Georgia State University
Digital Archive @ GSU

Modern and Classical Languages Theses | Department of Modern and Classical Languages

11-28-2007

La Poesía Tanguera de Eladia Blázquez: De la Melancolía Tradicional a la Vanguardia Renovadora

María Marta López
mmlopez5@yahoo.com

Follow this and additional works at: http://digitalarchive.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation
López, María Marta, "La Poesía Tanguera de Eladia Blázquez: De la Melancolía Tradicional a la Vanguardia Renovadora" (2007). *Modern and Classical Languages Theses.* Paper 2.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Modern and Classical Languages at Digital Archive @ GSU. It has been accepted for inclusion in Modern and Classical Languages Theses by an authorized administrator of Digital Archive @ GSU. For more information, please contact digitalarchive@gsu.edu.

LA POESÍA TANGUERA DE ELADIA BLÁZQUEZ: DE LA MELANCOLÍA TRADICIONAL A LA VANGUARDIA RENOVADORA

by

MARÍA MARTA LÓPEZ

Under the Direction of Elena del Río Parra

ABSTRACT

The purpose of this study is to explore and analyze the *ars poetica* in the work of Eladia Blázquez (1936-2005), and to appreciate to what extent it converges or separates detaches itself from the traditional tango lyrics. Due to her numerous pieces, she is the first and only woman to write both music and lyrics consistently, while proposing a different viewpoint in tone and themes in order to update them to current times. Among them, the major are Buenos Aires, life and identity. The researcher proposes that Blázquez nourished herself on the classics, recreating them while offering new expressive possibilities, shifting at times from their melancholic tone and the moaning sound of the *bandoneón*, tango's soul-haunting instrument, to a more hopeful one. Definitely, Blázquez's renovated vanguard brought about change in Argentinean tango poetry, and the genre back to life when it was agonizing.

INDEX WORDS: Tango, Lyrics, Eladia Blázquez, Buenos Aires, Life, National identity.

LA POESÍA TANGUERA DE ELADIA BLÁZQUEZ: DE LA MELANCOLÍA TRADICIONAL A LA VANGUARDIA RENOVADORA

by

MARÍA MARTA LÓPEZ

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

in the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2007

Copyright by

María Marta López

2007

LA POESÍA TANGUERA DE ELADIA BLÁZQUEZ: DE LA MELANCOLÍA TRADICIONAL A LA VANGUARDIA RENOVADORA

by

MARÍA MARTA LÓPEZ

Committee Chair: Dr. Elena del Río Parra

Committee Member: Dr. H. Fernández L'Hoeste

Electronic Version Approved:

Office of Graduate studies

College of Arts and Science

Georgia State University

December 2007

DEDICATORIA

En primer lugar debo agradecer el buen viento y el interminable “piolín” que le dieron mis hijos Laura, Mariana e Ignacio a mi “sueño de barrilete” y a esa loca fantasía de volar que me llevó lejos de ellos y de Argentina. Nunca han dejado de alentarme y “será por eso que del todo no me fui”, que mantengo el “corazón mirando al sur” y que eligiera a Eladia para que su lirismo le diera “alas desplegadas” al proyecto de mi maestría. ¡Gracias chicos! A ustedes les dedico este esfuerzo por su paciencia y comprensión. Sólo los que emigramos sabemos por cuánto y a cuántos hay que agradecer por mantener la distancia acotada.

Infaltable, como corresponde a todo lo relacionado con el tango, es el reconocimiento a mi “vieja” que se transformó en asistente logístico para la superación de los tramos finales; y a mi “viejo” que hace quince años se fue pero nunca me dejó. Ambos cimentaron en mí el placer por la amistad irrestricta, por un conocimiento ecléctico, por el derrotero “vagamundos” y la vida grata. A la tía Marily y su “omnipresente”, por requerida y ofertada, presencia musical junto al piano o al micrófono en toda reunión familiar le debo el ayer de mi inclinación al tango y el hoy de su asesoría en calidad de escritora y conocedora del tema de estudio.

A toda mi familia y amigos, por fortuna muchos desde distintos puntos cardinales, y a mis compañeras de estudio que me han animado en esta empresa recordándome, cuando el impulso del aire se aquietaba, que “vence y convence el que está convencido”. Quisiera nombrarlos a todos pero el hacerlo transformaría esta dedicatoria en una nómina interminable e innecesaria, ya que al leerla con la imaginación cada uno se reconocerá en ella.

¡Muchas gracias a todos por “honrar mi vida”!

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a mi Directora de Tesis, Dra. Elena del Río Parra por su supervisión entusiasta, no sólo desde el soporte académico sino también por su asistencia en todo tipo de problemas técnicos y su paciencia ante los personales, a toda hora. El proyecto fue creciendo gracias a su constante impulso, mediante cuestionamientos socráticos y comentarios críticos que me ayudaron a develar la riqueza de mi tema y, eventualmente, me fueron acercando a la meta. Sus consejos de cómo interpretar los resultados de mi investigación, de cómo editar y de cómo utilizar un lenguaje más preciso, contribuyeron directamente a este trabajo, permitiéndome descubrir los puntos relevantes de mi propuesta y mejorar la técnica de mi redacción. Por sobre todo, quedo especialmente agradecida por aceptarme para realizar esta tesis bajo su supervisión y por su interés en mi tema, ya que está totalmente fuera de su especialidad; sus sugerencias han sido esenciales para la culminación de este trabajo.

Asimismo, agradezco al segundo lector de mi tesis, el Dr. Héctor Fernández L'Hoeste por su tiempo, consejos y primigenio apoyo; aseverando antes de comenzar la lectura que la disfrutaría grandemente. Fue desde su cautivante cátedra y nuestras inacabables y entretenidas discusiones que comencé a tomarle el gusto a los estudios culturales e "identitarios", que a través de él conocí.

