

*SOME NOTES ON RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA  
AND TANGO*

**PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS**  
**ORCID.ORG/0000-0002-3950-1123**  
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD IZTAPALAPA**  
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

**Abstract:** *Ramón Gómez de la Serna moved to Buenos Aires in 1936 during the outbreak of the Spanish Civil War. The author continued to write at an unstoppable pace producing several texts in which he reflects on Argentina's culture, especially, on the importance and beauty of the City of Buenos Aires as well as the mysterious and paradoxical essence of tango. This article follows the writer's ideas and decodes his personal interpretation of tango as a rich and complex cultural phenomenon. In his writings, tango is transformed by his personal aesthetics.*

**KEYWORDS:** GÓMEZ DE LA SERNA; TANGO; INTERPRETATION; BUENOS AIRES; PARADOX.

RECEPTION: 17/10/2016

ACEPTANCE: 14/12/2016

## ALGUNAS NOTAS ACERCA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y EL TANGO

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

ORCID.ORG/0000-0002-3950-1123

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, UNIDAD IZTAPALAPA  
juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

**Resumen:** Ramón Gómez de la Serna se mudó a Argentina en 1936, año que marca el comienzo de la Guerra civil. El autor siguió escribiendo durante el exilio sin descanso y produjo varios textos en que reflexionó acerca de la cultura argentina y, especialmente, acerca de la belleza de la Ciudad de Buenos Aires y la misteriosa y paradójica esencia del tango. Este artículo presenta las ideas del escritor y decodifica su interpretación personal del tango como un rico y complejo fenómeno cultural. En sus textos, su estética personal transforma al tango.

**PALABRAS CLAVE:** GÓMEZ DE LA SERNA; TANGO; INTERPRETACIÓN; BUENOS AIRES; PARADOJA.

RECEPCIÓN: 17/10/2016

ACEPTACIÓN: 14/12/2016

*El tango no es incivilizado*

*porque es poético*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

*El tango es el tango...*

JUAN BAUTISTA GATTI

Es bien sabido que Ramón Gómez de la Serna escogió vivir en Argentina después de los años de mayor convulsión política y social de España. Si bien llegó a reconocer que padeció lo que llamó “hiperestesia de la nostalgia”, su presencia en Argentina le permitió, según él, entre otras cosas de relevancia, poder recordar *voluptuosamente* su patria. En *Nostalgias de Madrid* (1956), libro escrito durante su estancia americana, el autor explicó su método personal para poder recrear lo matritense desde el suelo argentino: “Parodiando eso de ‘Madrid al cielo y en el cielo un agujerito para verlo’, yo diré: ‘de Madrid a Buenos Aires y allí un catalejo para observar mejor mi Madrid’” (1956: 7). Hacia 1957, y citando indirectamente la letra de uno de los tangos más recordados del cancionero, llega Gómez de la Serna a la conclusión de que *volver* se habría convertido para él, cuando menos, en una imposibilidad: “¿Volver para siempre en estas circunstancias? Frente a la idea de que volver es resucitar, está la de que ‘volver es morir del todo’” (1970: 174). Es curioso que —en contrasentido de lo que establece la letra del tango— para Gómez de la Serna la idea de *volver* se haya vuelto, sin más, en una suerte de penitencia y de imposibilidad; y no, en cambio, en una experiencia espoleada por la necesidad de reencontrarse con lo propio —con su tierra y con su España— de manera permanente.

En su *Automoribundia* (1948), Gómez de la Serna explicó con estos términos los efectos de su lejanía geográfica, de su conversión: “Lo que ocurre al llegar a América es muy peregrino. Uno sale de emigrante, se cree profundamente emigrante —nadie cree en los turistas— y cuando llega aquí se es inmigrante” (1998a: 701). En otras palabras, la experiencia argentina habría cambiado su esencia al afincarlo en una tierra distinta. Esto puede notarse en algunos de los temas que tocará en su destierro, por ejemplo, la Ciudad de Buenos Aires y el tango.

Para Gómez de la Serna, escribir era poseer la realidad, transformarla y adueñarse de ella gracias al ejercicio incansable de la escritura. Un testimonio inmejorable de lo que acabo de señalar es su *Explicación de Buenos Aires* (1948-1950), una suerte de guía, de acuerdo con su autor, para los visitantes primerizos de la ciudad porteña. En dicho volumen, habla de Buenos Aires como “centro optimista del porvenir,

consuelo de finales peregrinos” (1998b: 485). Es decir, como el destino que alcanzaría el viajero después de una larga trayectoria, tierra que serviría para consolar al desterrado con la idea optimista del porvenir. Lo que Gómez de la Serna hizo con la Ciudad de Buenos Aires —apropiarse de ella y modificar su imagen—, también lo llevó a cabo con una manifestación cultural de primer orden: el tango. Así como ofrece a sus lectores una lúcida *Explicación de Buenos Aires*, también les presenta, en 1947, una complementaria *Interpretación del tango* (1998c). Con un talante acaso hermenéutico, nuestro escritor se dedicó, en dichas páginas, a transformar y adueñarse de una de las manifestaciones principales de la cultura porteña. Antes de llegar al comentario detenido de dicha *Interpretación*, se hace necesario recordar algunas instancias dentro de su obra en que hace acto de presencia este género rioplatense pues fue de su interés, como se verá, años antes de avvicinarse de forma definitiva en América.

