamente en la casita, en el rancho y en el conventillo.

La casita se enuncia como diminutivo, en certificación de sus valores de intimidad y de refugio.

La casita es despereja, blanca, azul, rosada, o color «de lata», y tiene patio, reja y balcón.

Alrededor de la casa hay flora y fauna; las flores proveen los colores y los aromas, mientras que los pájaros cantan y hacen cantar a los hombres.

En la casita sufre y espera la viejita. A la casita, a la viejita y al barrio se intenta trabajosamente regresar, a través del espacio, a través del tiempo y a través del tango.

En el barrio ya no está la casa deshabitada o perdida. De allí la pregunta por «dónde está». El barrio es el sitio de las casas que ya no están.

Al centro se va, al barrio se regresa.

En el centro, delegación local de Nueva York y París, se reside imaginariamente en el palacete, el apartamento, el cotorro, el bulín o el chalet. En el centro están sobre todo las casas altas, los rascacielos soberbios y desafiantes. La panoplia de formas re-

46. Discepolo, Enrique Santos, «¿Qué sapa, señor?».

sidenciales del centro, sumada a las multiplicidades de las ropas, los muebles y los artefactos, es propia del mundo urbano del lujo, opuesto a la sencillez del mundo urbano del barrio.

La resolución de esta antinomia simbólica se imagina como una invasión del barrio por el centro, por el progreso y por lo moderno, que anulan al barrio como tal por quitarle el alma.

El barrio se convierte en centro cuando las casas bajas se hacen altas, al compás de los motores y las piquetas. Entonces son literalmente asesinados el portón, el patio y el zaguán, el farol se vuelve luz de mercurio y el tango pierde su santuario.

Con el progreso llega la arquitectura, desde el centro y desde París y Nueva York. Mal que nos pese a los disciplinarios, la arquitectura voltea la casita y cancela la antigua hermosura del barrio.

CONCLUSIONES

En las letras del tango acerca del barrio y del centro convergen imágenes que se relacionan y se sustituyen en direcciones múltiples y en sentidos reversibles.

El imaginario del tango acerca del barrio y acerca de su antítesis, el centro, es una manifestación del pensamiento popular y alternativo acerca del habitar.

En este contexto, el barrio es siempre algo que no es barrio (en los sentidos instituidos); el centro es siempre algo que no es centro (en los sentidos instituidos). La misma proliferación de significados vale para la casa y para el rascacielos.

El tango declara que hay dos mundos urbanos opuestos: el barrio y el centro. El tango expresa un imaginario alternativo que colisiona con los discursos institucionalizados acerca de la ciudad, que la suponen esencialmente homogénea, y por tanto actúan bajo el criterio funcionalista de reparación de desajustes. El imaginario del tango aprovecha las capacidades simbólicas de la poesía, que le permiten expresar lo indeterminado mediante la metáfora y otros tropos.

Múltiples sugerencias, y tantas otras incomodidades, emergen al confrontar este imaginario alternativo con las disciplinas de la arquitectura, el urbanismo, la imagen y el sonido, el paisaje, el objeto industrial, la indumentaria y el ambiente.

Es posible que, mientras ignoren o subestimen la relevancia de este imaginario alternativo, nuestras disciplinas no tengan paz. Y no porque carezcan de base imaginaria y simbólica, en forma de metáforas. Las tienen, sólo que tales metáforas están cristalizadas y, como dice Eco, se han reducido a metonimias. La metáfora es constitutiva del conocimiento. Solamente con una metáfora se anula otra que ya no nos convence.⁴⁷

Alguna vez nuestras disciplinas fueron precisamente convocadas a ir más allá de sí mismas, más allá de sus determinaciones instituidas: «puedo hablar de una escuela, de un cementerio, de un teatro, pero siempre será más exacto decir: la vida, la muerte, la imaginación».⁴⁸ ■