Y también debo reconocer a todos los profesores que he tenido durante mi maestría, quiénes me guiaron hasta aquí permitiéndome arribar con una sapiencia duplicada y la seguridad de que aún queda un largo y fascinante camino literario por recorrer.

"¡Bien nosotros!/ Porque es lo mismo que decir... ¡ustedes!" [Y también ¡vosotros!]

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA iv

AGRADECIMIENTO v

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULOS

1. Al principio era una danza 3
2. De la danza a los versos tristes 7
3. El tango, la mujer y Eladia 11
4. Eladia y la prosa dolorida 19
5. Eladia y el alma de fiesta 24
6. Eladia y la búsqueda de identidad 30

CONCLUSIÓN 38

OBRAS CONSULTADAS 47

Es hora de matar los sueños,
es hora de inventar coraje
para iniciar un largo viaje
por un gris paisaje…
¡sin amor!
(Eladia Blázquez, “Sin piel”)
"A pesar de todo, estoy aquí puesta,
los pájaros sueltos y el alma de fiesta…
(Eladia Blázquez, “A pesar de todo”)

Introducción

El presente trabajo tiene el propósito de explorar y analizar el espectro temático en la poesía tanguera de Eladia Blázquez (1936-2005) para apreciar en qué medida el alcance de su arte poética encuentra puntos de coincidencia o proyecta vectores de divergencia con respecto a la lírica tradicional del tango argentino. Proponemos que Eladia sumó a la técnica tanguera, donde primara la melancolía, una concepción más optimista y que se convirtió en factor predominante del movimiento que hizo que el tango volviera a cobrar vigencia. Sin lugar a dudas, Eladia produjo un cambio auténtico en la historia musical de dicho compás, que se caracterizó desde sus comienzos por una fuerte presencia masculina. Las mujeres del tango eran, fundamentalmente, cantantes y sólo algunas de ellas tomaron la pluma en unas pocas oportunidades; Blázquez, en cambio, fue intérprete y autora. La cantidad de piezas que escribió, que abarcan tanto la letra como la música, la convirtieron en la primera mujer compositora *per se*. Sin embargo, la importancia de su aporte innovador va más allá de un análisis de género, ya que radica en haber contribuido el insospechado resurgimiento de un género que parecía ya haber perdido su vigencia irreversiblemente. El tango adolecía del mal del abandono: unos pocos

componían y otros pocos escuchaban. Eladia se animó a desafiar el inexpugnable universo machista para devolverle la vida a la versificación tanguera, al instilarle un nuevo tono. La inflexión de su voz poética exterioriza un modo y una intención particulares de decir, al expresar un estado de ánimo renovado. Si bien habitualmente manifiesta en sus canciones la queja melancólica tradicional, la peculiaridad de Eladia es emerger de la languidez de la pena con vigor animado confiriendo, en algunos de tangos, un grado de esperanza y fe sobre la posibilidad de regocijo en la vida.

Julio Nudler (1941-2005), periodista y escritor, en el sitio Web Todo Tango, definió la aportación de Eladia de la siguiente manera:

> Nadie logró, como Eladia Blázquez, crear tangos con letra de tanto éxito -y en algunos casos aislados de tanta calidad- desde fines de la década del 1960, cuando la popularidad del género había caído en la Argentina a sus mínimos históricos. Sólo pueden comparársele algunos títulos del binomio Astor Piazzolla-Horacio Ferrer. Ella creó un tango canción verdaderamente nuevo, aunque sobre moldes no vanguardistas, con su rara habilidad para combinar notas y palabras. Con una temática nueva y un lenguaje actualizado impactó en un público amplio, no necesariamente tanguero.

Eladia se nutrió de los clásicos del tango, de Discépolo[1] o de Manzi[2] por nombrar a algunos, e hizo "versos olvidando / que la vida solo es prosa dolorida / que va ahogando lo mejor / y abriendo heridas, ¡ay!, la vida"[3]. Sin embargo, también rondó otras posibilidades expresivas, y se permitió sentir que "A pesar de todo, de todas las cosas / me brota la vida, me crecen las rosas" y, de esta manera, propuso un giro en la proposición fundamental del tango triste, que reza que todo tiempo pasado fue mejor y que la vida pena como el rezongo del bandoneón. Eladia, sobre todo, se apasiona con Buenos Aires, se encarna y se aúna en su gente y le canta a la vida;

en ocasiones con la dolorosa fatalidad eterna del tango, en otras con un hálito de esperanza en un alma festiva. Por momentos sus versos se entristecen al ritmo del bandoneón para "aprender a llorar sin sufrir"[4], aunque también se dejan llevar "con las alas del alma desplegadas al viento, / más allá del asombro me levanto entre escombros/ sin perder el aliento"[5].

Con el propósito de alcanzar un mejor entendimiento de la fascinante mística de los letristas del compás del dos por cuatro y, principalmente, para quienes hasta desconocen que el tango se canta, presentamos a manera de introducción una sucinta recapitulación sobre la historia del tango: sus espacios de actuación y las fuerzas hegemónicas que lo definen.

Capítulo 1. Al principio era una danza

Aunque fue la sensualidad del tango danza lo que más ha trascendido internacionalmente con los cortes y quebradas[6] que le son propios y con otros pasos o rosas en la boca[7] que le brotaron fuera del río de la Plata, cabe destacar que son sus letras la que revelaron una legión de poetas y filósofos urbanos.