#### RAMÓN Y EL TANGO

Es imposible precisar cuál fue el primer contacto de Gómez de la Serna con el tango, pero puede suponerse que debió ocurrir en España durante sus años de juventud. En las crónicas periodísticas y en los apuntes variados que el novelista escribió durante su estancia en París, y recuperadas muchas décadas después por el investigador Nigel Dennis, no se registra ningún dato al respecto, nada acerca del tango en la capital francesa; y, sin embargo, por aquellos años el tango había logrado colarse con gran fuerza en los *cabarets* de moda en Francia, en los altos y más selectos círculos de la sociedad europea, donde poco a poco, se estaba convirtiendo en un fenómeno internacional inédito y global. En su *Explicación de Buenos Aires*, Gómez de la Serna declara su amor por el tango y habla retrospectivamente acerca de su experiencia, ahora sí, en la capital francesa: “En el ‘Garrón’, de París, se tocaba muy bien, y en muchos otros cabarets, notando yo cómo se exaltaba el corazón de los amigos porteños con los que iba oyendo, como alguno proponía, una refriega con los franceses para demostrar la superioridad de la raza” (1998b: 27). En estos breves apuntes, se observa que el tango despertaba el furor de los argentinos y la envidia de los parisinos. Era un motivo de orgullo nacional y razón para las bravatas y las discusiones acaloradas.

Fue una novela que Gómez de la Serna dedicó a Victoria Ocampo —y que se publicó en 1932— quizá la ocasión primera para que el autor diera testimonio literario de su contacto con el tango parisino. La novela en cuestión lleva por título *Policéfalo y señora*. En esta “novela larga”, el narrador nos cuenta una historia de amor entre

dos argentinos que cargan, por su entremezclada herencia familiar y genética, el sello de diversos y contrastantes pueblos y razas; ello provoca violentas disputas entre los cónyuges; de esta manera, Gómez de la Serna alegoriza la identidad argentina como el resultado de múltiples y contrastantes orígenes. En reiteradas ocasiones, a lo largo de la novela, se oye, se baila y se discute acerca de la enigmática naturaleza del tango como un problema auténtico. Los protagonistas del libro son Edma y Perfecto, una pareja de viajeros. Cuando llegan a Francia y visitan París, van a un *boliche*, a un cabaret. Tan pronto entran al lugar, ya empieza a sonar la música: “El tango se levantó como un humito de campo, con azulosidad de cazuela en la llanura” (2000: 387). La escena en que bailan es memorable y conjugada, a la manera de una greguería, la danza con el sexo: “No pudieron más y salieron a bailar el tango con el aire de irse a caer, en relanti de quienes se van al lecho del amor, ofreciéndole ella su boca como flor muy lejana del alma, con ese gesto de dejar caer la blancura muy detrás del clavel ofrecido por la boca como por un brazo que se alarga” (2000: 388). En un momento posterior, Perfecto obligará a su esposa a bailar con un “acordeonista” (si se prolonga la metáfora, esto significaría entregar a su mujer a otro amante). Es necesario observar el hecho de que Gómez de la Serna confunda el instrumento de la orquesta de tango —el bandoneón— con el acordeón (en varios pasajes de su *Interpretación* insistirá en tal error). Hacia el final de la novela, Perfecto discutirá con un amigo la naturaleza del tango. Su amigo, como puede leerse en la siguiente cita, piensa en el tango con una actitud crítica, lo cual no es de extrañar debido a la naturaleza polémica de este tipo de música, sobre todo por aquellos años de incipiente difusión internacional. El protagonista de la novela se va a encargar, por su parte, de aclarar la verdadera naturaleza del género. Leamos una parte de la discusión:

—Los tangos —dijo Torca— son un catecismo de melodramas... Y en el fondo de sus llantos suenan metales de automóviles, rotos ecos de vientos de campo, sones de guadañas... Debía de haber unas pastillas para eliminar el tango... Se enreda en el alma como cuando se le baila parece que se enredan a los pies una madeja de la que es difícil salir.

—No puedes comprender el tango... Te faltan todos nuestros horizontes.

—Y vuestra crueldad... En el tango se ve el cuchillo, y, sin embargo, el que lo lleva empalmado se pone meloso para disimular. Es una rogativa engañosa para después matar y abandonar... Suavidad solo para mientras se seduce.

—No hay tal rencor... Se mueve en el tango un barco de hombres que navega hacia el vellocino del amor y de la fortuna, siendo su tono una especie de declaración de

lo que quieren en coro de guerrilla, que anima la navegación por secas pampas hacia los grandes árboles... Pero, ya que abominas mis tangos, vámonos a tomar coñac. (2000: 481)