RECIBIDO: 10 de octubre de 2013
ACEPTADO: 15 de noviembre de 2013

47. Palma 2004, Lizcano 2006, Eco 1984.

48. Rossi 1981, 94.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio (La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 1993. Trad. Ernestina de Champourcin.
- BAJTIN, M. M. (1941). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza. 1980.
- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (1966). *La construcción social de la realidad (The Social Construction of Reality*. Nueva York: Doubleday). Buenos Aires: Amorrortu. 2003. Trad. Silvia Zuleta.
- BLOCH, M. (1924). *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra (Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué a la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Faculté de Lettres de Strasbourg). México DF: Fondo de Cultura Económica. 2006. Trad. Marcos Lara y Juan Carlos Rodríguez Aguilar.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto (La distinction*, Les Éditions du Minuit). Madrid: Taurus-Santillana. 1999. Trad. María del Carmen Ruiz Elvira.
- CARELLA, T. (1956). *El tango, mito y esencia*. Buenos Aires: CEDAL. 1966.
- CASTORIADIS, C. (1975) *La institución imaginaria de la sociedad. Volumen 2: El imaginario social y la institución. (L'institution imaginaire de la société. 2 : L'imaginaire social et l'institution*, Editions Du Seuil, Paris). Buenos Aires: Tusquets. 2003. Trad. Marco Aurelio Galmarini.
- DURAND, G. (1992). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general (Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod). México: Fondo de Cultura Económica. 2005. Trad. Víctor Goldstein.
- ECO, U. (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje (Semiotica e filosofia dell'linguaggio*, Torino, Einaudi). Barcelona: Lumen. 1990. Trad. Helena Lozano.
- FEYERABEND, P. (1975). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento (Against Method*, London, NLB). Madrid: Tecnos. 1981.
- GINZBURG, C. (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI (Il formaggio e i vermi*, Turin, Einaudi). Barcelona: Península. 2008. Trad. Francisco Martín.
- GRAVES, R. (1948). *La diosa blanca (The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth)*. Madrid: Alianza. 1983. Trad. Luis Echávarri.
- KUSCH, R. (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Castañeda.
- LIZCANO, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Buenos Aires: Biblos. 2009.
- MINA, C. (2007). *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: La Nación-Sudamericana.
- MOLINOS, R. y SABUGO, M. (2012). «Las casitas de la Difunta Correa (con Rita Molinos)», en *Summa*, 126.
- PALMA, H. (2004). *Metáforas en la evolución de la ciencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones. 2007.
- REVEL, J. (2005b). *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*. «La cultura popular: usos y abusos de una herramienta historiográfica». Buenos Aires: Manantial. 2005. Trad. Víctor Goldstein y Sara Gayol.
- RICOEUR, P. (1969). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica (Le conflit des interpretations*, Ed. Du Seuil). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2003. Trad. Alejandrina Falcón.
- ROSSI, A. (1981). *Autobiografía científica (A scientific autobiography*, Massachussets, Cambridge, MIT). Barcelona: Gili. 1984. Trad. Juan José Lahuerta.
- SABUGO, M. (1989). «Las palabras y las casas», en *Summa* 262.
- (2001). «De “albergue” a “vivienda”: voces de la casa para un diccionario del habitar”, en *AREA. Agenda de reflexión en arquitectura y urbanismo*, número 9. SICYT-FADU-UBA.
- (2005). «La idea de conventillo», en *Los conventillos de Buenos Aires. La Casa mínima, un estudio arqueológico*, de Schavelzon, Daniel (coord.). Buenos Aires: Ediciones Turísticas.
- (2012). «La batalla de los gorriones y las golondrinas. Símbolos ornitológicos en los imaginarios del habitar», en *Crítica* número 174. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (FADU-UBA) (www.iaa.fadu.uba.ar).
- (2013) (en prensa). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades.
- VIDART, D. (1964). *Teoría del tango*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- YUNQUE, A. (1961). *La poesía dialectal porteña. Versos rantes*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Fuentes digitales

Base de datos sobre letras de tangos del Servidor Gardel.
Universidad de Munich (www2.informatik.uni-muenchen.de).

Base de datos de la Sociedad Argentina de Autores y
Compositores (www.sadaic.org.ar).

Todotango (www.todotango.com).

Fuentes bibliográficas

BENEDETTI, H. A. (1998). *Las mejores letras de tango*. Buenos Aires: Seix Barral.

DEL PRIORE, O. y AMUCHÁSTEGUI, I. (1998). *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar.

GOBELLO, J. (1996). *Tangos, letras y letristas (6). Diccionario del lenguaje del tango*. Buenos Aires: Plus Ultra.

GOBELLO, J. (2004). *Todo Tango*. Buenos Aires: Libertador.

GOBELLO, J. y BOSSIO, J. A. (1979). *Tangos, letras y letristas (1)*. Buenos Aires: Plus Ultra.

ROMANO, E. (1991). *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.

RUSSO, J. A. (2000) (selección y prólogo). *Letras de tango* (tomos I, II y III). Buenos Aires: Basilico.