Está más allá del alcance de este ensayo el discutir si el tango es poesía o no, tema que ha sido tratado de manera exhaustiva y, sin lugar a dudas, demostrado inequívocamente por escritores de la talla de Borges, quien en su "Alguien le dice al tango", profetiza: "Yo habré muerto y seguirás / orillando nuestra vida. / Buenos Aires no te olvida, / tango que fuiste y serás". Difícilmente haya quien desmienta el carácter poético y el intrínseco perfil dramático de las letras tangueras cuando el mismo Pablo Neruda titula uno de sus poemas "Tango del viudo", donde se lamenta "así también veo las muertes que están entre nosotros desde ahora, / y respiro en el aire la ceniza y lo destruido, / el largo, solitario espacio que me ronda para siempre." (189). Mientras la palabra "tango" advierte al lector de su tormento sentimental, de su "mal de amores"; el viudo expresa la pérdida de su amada, la imposibilidad de la reconciliación.

Corrían los últimos años del siglo XIX cuando Argentina se ubicaba en vías de la industrialización y, mientras la población obrera se afincaba en los arrabales de Buenos Aires, se afianzaban los acordes de aquellos primeros tangos gestados en la década de los 1870-80. José Gobello, uno de los más prestigiosos historiadores del tango, reseña en *Breve historia crítica del tango*, que el 80% de los hombres que habitaban la urbe sureña eran inmigrantes y de ellos, el 75% era italiano. Después de la fiebre amarilla o "peste grande" que diezmó la población de Buenos Aires en la primera mitad de 1871, afirma que "el tango ya está inventado". No sólo la peste, sino también las campañas del desierto diezmaron a este conjunto de habitantes y, entre ellos, a las negritudes argentinas. Las mismas desempeñaron un papel muy importante en el nacimiento de la patria y del tango, ya que este tuvo un nacimiento blanco acompañado de un fuerte aporte de la raza negra[8]. El mismo Gobello dice: "Los compadritos han aportado la estructura musical, tomada de los bailes convencionales, y el enlazamiento de la pareja; los negros, por su parte, el ritmo y los quiebros del cuerpo"[9]. (16)

La ciudad se iba colmando de una nueva capa social conformada por gente de las provincias —o del interior como se solía decir—, inmigrantes extranjeros —mayoritariamente europeos— y unos muchos porteños[10] que quedaron fuera de las filas de la clase acomodada[11]. Esa "mezcla milagrosa de sabihondos y suicidas", tan excelsamente descripta por Discepolín[12] en su tango "Cafetín de Buenos Aires", se aglomeraba en los suburbios semejando un sarmiento brotado, no de racimos ni de hojas, sino de viviendas abigarradas de nuevos habitantes con "sueños de esperanza" y realidades de fracaso. Gustavo Varela describe los albores de la Gran Aldea en su libro *Mal de tango* caracterizando un Buenos Aires que "en 1900 no es reconocible. Tiene un rostro desfigurado por habitantes extraños que bajan de los barcos, ocupan las calles y se instalan en casas abandonadas" (27). Paulatinamente, casi sin darse cuenta, la ciudad

comienza a poblarse de conventillos, compuestos por "decenas de habitaciones, de idiomas y de costumbres, reunidos todos alrededor de un patio central que va a servir de ágora para fundar una identidad de síntesis" (Varela 28). Como todo grupo que busca su lugar en la sociedad con una identidad o una voz que le sea propia, crearon una cultura y una manera de expresarse con códigos y lenguaje particulares. Y es allí donde nace el tango, en primera instancia como una danza que, por su mixtura de sensualismo y pasión ejecutada por gente bravía[13], era mal vista en el ámbito de las clases altas y, posteriormente, como una forma poética que se transformaría en una excelsa exégesis del sentir popular y urbano. Así, Contreras afirma que es "música propia de guapos y *malandras*[14] de oscuros orígenes… La esencia del tango es más bien *canaille*, nocturno, adúltero, rufianesco, curioso de abismos y soledades sin remedio". (Gardel 60). La difusión del tango no fue cosa sencilla: era un estilo de baile muy audaz para las usanzas y costumbres de la época. Por ello, como tantas otras expresiones artísticas que tienen su origen entre las clases trabajadoras, fue rechazada en sus orígenes[15]. Casi abismal era el contraste entre las veladas de baile en las mansiones de los barrios acomodados y los bailes que se organizaban en los *piringundines*[16] o cabarés de los suburbios. El tango-danza se fue dispersando subrepticiamente por la ciudad sin que nadie se lo propusiera conscientemente y, ya sea tomando atajos o tendiendo puentes entre ambos feudos, los abismos se fueron superando. Después de un anónimo e inútilmente discutido lugar de nacimiento —que si en Argentina o el Uruguay—, el tango se crió en las márgenes del río de la Plata. La misma Eladia escribió el "Candombe de las dos orillas" para romper con esta dicotomía, sus versos dicen "no nos separa el río, no nos separará (…) / todo nos une y ata, viene de tradición (…) / El candombe y tango tumban, / son, son, son… / Dos orillas en el Plata, / pero un solo corazón". Desde ese puerto austral de Buenos Aires, se embarcaban con destino a París los jóvenes de la aristocracia porteña y también algunos

instructores de tango. Los primeros partían con el ansia de disfrutar de la frivolidad de la danza sin la censura de una sociedad preceptista; los segundos lo hacían a fin de explotar la veta de enseñarla a los parisinos, ávidos por incorporar la sensualidad de sus movimientos. En la capital francesa, como reza el viejo adagio de que nadie es profeta en su tierra, se coló triunfal en cada rincón de sus salones. La "ciudad luz" lo recibió con las pistas de baile abiertas, lo vio crecer, lo disfrutó y lo lanzó al mundo. El salto internacional fue su paso más logrado ya que dejó atrás la fugacidad que implica la danza al no registrarse en manuscritos, para eternizarse cada vez que su coreografía se difunde, se reinventa y se repite en otras tierras. Y aquél que no tuvo un origen de honor o gloria se ganó un lugar de privilegio y el título de Señor.