La crítica del amigo de Perfecto nace del reconocimiento de que el tango no es cómico ni tampoco netamente trágico: es “un catecismo de melodramas”. De hecho, esta misma idea, pero con otros matices, llegará hasta la *Interpretación del tango*: el tango como una especie de refugio para toda experiencia humana. En la misma cita también se habla de la naturaleza *omnívora* del tango: todo cabe en él en la medida en que sea visto como un receptáculo ingente, lo mismo la vida del campo que la vida de la ciudad, las alegrías y las tristezas entremezcladas (a su vez, Borges habló del *entusiasmo omnívoro* de Gómez de la Serna pues todos los temas y todas las cosas del mundo cabían en sus textos). Vale la pena observar lo que dice, en la cita anterior, Perfecto; el personaje defiende la idea de que los extranjeros no podrán jamás entender el tango por una cuestión ontológica: “Te faltan todos nuestros horizontes” (tal vez sean los horizontes de la pampa, o acaso sean los horizontes intelectuales). Ahora bien, no olvidemos que en *Policéfalo y señora* encontramos un novelista español, el cual se dedica a exponer y comentar la esencia de este género exótico: el exégeta no es precisamente un rioplatense. Como quedará todavía más claro al revisar la *Interpretación del tango*, el novelista y ensayista disertará acerca de la esencia —o de la naturaleza de este fenómeno de la cultura argentina y uruguaya— por medio de paradojas o de imágenes en que se resalte sobre todo lo contradictorio. He aquí un ejemplo proveniente de la anterior cita en que vale la pena detenerse ahora por ser un anticipo de esto mismo: “En el tango se ve el cuchillo, y, sin embargo, el que lo lleva empalmado se pone meloso para disimular” (2000: 482). Para el autor, sólo se puede hablar acerca del tango al filo del ingenio y por medio de metáforas.

Además de haber manifestado su interés por el tango novelísticamente en *Policéfalo y señora*, Gómez de la Serna ya había escrito y hablado acerca de una de las figuras principales del género antes de llegar al continente americano de forma definitiva. Como nos lo recuerda en las páginas de su *Interpretación*, tras la muerte de Carlos Gardel, nuestro escritor ofreció una suerte de elegía para condolerse por la muerte del Zorzal Criollo en una transmisión de radio desde la ciudad de Madrid. En las páginas de su *Interpretación*, reproduce dicho texto elegíaco. Como lo saben los amantes de la canción porteña, Gardel muere en Medellín en 1935 en un terrible accidente de avión (muere carbonizado). Después de exponer la tristeza desatada por la tragedia —“hoy veo a todos los bandoneones más enlutados que nunca”

(1998c: 740)—, y de recordar los orígenes de Gardel en los escenarios de la mano de su compañero Razzano, Gómez de la Serna describió de forma peculiar —y por demás controversial—, la conducta y la naturaleza del cantante y del actor: “No tenía nada de compadrito, era el gaucho bueno y todos le pedían eso que allí se llama una gauchada y que es un servicio generoso y desinteresado” (1998c: 741). Por supuesto, Gardel no fue ni de lejos un compadrito y mucho menos fue un gaucho (acaso haya sido francés, pero solamente eso...). Más adelante en el texto, al proseguir con el homenaje, Gómez de la Serna llega a fundir la figura gardeliana con el tango como si fueran una misma cosa:

Era el varón del tango, en contraste con la mujer del tango, el hombre probo, adolorido, que sabe masticar sus desengaños.

El tango que tiene algo de baile y canto y música de funeral sigiloso alrededor del cajón en que está el ser de cuerpo presente, acompaña bien la tristeza de haberse perdido el propio tanguista.

En el tango hay unas últimas burbujas del ahogado, un poco de su voz de agonía.

La voz de Gardel era una herida en que rostro y nos acordaremos siempre de su expresión llagada.

El tango tiene una significación oportuna y por eso hay un tango que cada uno puede aplicarse y hay tangos que alejan y tangos que acercan, tangos para el día del desahucio y tangos para el día del amor.

El tango se encoge y se estira y podríamos decir que está cardíaco, cardíaco como casi todos lo solemos estar. (1998c: 742)

En los apuntes autobiográficos de su *Automoribundia*, al hacer un recuento de los hechos acontecidos a lo largo de 1935, el escritor apuntó en sus anales la muerte de Gardel y la forma en que fue lamentada su abrupta partida como una verdadera tragedia para aquellas mujeres que eran, a su vez, proclives al suicidio casi wertheriano:

Junio... En Medellín se incendia el avión en que van a remontar el cielo hacia estudios cinematográficos Carlos Gardel, el mejor y más profundo cantador de tangos, y su orquesta... Para probar la convivencia de una época con sus grandes cantores, durante varios días hay una estela de suicidios de mujeres: una mecanógrafa, una señorita de diecinueve años y una cantante de veinte, cantante sin trabajo... No canta nadie en vano. Queda en el mundo un eco apasionado de la pena cantada, una respuesta de amor secreto, el recuerdo vivo de lo que parece que se llevó el viento... (1998a: 687)

**LA INTERPRETACIÓN DEL TANGO DE RAMÓN**

*Interpretación del tango* (1949) fue editada en la ciudad argentina de Santa Fe por la Editorial Utréya. A pesar del interés que hubiese podido despertar este pequeño libro de Gómez de la Serna entre los especialistas en la obra literaria del escritor, y así mismo entre los estudiosos del tango como género musical, esta *Interpretación* da la impresión de haber sido olvidada o bien desatendida por ambos grupos de investigadores. Incluso es muy poco lo anotado acerca de este libro en las páginas iniciales del volumen correspondiente de sus vastísimas *Obras completas*. ¿Acaso el interés por otros textos más representativos de Gómez de la Serna, sobre todo en su vertiente vanguardista y experimental, habrá alejado a gran parte de los críticos? ¿Los expertos en las cuestiones históricas y culturales del tango podrían en los tiempos actuales reconocer en esta *Interpretación* un libro que aporte algo para sus propias reflexiones?<sup>1</sup>

Al escritor le interesa el tango porque le ofrece un conjunto de realidades enigmáticas y, desde luego, poéticas y literarias. Expondrá el autor en su *Interpretación* precisamente sus intuiciones e hipótesis para intentar resolver esos enigmas acuciantes del tango. Como de costumbre, su escritura y su mirada convierten el objeto de su estudio, en este caso el tango, en algo novedoso y a la vez *extraño* y distinto de lo percibido por el común de la gente, sobre todo, por los rioplatenses, aquellos que vivían más de cerca el fenómeno tanguístico. Lo que Gómez de la Serna nos entrega será, como él lo dice, una mera “teoría de espectador”, es decir, de un aficionado que ha observado y que ha atendido las expresiones genuinas del tango: “esa danza que canta y sus ratimagos y caligrafías” (1998c: 709). Al recorrer las páginas del libro, se distinguen con claridad las fuentes que Gómez de la Serna consultó para escribirlo. Como lo admite hacia el final del texto, “muchos nombres de cultores del tango tendría que citar, pero yo no estoy escribiendo un tratado erudito —especialistas hay en la materia— sino un cuadro nada más que impresionista” (1998c: 740). Esa modestia —la de reconocerse tan sólo como un mero aficionado— le sirve espléndidamente bien para justificar su método *impresionista*, método que también permea muchos de sus textos prosísticos, una subjetividad lúcidamente desbordada, pero con una lógica impecable desde los territorios de la literatura, de la poesía y

1 Prácticamente al terminar esta investigación, me percaté de que hay una reedición relativamente reciente de la *Interpretación del tango*, con prólogo de Rafael Flores, de 2001, en Ediciones de la Tierra. Por motivos geográficos y bibliográficos, ha sido imposible revisar esta edición.

de la greguería. Su *Interpretación* es un buen ejemplo de una mirada que, de forma intencional, se concentra en un solo objeto, una sola entidad hasta sus últimas y más inesperadas consecuencias. En su calidad de *logógrafo*, como escritor absoluto, nuestro autor estudia la cuestión minuciosamente y con enorme rigor. Es llamativa la forma en que Gómez de la Serna emprende su labor hermenéutica sabiendo que su texto no albergará sino una serie de apuntes netamente impresionistas. De todos modos, se percibe en sus páginas ese afán por capturar la esencia del tango, por comprenderlo y explicarlo.

Al comienzo de su libro, Gómez de la Serna escribió algunas ideas históricas acerca de la forma en que habría nacido o surgido el género. Lo que en realidad importa no es la validez de las hipótesis que recoge y que comenta —por tanto: de la genealogía que dibuja—, sino la forma en que se adueña del tema investigado, la manera en que innegablemente se apropia del tango, en su sentido más amplio, con la intención de convertirlo en algo suyo, en un tema poético y por supuesto ramoniano. De hecho, en la medida en que nosotros seamos los lectores de su *Interpretación*, nos convertiremos en testigos de ese proceso de apropiación. De forma notable, su investigación aparenta clarificar la historia y la esencia del tema tratado; pero en realidad Gómez de la Serna termina por convertirlo en algo todavía más sugerente y raro, en algo más opaco e incluso más misterioso: un asunto digno de su atención, de su manipulación; para decirlo brevemente, Gómez de la Serna *desautomatiza* el tango en las páginas de su juguetona *Interpretación*: lo vuelve objeto literario, lo convierte en greguería, en amasijo de paradojas, en catalizador para su inconfundible humorismo, en algo suyo de cabo a rabo.

Gómez de la Serna supo entender la aparición del tango como la consecuencia de una serie de elementos culturales preexistentes. Cada uno de sus componentes, cada uno de sus rasgos, sería parte de una tradición enriquecida por las generaciones: “Todo, en su letra, en su solemnidad, en su llaneza, viene de los cantos tradicionales, así como en su modo de bailar y en medio de su desgarré tiene la lentitud y el mecido de los pericones y de todo el canto pampa” (1998c: 710). En la cita, aparece algo que es una constante en sus análisis y descripciones: los elementos antitéticos que conformarían el tango; por una parte, se destaca lo que el autor describe como lentitud y como solemnidad; por el otro, se observa un elemento en apariencia contrario: lo que él llama el desgarré. El análisis que propongo de las páginas de su *Interpretación* tiene que ver precisamente con lo paradójico, con lo antitético, con el humor en la descripción. Veremos esto en distintos momentos del libro: cuando hable acerca de las letras del tango, del baile, de su definición.