En los inicios, narra Carlos Mina en *La mezcla milagrosa*:

> …todos los que llegaron a Buenos Aires desde el interior o desde ultramar habían perdido su hábitat de origen: el tango crea entonces una *geografía imaginaria* que ayuda a establecer referencias en el proceso de instalación. En una segunda instancia, el tango, a través de su poesía narrativa, expresa una dramática que permite la *elaboración* de una infinidad de *conflictos* humanos surgidos por la obligada convivencia de gran cantidad de seres de diferentes orígenes y culturas. (40)

Los inmigrantes, que conformaban un nutrido contingente de orígenes, lenguas y costumbres diferentes, llegaban de a miles al puerto de Buenos Aires y se alojaban en sus aledaños de una manera provisoria, que se transformó en permanente para muchos. Este agrupamiento ecléctico y esa fusión de culturas se evidenciaban en el tango, el que ya como danza, música o poesía forjaba una expresión nueva. Al compás de sus notas se describía toda una naciente filosofía de vida emanada de la sumatoria de esas tantas peculiaridades que se habían dado cita en las orillas de Buenos Aires, donde cohabitaban delincuentes, malandrines,

prostitutas, obreros o inmigrantes desarraigados. Así, el ambiente arrabalero se constituyó en la plataforma de lanzamiento de una noción de vida marginal y desesperanzada, plasmada para la posteridad en versos tristes y melancólicos salpicados, con distinta intensidad de expresiones del *lunfardo*[17].

Capítulo 2. De la danza a los versos tristes

Ángel Villoldo fue no sólo el compositor de "El choclo" (1903), uno de los tangos más difundidos internacionalmente, sino que se le considera como el padre del tango-canción por su creación "La Morocha" (recordemos que, hasta ese entonces, el tango era baile, era música sin lírica). Villoldo se basó en el estilo cupletista de la época, estilo que comenzaba a desaparecer junto a unos esporádicos tangos previos de humor picaresco o satírico. "Al volverse canción se transforma en el canto dolorido del hombre del suburbio, un canto dolorido por la ausencia del amor, por la soledad" (Contreras 60). La época del tango lozano y jactancioso llegaba a su fin. "Cambia el porteño con la sangre nueva que le trasfunden los jóvenes inmigrantes… cambia su expresión musical… ya no es alegre y escapista, fachendoso y rebelde (trasgresor, diríase hoy), sino melancólico y nostálgico" expone Gobello, quien agrega que la música encontró en el bandoneón, por milagro o providencia, "el gemido de los agudos y la quejumbre rezongona de los graves para manifestar el alma torturada de quien se ha vuelto en poco tiempo sentimental y tristón". (Breve 144)

El tango que se bailaba "en la vereda… esa danza de prostíbulo", ha invadido espacios impensados, "ahora se canta y casi todos los nuevos temas tienen letra" (Contreras 69). En 1917, con "Mi noche triste" aparece la primera versión tanguera canora propiamente dicha. Ésta desglosaba la historia de un hombre "con el alma herida" y para quien "ya no hay consuelo". Sólo después de esa semblanza triste que compuso Pascual Contursi, es cuando asistimos a la

inauguración oficial de la música "ciudadana", así denominada porque refleja el espíritu de la ciudad, específicamente de Buenos Aires[18]. El tango había comenzado una evolución que excedería el baile entre dos hombres original –las mujeres lo encontraban muy provocativo y eran muy pocas las que aceptaban el convite para bailarlo- o el posterior entrelazamiento de los cuerpos de un hombre y una mujer que se entregaban generosos a su cadencia rítmica. El tango se hizo verbo. "Se baila el deseo sexual: después se versifica la pobreza, el amor la amistad, la madre, la traición, etc." (Varela 29). El pecaminoso *firulete*[19] salió del arrabal, dejando atrás su origen prostibulario, se encaramó en los salones de baile de la sociedad porteña y permitió que la palabra acompañara su melancólica sinfonía instrumental y sus ondulantes movimientos. "El tango nace de los sectores populares, de los bajos fondos, y luego fue apropiado por los sectores acomodados de la población" (Korn 119). Desprovisto de instrumentos de viento, fueron el piano, las guitarras, un violín y el bandoneón inseparable los que conformaron el sonar íntimo y tristón de esta música de Buenos Aires. Curiosamente, el bandoneón no fue pionero en la musicalización del tango, pero una vez que recaló en ella se convirtió en su instrumento emblemático. Originario de Alemania, donde se utilizaba como reemplazante del armonio en las misas de campaña de los campesinos bávaros, se cree que hacia 1870 llegó a la Argentina. Así fue como ese tono intimista y melancólico de los acordes religiosos se trasladó a las letras que del tango y lo convirtió en su instrumento por antonomasia. No se precisa nada más que un recorrido por decenas de versos para descubrir como éste, con su aventar sombrío, carga el estigma del lamento sobre sus líricas espaldas dejando oír un gruñir, un refunfuñar, "una queja de bandoneón", "el rezongo de mi pasado", un "triste rezongar" o un "fuerte rezongar de ave nochera"[20], "un *fueye*[21] que rezonga" o que "gotea su rezongo lerdo", si hasta oímos al "duende de tu son" a uno "dormilón". Esas "son cosas del bandoneón que se pone a rezongar" con "su

grave rezongar" de "voz amarga" que nos recuerda "el eco funeral de tu canción", nos "pone tristes" y "por el ojal de la herida, que es un recuerdo / se cuela la voz amarga del bandoneón / (…) y yo he quedado sufriendo/ el hondo drama de tango que me dejó". Horacio Ferrer escribió un tango-homenaje a Leopoldo Federico, uno de sus eximios ejecutantes, en el que el instrumento cobra vida y se imbuye del espíritu tanguero, al declararse portador de las penas y ciudadano de Buenos Aires: "Cuando mis tripas gatillan tu corazón… / como un poeta / digo tus penas en tono menor. / Yo soy el bandoneón, / de Buenos Aires soy".