Las letras del tango tendrían su origen, de acuerdo con lo expuesto por el autor, en la poesía popular. Borges en su *Evaristo Carriego* de 1930 (1998a) defendió razonablemente la idea de que las letras del tango provenían de “centenares o millares de plumas heterogéneas” (1998a: 139). Para Gómez de la Serna, el asunto se resuelve, sin embargo, con engañosa facilidad en su libro cuando intente determinar cuál es la fuente esencial (o la tradición) de donde provendrían las palabras del tango: “De toda esta catarata de música, bailes y cantores va a nacer en su día el tango, pero su letra —según mi criterio de espectador independiente— viene de la payada” (1998c: 711). Lo que el escritor rescata, en tanto que *espectador independiente*, es la aportación de los payadores, su enorme capacidad para improvisar, su ingenio: “En la payada es donde el poeta del pueblo está más cerca de esa improvisación en prosa que sale en verso y por eso hay que recordar al payador como tránsito hacia el poeta tanguero” (717). La personalidad aguerrida del payador habría influido, según Gómez de la Serna, en el tono mismo del tango; esa actitud de hombre aguerrido —propia según él del mítico payador— la compartiría con otro personaje típico de las afueras, del campo infinito de la pampa argentina: “El gaucho payador era el maestro —solo o en contrapunto con otro rival— y su triunfo era cuando lograba un mayor silencio para su payada y hasta las moscas se detenían para que no se las oyese en el silencio” (717). Supongo que al emplear aquí el término “gaucho payador”, el autor debió haber pensado en aquello que, en las páginas de su *Facundo* de 1845 (2013), Domingo Faustino Sarmiento definió precisamente como “gaucho cantor”. Lo que Gómez de la Serna cree detectar centralmente —por medio de la influencia del gaucho y del payador en las letras del tango— es el tránsito de la vida de campo, de las afueras de Buenos Aires, hasta los ámbitos de la Capital Federal. En su ensayo “La poesía gauchesca”, incluido en *Discusión* de 1932, Borges hace una aclaración pertinente acerca del origen de este tipo de poesía. Según él, la poesía gauchesca no fue escrita propiamente por los gauchos: “Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad” (1976: 12). Gómez de la Serna bien sabe que la figura del gaucho es una figura de tiempos remotos y que, además, no pertenece al espacio urbano de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, se esforzará por encontrar —sin éxito— a un payador en el espacio urbano según lo escribe en su, por momentos más que desorientadora, *Explicación de Buenos Aires*: “En las grandes avenidas de la ciudad más europea de América solo se ve al gaucho cuando se quiere dar color local a alguna demostración nacional, y lograr oír a unos buenos payadores es mucho más difícil que encontrar un buen *cantaor* de flamenco en la Puerta del Sol” (1998b: 645).

Acerca de la suerte que alcanzan o que no llegan a tener las propuestas de los letristas, Gómez de la Serna no deja de sorprenderse por el destino con que corren por el mundo ciertas canciones y otras no, ciertos tangos aplaudidos y otros ya definitivamente olvidados por el público. Recordemos que llega a la Ciudad de Buenos Aires en un momento en que el tango se va transformando: en que va alcanzado su silueta definitiva en la medida en que se abren las puertas de su edad dorada; esto significa, además, una serie de cambios en los estilos y en la popularidad de ciertas canciones y en el olvido o superación de otras. Para Gómez de la Serna, los tangos son el producto de “los aedas del arroyo y de los grandes poetas” (1998c: 729); de este modo el tango es el resultado de la síntesis de lo eminentemente popular (“aedas del arroyo”) con la sabiduría de los grandes talentos líricos donde quiera que estos se hallen o florezcan. Aunque claro: el elemento popular bien pudo haber sido absorbido por las plumas cultas de la ciudad, como se lee en los textos borgeanos acerca de la misma cuestión. En torno al supuesto origen africano del tango, en su *Explicación de Buenos Aires*, Gómez de la Serna expresa burlescamente lo siguiente: “Hay quien cree que viene de los negros, de los ‘morenos’, como se dice por aquí, cosa que nos choca a los que tenemos —con más propiedad, tuvimos— el pelo renegro” (1998b: 508). Lo que es más relevante, cuando hable acerca de los orígenes del tango, es en todo caso su capacidad para reconocer la existencia y la plenitud de un género diferente y particular desde una perspectiva de hombre europeo: más allá de las tradiciones que recoja o las que así mismo rechace, el tango se transforma en una expresión válida, con características propias, tal y como lo deja asentado en el texto de su *Interpretación*: “Ya ni es habanera ni nada negro ni blanco, ya es el *tango argentino*” (1998c: 724). De hecho, Gómez de la Serna incluso afirma que el tango sería una de las expresiones populares “más geniales” junto con el fado y el cante jondo, dos expresiones culturales europeas. En los tres casos, estaríamos frente a expresiones artísticas y musicales en que el *desgarre* sería característica importante.

Los reclamos que se recogen y se plasman en las letras del tango son para el autor buenos ejemplos de lo que él llamaría “prosa versificada”. Según lo defiende en las páginas de su *Interpretación*, los asuntos son presentados por medio de un discurso que tiende a lo prosaico en la medida en que se reflejen allí los acontecimientos de lo cotidiano; pero, al mismo tiempo, reconoce Gómez de la Serna en esos “relatos atropellados” algo que sin duda los eleva poéticamente: “Es un género literario que describe la vida sin adormecerse, sin prescindir los plazos y guardamuebles. Aceptan la realidad actual como los europeos aceptan la antigua, en forma mitológica, haciendo mitología de una máquina de coser” (730). Para él, el tango no sería necesariamente

el texto épico de los rioplatenses, sino más bien el registro mítico de sus desventuras cotidianas (allí es donde cabe y se valida esa “máquina de coser” de la cita). Los personajes de las letras son el producto de la realidad social y económica, frutos de una mimesis realista. Borges en cambio varía o subvierte el orden de los mismos términos: para el autor de *Ficciones*, el tango sería más bien parte de la mitología argentina y no la mitología misma. De forma muy amplia, Gómez de la Serna alcanza a concebir esta expresión de la cultura del Río de la Plata como una perspectiva que abarca la realidad entera de la vida social en cada una de sus facetas: “Comentario al mundo es el tango” (731). En su *Explicación de Buenos Aires*, definirá el tango, por su capacidad para comunicar hechos sociales, como “periodismo cantado” y defenderá la idea de que hay en sus letras, por las situaciones trágicas que contienen, también algo de “shakespearinidad”.