Es indudable que tanto lamento y pesar exhalados en las partituras del fuelle debían trasladarse a la versificación. Las letras hablaban en su mayoría de las vicisitudes del hombre común en su vida ciudadana y, asimismo, los poetas describían cómo la ciudad de Buenos Aires los tenía subyugados a pesar de que en ella la suerte, generalmente, les era esquiva[22]. En su libro *Tango, discusión y clave*, dice Ernesto Sábato: "Enrique Santos Discépolo, su creador máximo, da lo que yo creo la definición más entrañable y exacta: «Es un sentimiento triste que se baila»" (11). Luego Sábato explica que esa tristeza tanguera está "tan frecuentemente unida a la desesperanza, al rencor, a la amenaza y al sarcasmo… hay en el tango… una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino… forzado a ser un macho al cuadrado o al cubo… característico de un hombre inseguro" (16). Agrega el autor que el sentirse inferior genera un resentimiento contra sí mismo que dará lugar a "ese malhumor, esa acritud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia del argentino medio" (19). Según Aguinis "en los últimos tiempos se ha elevado a rango de deporte nacional quejarnos en forma perpetua, mucho más que en los años en que el sufriente tango atravesaba sus avenidas de oro" (8). El sentimiento de inferioridad surgía de su condición social, de los avatares de una vida de desarraigo de la tierra natal, primero, y de sacrificio en la nueva.

En una ciudad contradictoria que era fría y cálida a la vez, la temática partía de los sinsabores de una vida dura y cruel, desgranando historias de personajes cotidianos que puntualizaban otros tópicos, fuera del tango y la ciudad. Cantaban el temor al fracaso de los inmigrantes, el resentimiento del habitante local por la falta de posibilidades para triunfar, los ideales perdidos, la nostalgia por el tiempo pasado que siempre fue mejor, la impiedad del correr de los años, el placer y el desencanto que brinda el juego, el abandono de la mujer, el despecho y la desilusión por el amor perdido. De modo tal que, al presentar una gran variedad de temas, todos o casi todos podían sentirse representados.

No sería desacertado, entonces retratar el tango clásico como un ensayo sobre la melancolía y tristeza evocativas que develan el estado anímico de un arrabal o de un porteño que ya no existen, los tiempos cambiaron y con ellos la gente y su entorno. Quizás la más acotada imagen de esta situación la haya dado Homero Manzi en su tango "Sur": "Nostalgias de las cosas que han pasado, / arena que la vida se llevó / pesadumbre de barrios que han cambiado / y amargura del sueño que murió". Ya no es el Buenos Aires del "compadrito" bajo la luz de un farol, ni de las "paicas" o los "perejiles"; ni están en boga los "peringundines" o los "petiteros"[23]: la ciudad y su gente siguen su marcha al son de otras usanzas.

La historia del tango nos cuenta de los altibajos de su existencia, desde su origen lupanario hasta su arribo y aceptación en los salones elegantes de las clases sociales más acomodadas. A partir de 1920, cantantes y músicos varios se presentaban sobre escenarios de América y Europa. No obstante, pese a haber logrado el beneplácito general en Argentina y allende sus fronteras, su trayectoria no fue siempre triunfal. La "época de oro" del tango, como se la denomina hasta nuestros días, tuvo su auge en la década de 1940, cuando se colmaban las salas y las pistas de baile y el tango se alimentaba de una vasta legión de admiradores. Hasta que,

en los 1950 –descontando algunas esporádicas y memorables composiciones[24], se vio mermar su presencia, opacada por nuevos ritmos nacionales, como el folklore del interior, y extranjeros, como el bolero. Esto ocurrió con arrestos en la década de 1960 cuando se produjo el resurgimiento del tango, acompañando una época de inmensa actividad y renovación artística-cultural en toda Latinoamérica. Específicamente en Argentina, amén de las figuras de Cortázar, Borges y otros renombrados escritores, se fue abriendo paso la voz femenina de autoras como Martha Lynch, Silvina Bullrich o Beatriz Guido. En lo que concierne a la revitalización tanguera, Julio Nudler sintetizó la situación declarando que "son muchísimos los temas de Eladia a rescatar, y «La balada para mi muerte», de Ferrer, es un tema casi perfecto. Eladia ahora tendría setenta y largos, y Ferrer es del 33. Son los dos que le dieron a las letras el último empujón" (El tango 1).

Capítulo 3: El tango, la mujer y Eladia

Como vimos más arriba, el tango tiene un historial de hegemonía netamente masculina. Fueron los hombres quienes se entrelazaron en los inaugurales pasos del tango; ya sea porque juntos ensayaban los complicados quiebres[25] y cortes[26] para su posterior lucimiento ante otros, o porque tales filigranas eran demasiado provocadoras para ser ejecutadas por las mujeres. Posteriormente, aun cuando ya las féminas aceptaron el reto o cuando se fue de las orillas, se adecentó y fue adoptado entusiastamente en el centro, el tango se definió como "cosa de hombres". El hombre es quien propone la coreografía y guía a su pareja. El hombre, quien dirige las orquestas. El hombre, quien desgrana versos[27]. El hombre, quien llena las partituras. El hombre, quien lo canta. Cabría profundizar aquí en el rol de la mujer: ¿qué espacio ocupa en ese universo masculino?