Sorprendentemente, Gómez de la Serna señala, entre las tradiciones expurgadas, que el tango nada tendría de italiano, pues sería precisamente “la superación del italiano”. En todo caso, esos elementos europeos, en particular los de procedencia italiana, terminarían —según él— por acriollarse o por hispanizarse: “no se deja llevar por el mocosuena mocosuena de la canzionetta, impone la franqueza quevedesca de España, y aunque habla italiano y lo entremezcla a sus giros itálicos, no lo hace con la armonía napolitana, sino que la desarmoniza” (725). No deja de ser desconcertante que nuestro autor desee olvidar o aislar las aportaciones de los italianos en la configuración de este ritmo, entre otras de relevancia, su particular sentido de la melancolía, la nostalgia de los emigrados italianos en las tierras americanas. Resulta muy extraño que un hombre alejado de su patria, como lo fue por esos años Gómez de la Serna, haya pasado este rasgo por alto. Por lo menos, en una de las muchas greguerías dispersas a lo largo y ancho de su *Interpretación*, describirá el bandoneón como un “acordeón italianizado”. El bandoneón es en realidad un instrumento de origen germánico. Según nuestro autor, lo que italianizaría el tango sería el tono melancólico de la música (el bandoneón daría esa tesitura de llanto). Borges tampoco llegó a ver con buenos ojos la aportación italiana en la configuración del tango en las páginas de su *Evaristo Carriego*: “Recuerdo que hacía 1926 yo daba en atribuir a los italianos (y más concretamente a los genoveses del barrio de la Boca) la degeneración de los tangos” (1998a: 142). Recuérdese que Borges escogió ver en el tango —sobre todo— una metáfora del combate y del duelo, de la virilidad combativa sublimada. No deja de ser curioso que Gómez de la Serna y que el autor de *El Aleph* coincidan, aunque sea tangencialmente, en sus ideas acerca del tango y en sus preferencias por ciertos periodos de la creación tanguística. En los textos prosísticos de Borges, es

normal hallar la exaltación del tango más distante en el tiempo, aquel que además correspondería con algunos de sus ideales estéticos y desde luego heroicos. Puede pensarse, en el caso de Gómez de la Serna, que él haya querido hispanizar el tango, casi exaltarlo como un producto indirectamente español y para nada italiano (no por nada lo coloca junto con el fado portugués y con el cante jondo).

Hasta el momento, he hablado acerca de las impresiones de Gómez de la Serna en torno a las letras del tango. Acerca del vínculo entre la música y el baile, escribió lo siguiente:

Primero nace como baile —¡todo es tan reciente que en nuestros días está aún en la evolución adolescente!— el principio del baile *agarrao*, con papel principal del hombre, pues la mujer había de someterse a caprichos, prontos y convulsiones, al paso ligero o tardo, con cortes, barquinazos, medias lunas, ochos y sentadas.

El hombre, como changador de mujeres pesadas y buenas mozas, tiene derrumbamientos de pereza con estirones de acróbata.

Tangos canyengues bailados sobre poco terreno y disimuladas pataditas, las cabezas apoyadas en las sienes como dos columnas que para no caer se uniesen en lo alto y se cimbreasen en lo bajo, baile de vanidad de las caderas y de las piernas que trazan figuras de compás. (1998c: 722)

Estas observaciones son extremadamente interesantes. Deseo resaltar aquello que tiene que ver con la aparición del baile antes de que verdaderamente existiera una música que pudiera ya reconocerse, sin lugar a dudas, como tango. Para aquellos que han investigado la cuestión, y que sobre todo han profundizado en el estudio de las fiestas de los negros en el continente americano, esto resultará conocido: antes de que se enlazaran las parejas por medio del abrazo se acostumbraba bailar sin tal contacto físico, en comunión pero sin la estructura del abrazo; algunas danzas europeas —que fueron importadas poco a poco al continente americano— tampoco exigían ningún tipo de abrazo ni de contacto físico continuo. Posteriormente, y debido a las exigencias del baile, y desde luego de la marca, habría surgido lo que Gómez de la Serna define como el *agarrao* entre los bailarines, lo que hoy reconocemos mundialmente como el tango bailado: la “danza maligna”.<sup>2</sup> Quizá lo más