La mujer, con excepción de algunos casos que citaremos a continuación, es una de las

ramas del árbol en la narrativa tanguística que se abre en tantos tallos como su papel en la sociedad lo requiere. A pesar de que la mujer era el objeto discursivo, la temática inspiradora, en tanto y cuanto madre intocable, pareja abandónica, novia ideal o impía, compañera desleal o desamorada, joven que dio el "mal paso" o prostituta desesperanzada, las voces femeniles hicieron una irrupción escalonada en el mundo tanguero desde los años 1920, cuando al tango le florecieron las letras, y dejaron sus nombres grabados para siempre en su historial: Mercedes Simone (1904-1990), Libertad Lamarque (1908-2000), Ada Falcón (1905-2002), Azucena Maizani (1902-1970), Paquita Bernardo (1900-1925), Sofía Bozán (1898-1958), Tita Merello (1904-2002), María Esther Podestá (1896-1983), "Malena" Tortolero (1913-1960), Rosita Melo (1897-1981), Rosita Quiroga (1896-1984), Tania (1895?-1999), María Luisa Carnelli (1898-1987) y Beba Bidart (1924-1994). Llamadas "vocalistas", "cantantes" o "cancionistas"; ya fuesen románticas, dulces, temperamentales, cautivadoras, extravagantes, humildes o agresivas, cada una de ellas impuso su modo personal y dejó huella. Aunque su especialidad era el canto, unas pocas se animaron a crear la música de algunas piezas y otras, como la Simone[28] o la Maizani[29], compusieron los versos. De la pluma de Carnelli[30] salieron unas cuantas letras más pero la autora prefirió continuar con una poesía más combativa y comprometida con sus ideas de izquierda y alejarse de la del tango. Todas, las catorce, forman parte del compendio de biografías de las "Mujeres y hombres que hicieron el tango", en el período abarcado entre 1897 y 1981, que recopiló José Gobello para el fascículo vigésimo séptimo del segundo tomo de la colección Letras de Tango. Esta minuciosa selección se completa con la de los caballeros, la cual como prueba irrefutable del poderío masculino en esta "cosa de hombres" del tango, suma nada más ni nada menos que ¡136!

Nos parece oportuno ahora hablar de la inserción de Eladia Blázquez en este dominio

machista[31] porque será ella, con alrededor de treinta tangos escritos, quien desafíe ese monopolio varonil en el campo de la letrística. Lejos de hallar un fácil posicionamiento, encontró que las antiguas glorias a quien le rindiera el homenaje de usarlas como inspiración, se proyectaban como un obstáculo sin habérselo propuesto. Es que aún hoy en día, están quienes se apegan al canon de la "guardia vieja"[32] o la "guardia nueva"[33] para protegerse de los embates de quien presuponga una "vanguardia" que hace su irrespetuosa incursión en terreno sacro; es que cualquier aventura experimental ha de reconocer una confrontación o un rechazo. Por ello, a pesar de la trayectoria de Eladia, aún hoy hay quienes se resisten a reconocer plenamente sus logros, indiscutiblemente alcanzados[34]. El trabajo de Eladia no es de un vanguardismo radical que rompe estructuras o cánones establecidos; es más bien una decidida acción de Blázquez por despertar al tango de su letargo con una voz nueva. La simplicidad de su forma y un lenguaje renovado otorgan una dimensión redefinida a la poesía tanguera, trazada con pinceladas, ora de regocijo y esperanza, ora de desasosiego o pena. Al soportarse sobre las bases originarias, lo moderno prolonga y asegura la permanencia de la memoria tradicional. No volver al pasado, sino recordarlo. No ignorarlo, sino sustentarse en él. Declara Eladia que:

> los tiempos cambian y los slogans también deberían cambiar… Así como nuestro tango, que pide a gritos nuevos creadores para continuarlo, para suceder a aquellos que tanto bien le hicieron (porque lo hicieron bien). Pero recrearlo no es continuarlo. Es una forma de volver al pasado. Es detenerse a mirar hacia atrás. Es no transitar el presente y, por ende, comprometer peligrosamente el futuro". (Bernarós 3644)

En varios ensayos, trabajos y reseñas históricas consultados a lo largo de nuestra investigación, hemos notado que se ha omitido mencionarla o se lo ha hecho de manera breve, casi parecería que por compromiso y no por auténtico interés y reconocimiento[35]. Algunos de los

autores que constituyen la excepción son Horacio Salas[36] en su obra *El tango* y Raúl Alberto March, autor del libro *Eladia Blázquez: Síntesis de la canción porteña.* El primero, en su estudio sobre el tango, rescata el valor de Eladia dentro de la última vanguardia diciendo que:

> … ya no existe la posibilidad de que Troilo[37] componga con Homero Manzi porque cambió la Argentina, cambió el mundo. Esto es nuestro patrimonio, pero es el patrimonio hecho en los cuarenta, en los cincuenta. Tal vez una de las últimas creaciones sea 'La última curda', de Cátulo Castillo, que es de 1956. Y después hay dos poetas que me parecen muy importantes, con una obra sólida: Horacio Ferrer y Eladia Blázquez. (188)

Por su parte March, quien aunque por momentos en nuestra opinión se excede en el análisis al dotarlo de su filosofía personal[38], ha sido el único en escribir un ensayo sobre la producción lírica de Eladia, a la que considera "una destacada artista por la creatividad de su talento poético, musical e interpretativo". (16)