2 Acerca del modo en que bailaban los negros en Argentina, y acerca de cómo se fue configurando el abrazo del tango, léase, sobre todo, el capítulo primero de Gustavo Benzecry Saba (2015), “1800-

relevante en la cita, sin embargo, sea la juguetona manera en que, desde la estética de la greguería, Gómez de la Serna recrea la dinámica que se establece en el baile: el varón sería una especie de changador; aquella persona que se encarga, en los sitios públicos, de cargar el equipaje de los viajeros (las mujeres serían el equivalente de las maletas). Inmediatamente, Gómez de la Serna contrastará las pausas que el tango permite a quien lo baila —los momentos de reposo o de escogida inmovilidad— con las instancias en que la agilidad y el movimiento repentino se imponen en la danza de forma sorpresiva y casi acrobática: “Tiene derrumbamientos de pereza con estirones de acróbata”. Hacia el final del pasaje largamente citado, y como si se tratara de una greguería, Gómez de la Serna describe con notable ingenio el estilo apilado por medio de la imagen de dos columnas unidas por la parte superior: en las sienas. Aunque claro: los bailarines expertos saben que el apilamiento ocurre en el pecho y no en las sienas. Esta percepción es el resultado de un mero efecto óptico (no hay que olvidar la gran importancia que tienen este tipo de efectos en las greguerías más plásticas del autor). Al ver bailar a una pareja, desde la distancia, puede bien parecer que efectivamente el contacto entre las sienas sea el punto que los conjunta. Considérese, por ejemplo, esta maravillosa greguería: “La última nota del tango es su rúbrica” (1988: 100). En ella, Gómez de la Serna conjuga lo auditivo (la última nota del tango) con lo visual (su rúbrica).

El autor se interesa en el tango por su naturaleza contradictoria, por su complejidad, por su carácter paradójico. De tal manera que el tango le proporciona aquello que de forma constante buscó plasmar en sus greguerías: las relaciones inesperadas entre las cosas del mundo. No es extraño, por tanto, que una de las partes más logradas de su *Interpretación* la dedique precisamente a la juguetona definición, a la descripción y a la plasmación de una suerte de *ramonismos*. En una larga enumeración, describe el tango de la siguiente manera:

El tango es como espuela con que el hombre se hiere a sí mismo, es un baile de paso cauto y retorcido, gestero con los gestos de la alimaña de la seducción que se desenvuelve en pasos de ladrón de amor, en zigzagueos de capcioso, en prieta enredadera que maniata a la mujer que quiere escapar a su influjo dentro del baile. El verdadero tango bailado es un tango de garabato, zancado y jorobera, empujador y humilde,

---

1840. Prehistoria del tango danza en el siglo de las revoluciones”, en *Los legionarios del abrazo. Historia del tango danza (1800-1983)*, Stuttgart, Abrazos, pp. 13-24.

en que los pantalones son como acordeones que se arrugan, y se desarrugan y a lo más se engarabitan con la coquetería del bien andar. (1998c: 723)

Gómez de la Serna describe el tango usando términos contradictorios; de otra manera, acaso, sería imposible acercarse a su naturaleza tan rica en matices y ambigüedades. Considérese la comparación entre el tango bailado y la espuela con que el hombre se lastima a sí mismo; y también aquel paradójico apunte en que indica que el tango es simultáneamente *empujador* y *humildoso*. Del mismo modo, el autor de las greguerías dirá que “el tango es un tablón para los naufragos y un abismo para las mujeres” (725). Es decir, benigno y maligno a un mismo tiempo. El tango “representa el momento en que el malevo se vuelve bueno” (725). El tango vive necesariamente en la paradoja produciendo algunos efectos contradictorios: “Los desarraigados que se vuelven a arraigar lo bailan y lo cantan” (726). El tango habita donde lo sacro impera, pero atrae y sublima lo profano: “Música de órgano de catedral en domingo, y en medio de estar oficiando el acordarse de pronto de voluptuosidades escondidas bajo colcha de seda” (726). El tango es placentero, pero sólo desde la experiencia del dolor: “Tocan otras músicas para que se cierren las heridas, pero el tango toca y canta para que se abran, para que sigan abiertas, para recordarlas, para meter el dedo en ellas y abrirlas al sesgo” (726). Gómez de la Serna percibe melodramáticamente el tango como una expresión —como un *catecismo*— en que convive lo más triste con lo más alegre: “El tango toma en serio el motivo que invoca, llora el dolor y después vienen unos pasitos burlones, un traspies grotesco, un juego en el dolor, un hacer chacota tarareada con su propio sentimentalismo” (728). También por medio de los contrastes de los colores, desde la contraposición entre blanco y negro, describe Gómez de la Serna la música a veces saturada, a veces menos recargada en sus compases: “En el tango hay un abejorro de notas musicales que escapan a una colmena negra, entre las que revuela a veces una mariposa blanca” (728).

He retomado aquí solamente algunas de las observaciones con que Gómez de la Serna busca definir y describir el tango desde su propio sistema estético; sin embargo, como ha quedado claro, el rasgo que domina en estos pasajes es precisamente lo contradictorio, lo paradójico y lo deslumbrante: la revelación ingeniosa. Además de elaborar un conjunto de greguerías tras la contemplación y el análisis cuidadoso del tango, Gómez de la Serna cree detectar en ejemplos concretos de las letras resabios del género que él ayudó a definir y desde luego a inventar y popularizar. En su *Interpretación*, cita los siguientes versos con el entusiasmo de quien ha encontrado lo propio en lo ajeno: “Petiso y jorobeta, / cargado de oro que no soltás, / te sirve

la joroba de gaveta” (735). Es difícil dejar de suponer que estos versos, en realidad, sean de su creación; en ellos es posible detectar cierta gracia quevedesca.