Cuando el periodista Aníbal Vinelli la entrevistó, la autora dijo "mi género era el español (…) y no podía ser de otra manera, habiendo nacido papá en Salamanca y mamá en Granada" (Benarós 3636). Con más de doscientas composiciones en su haber, Eladia Blázquez regó su versátil vena creativa por variados géneros antes de abrazar el tango para el que creó algunas de las mejor logradas. Comenzó su carrera artística desde muy niña: a los seis cantaba y a los nueve ya componía; principalmente un repertorio de música española. Luego incursionó en el folklore hasta que se sintió movida a comenzar de cero para recalar, final y decididamente, en el tango. Fue modificando su vida, sus ritmos y su estilo hasta arrellanarse en el confort que le inspiraba la música ciudadana, enfrentándose al desafío de componer e interpretar un nuevo género; de manera tal que su veta generadora demandó una renovación total de su estilo musical y lírico. La pluma de Eladia, como guía el machete a un explorador para abrir senderos, buscó espacios que

habían sido apenas recorridos por la mujer, generalmente debido a una enquistada tradición masculina. Blázquez, al repensarse artísticamente, se rebeló contra las convenciones, enfrentó el riesgo de alterar lo establecido y legitimó la presencia de su voz. Demuestra un interés inalterable y travieso por las raíces del tango, de las que se alimenta y sobre las que sienta las bases de su producción, dedicando varias de sus composiciones a quienes hicieron grande la historia tanguera: "El corazón de tu violín" (a Enrique Mario Francini), "A Cátulo Castillo" (al compositor homónimo también conocido como "Catulín") o "Viejo Tortoni" (al célebre café y a muchos de sus famosos parroquianos)[39]. Esta incursión fue por demás valiosa ya que no sólo significó el renacimiento de su propia vida artística, sino también el nacimiento de una vena creativa fluyente que irrigaría el tango como ninguna mujer lo hiciera anteriormente. Tomó la temática tradicional para edificar sobre ella la suya propia, de tal modo que se distanció de aquellos tópicos o léxico a los que el paso del tiempo les quitara vigencia y conservó los que se habían mantenido incólumes, actualizándolos. Eladia exudaba por sus poros de artista y persona esa famosa estrofa: "Este es el tango, canción de Buenos Aires, / nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo; / este es el tango que llevo muy profundo, / clavado en lo más hondo del criollo corazón"[40]. Era una Intérprete de la ciudad, con mayúscula.

Podríamos de esta manera afirmar que el barrio y Buenos Aires son las rocas, el tango el musgo que se adhiere a ellas meciéndose según el movimiento de la marea y los versos y la música los filamentos de ese musgo que siguen adheridos a la superficie pétrea pero moviéndose a distinto ritmo. A pesar de que muchos se han ido debilitando, es difícil eliminarlos; como la planta misma, su supresión no previene un nuevo surgimiento a menos que las condiciones favorables para su desarrollo desaparezcan. Los de Eladia se aferran con intensidad buscando mantenerse vivos, regenerarse e integrarse a otros como ella. Con los bríos de aquello que

florece en todo su esplendor, nuevas partituras emergen, fluyen y se las ingenian para cruzarse entre sí y alcanzar altura, tal es el caso del encuentro de Eladia y Astor[41], la sociedad perfecta para una pieza inolvidable: "'Adiós Nonino'… que largo sin vos, / será el camino". Alguien la apodó la "Discépolo con faldas" y dicen que ella lo consideraba un piropo, ya que entreveía que la madeja de su lírica se tejía con la influencia del afamado compositor. A pesar de quienes resisten tal comparación y de que su verso no es una extensión cabal del de Discepolín, se pueden trazar líneas de intersección entre ambos que describiremos al comparar sus obras.

Eladia ha sido reconocida por su trayectoria dentro y fuera del país. Nos llama la atención que el propio José Gobello que ha rescatado de las sombras tantos nombres, fechas y datos para mantener viva la genealogía tanguística parece, en ocasiones, reacio a valorar la obra de Eladia en su justa medida en cuanto mujer de tango, al menos así lo notamos en su *Breve historia del tango*.

Enmarcada en una ventana del sitio Web de la Academia Nacional del Tango, aparece una cita de Julián Centeya sobre la autora[42]:

> La ciudad padece de necesidades. Necesita ser. Necesita existir y sentirse y su piel la transita una muchacha que la padece, la vive. Una muchacha que tiene todos los miedos que le dan su coraje para reinventarla en canciones, que delatan cuál es la amistad que mantiene con sus muros, sus calles, sus esquinas y su luna. ¡Eladia existe! ¡Es!, con su mensaje tierno, para delatarse mujer y tiempo de Buenos Aires que se inventa, lo crea y lo funda.

No parece la misma que nos pinta Gobello al compararla con otra letrista: "María Luisa Carnelli…", relata, "compuso [Carnelli] versos a la medida del tango. Eladia Blázquez, en cambio, compuso tangos a su propia medida… pareciera haberse dedicado a reafirmar o

consolidar desde el verso su propia identidad" (Breve 120-121). Existe la posibilidad de que hayamos equivocado la lectura, pues no parece que esa descripción casi egocéntrica de la lírica blazqueana concuerde con lo dicho a continuación de que "su único compromiso es con la gente, el montón que no pasa a la historia" (Breve 121). En realidad ese supuesto o aparente individualismo, ese énfasis del "yo" que se hace patente en muchos de sus versos, es el hilo que hilvana el entramado del imaginario tanguero con hebras de sí misma: identificarse y pertenecer van de la mano. La importancia del trabajo de Eladia reside en que, lejos de proclamarse su representante, intenta hablar para todos y por todos: ora para el argentino, ora para el habitante de Buenos Aires con versos urbanos colectivos. Nos parece demasiado abarcador decir *Eladia Blázquez: Síntesis de la canción porteña*, como postula el título del libro de Raúl Alberto March. No obstante, no desdeñamos el término, lo proponemos de manera acotada: Su "yo" personifica la síntesis de los demás, representa la posición del otro con quien convive y se conduele:

> Si a vos te duele como a mí
> la lluvia en el jardín y en una rosa,
> si te dan ganas de llorar
> a fuerza de vibrar, por cualquier cosa,
> Vení charlemos, sentáte un poco.
> ¿No ves que sos mi semejante?