Más allá de las greguerías y de los apuntes ingeniosos, pero todavía instalado en los territorios de lo metafórico y de lo alegórico, hacia el final del pequeño libro que aquí nos ocupa, encontramos una inesperada alegorización que acaso sirva para finalmente captar la imagen principal que quiso el autor rescatar y construir a partir de su estudio del tango. Gómez de la Serna lo imagina como una fábrica que serviría para alojar en ella todos los dolores humanos, un edificio: “Yo veo en las afueras una supuesta fábrica de tangos, como un frigorífico del dolor humano donde llega el que ha cometido crimen, el que ha sido engañado, el anonadado por la vida y allí se le elaborará el tango con su lenguaje lleno de dolor” (744). Para el autor, sería entonces el tango un espacio construido para resguardar las emociones y para que éstas luego se verbalicen, para que se comuniquen con entera facilidad: “Esa gran fábrica quimérica tiene bien provistos de tangos el comercio humano” (744). Ese “frigorífico del dolor humano” aseguraría la conservación de las aventuras y de las desventuras más humanas y proveería también su remedio; serviría pues para canalizar las angustias del hombre, las frustraciones, para elevar todo esto hasta la altura del arte. Como ha podido verse a lo largo de este trabajo, el tango es para Gómez de la Serna mucho más que su música o su danza: es poesía y es consuelo. Es una realidad que termina por *encantarlo*. El tango llegó a la vida de Gómez de la Serna —como siempre ocurre— de forma azarosa y se convirtió en un asunto que mereció toda su atención y su empeño de gran escritor. No es casual que haya dedicado todo un libro a su investigación y a su cuidadoso escrutinio; tampoco es fortuito que haya presentado el tango desde su vertiente enigmática: como un objeto de estudio siempre escurridizo y, sin embargo, invariablemente presente en el país que terminó por acogerlo durante su prolongada estancia.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- Benzecry Saba, Gustavo (2015), *Los legionarios del abrazo. Historia del tango danza (1800-1983)*, Stuttgart, Abrazos.
- Borges, Jorge Luis (1998a), *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1998b), *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza.
- Borges, Jorge Luis (1993), “Ramón Gómez de la Serna”, en *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix-Barral, pp. 132-134.

- Borges, Jorge Luis (1976), “La poesía gauchesca”, en *Discusión*, Madrid, Alianza, pp. 11-48.
- Cernuda, Luis (1999), *Las nubes. Desolación de la Quimera*, Luis Antonio de Villena (ed.), Madrid, Cátedra.
- Fernández-Medina, Nicolás (2005), “Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires: un vanguardista español en ‘la ciudad más interesante y cortés de América’”, *Boletín Ramón en Argentina*, núm. 10, pp. 3-12.
- García, Carlos y Martín Greco (eds.) (2007), *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna. Guillermo de Torre 1916-1963*, Madrid, Iberoamericana-Verveut.
- Gómez de la Serna, Ramón y Luisa Sofovich (1962), *Ramón Gómez de la Serna*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Gómez de la Serna, Ramón (2000), “Policéfalo y señora”, en Ioana Zlotescu, Juan Pedro Gabino y Pura Fernández (eds.), prólogo de José Carlos Mainer, *Obras completas XII. Novelismo IV. El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, pp. 353-526.
- Gómez de la Serna, Ramón (1998a), *Obras completas XX. Escritos autobiográficos I. Automoribundia (1888-1948)*, Juan Pedro Gabino, Pura Fernández y Ioana Zlotescu (eds.), prólogo de Ioana Zlotescu, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Gómez de la Serna, Ramón (1998b), “Explicación de Buenos Aires”, en Ioana Zlotescu (ed.), prólogo de Luis Carandell, *Obras completas XV. La ciudad Madrid-Buenos Aires (1919-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 483-705.
- Gómez de la Serna, Ramón (1998c), “Interpretación del tango”, en Ioana Zlotescu (ed.), prólogo de Luis Carandell, *Obras completas XV. La ciudad Madrid-Buenos Aires (1919-1956)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 707-745.
- Gómez de la Serna, Ramón (1988), *Greguerías*, Rafael Cardona (ed.), Madrid, Cátedra.
- Gómez de la Serna, Ramón (1986), *París*, Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-Textos.
- Gómez de la Serna, Ramón (1970), “¿Por qué estoy en América?”, en *Nuevas páginas de mi vida*, Madrid, Alianza, pp. 172-174.
- Gómez de la Serna, Ramón (1956), *Nostalgias de Madrid*, Madrid, El Grifón de Plata.

Algunas notas acerca de Ramón Gómez de la Serna...

- Greco, Martín (2005), "Ramón Gómez de la Serna: Buenos Aires, septiembre de 1936", *Boletín Ramón*, núm. 10, pp. 28-57.
- Salas, Horacio (2008), *El tango*, México, Laberinto.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2013), *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

**Pablo Muñoz Covarrubias:** profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa desde el año 2015. Perteneció al área de Semiótica. Realizó la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y realizó la maestría y el doctorado en el El Colegio de México. Sus líneas de investigación son tradición y vanguardia en la Generación del 27, poesía de la Generación del 27, literatura española del Siglo xx. Ha trabajado como profesor en distintas universidades de México y de los Estados Unidos. Se ha dedicado exclusivamente a la docencia y a la investigación desde el año 2006.

**D. R. © Pablo Muñoz Covarrubias, Ciudad de México, enero-junio, 2017.**