Aunque ya ingresó al salón de la historia grande del tango[43], Eladia sigue todavía abriendo puertas junto a Astor Piazzola, Horacio Ferrer y otros vanguardistas que no cesan de ensayar transmutaciones maravillosas con la alquimia mística tangueril. Puertas pesadas, cerradas con la obstinación del que se niega al cambio, abiertas a empellones por las nuevas guardias o generaciones que se encargan de mantener vivo el espíritu del tango: ya sea recreando

grandes éxitos, ya sea urdiendo nuevos con sabor actual. Vale recordar que entre las décadas de 1950 y 1960, cuando aparecen con más pujanza, el género del tango está alicaído y necesitado de renovación:

> Como consecuencia del nuevo maná producido y difundido desde los centros del poder cultural, con sus finalidades aparentes y reales, el Tango acusó fuertemente el impacto y prácticamente desapareció de los medios de difusión y de la mayoría de los escenarios. Se llegó al extremo de que, como existía todavía una legislación que disponía que en bailes y reuniones musicales, por cada orquesta de otro género debía actuar una típica, se le pagara el contrato a ésta pero con la condición de que no se presentara (Jubany 288-289).[44]

La aparición en escena de una mujer intérprete y compositora de una letra y música perfiladas en una propuesta innovadora no recibía una bienvenida de brazos abiertos. Aún así finalmente encontró su lugar, según ella misma rememoraría de acuerdo a lo transcrito por Miguel Frías en su artículo "La poeta de la renovación":

> Raúl Lavié, Rubén Juárez y muchos más se plegaron… a mi repertorio. Yo era algo así como Discépolo con polleras, la cara nueva del tango… A nivel de la creación, el tango era muy machista. Pero me aceptaron… bancándome como se acepta una gripe… El tanguero tradicional, y al decir esto me refiero a los quedados, los que veían un renovador y levantaban la guardia, los que siguieron discutiendo a Piazzolla hasta el mismo día de su muerte, nunca me importó. Yo hacía lo mío para otra gente. Y la verdad es que finalmente los grandes del tango me trataron de lo mejor. Pero jamás fui un b*oom*: me fui proyectando lentamente, con mucho sacrificio. Eso es lo lindo del camino que elegí. (2)

Dotada tanto de una paciencia intransigente como una decisión resoluta y firme, Eladia persistió en su tesitura con profesionalismo cabal y voluntad indeclinable hasta lograr éxito y, por sobre todo, reconocimiento y aceptación de su obra. Es que supo reconocer esa coyuntura histórica que requería el surgimiento de quien pudiera rescatar a un tango que luchaba contra los fantasmas de la extinción, ante la inexorabilidad de la disolución de las orquestas típicas y del avance firme del rock and roll.

Capítulo 4: Eladia y la prosa dolorida

Guste o no, nadie puede negar que Eladia propuso un estilo con contenido y tono que le son propios[45]. Su inspiración y creación son el resultado de la confluencia donde se juntan una parte de su obra que mantiene el canon tradicional y la otra que se caracteriza por una propuesta vivaz. En la primera, no evita el hábito de sus predecesores de regodearse en la melancolía, la tristeza, las añoranzas o, como se diría en el ambiente, un decir transido de pena de bandoneón: "Ya sé que no es casual, haber nacido aquí / y ser un poco así... triste y sentimental. / Ya sé que no es casual, que un *fueye* por los dos, / nos cante el funeral para decir... ¡Adiós! / Decirte adiós a vos... ya ves, no puede ser. / Si siempre y siempre sos, ¡una razón para volver!" Como si se evocara el sentir de aquellos inmigrantes que llegaron a Buenos Aires atraídos por el sueño de una vida mejor sin abandonar la nostalgia de haber partido y la dolorosa falta de pertenencia.

El tango se emparenta con el *blues*. Comenzaron casi al mismo tiempo[46] y tanto uno como el otro se caracterizaron por reflejar el sentir doliente de los diversos personajes relegados, de la gente común, en su letrística. Estos géneros también encontraron simetría en el hecho de que la popularidad de ambos marcó una nueva era musical en ambos extremos de las Américas, al combinar los estilos del pasado para producir una expresión musical original. El tango-danza traspasó las fronteras hacia el mundo pero la lírica quedó circunscrita a las márgenes del río de la

Plata, primero, y a los países de habla hispana, después. Es probable que una de las razones de la falta de inserción internacional de los versos se debiera al uso del lunfardo. Eladia no utiliza un lenguaje prestado, su imaginario poético se concierta con algunos términos *lunfitas*[47] que ya han quedado incorporados al habla del argentino y, por lo general, con términos accesibles y llanos, como en "*Laburante*[48]…/ Sos feriante y soñador/ Una abeja, / Que hace miel para el amor.../ Madrugada... / Que te invita a consumir/ La ternura no gastada/ Que te queda por vivir". Aunque a veces sus versos denotan una inflexión epigramática, ella habla con sencillez y vibración sinceras, así lo vemos por ejemplo en el tango "la Rosada"[49] que coescribió con Enrique Bugatti:

> Pobrecita…La rosada, vos la culpa no tenés…
> De las cosas que nos pasan, de que todo esté al revés.
> Cuántos nobles juramentos atronaron tu salón.
> pero fueron puro cuento, lo que el viento se llevó...
> En el medio de la escena, se acentúa tu rubor,
> por sentir vergüenza ajena, al oír tanto clamor...
> Para colmo de la broma y siguiendo la lección,
> en bandadas las palomas, te salpican el balcón.

Apostrofa a la "Rosada" personificándola en un ironía alegórica la Patria avergonzada que se ruboriza ante los juramentos hechos por los presidentes y sus promesas incumplidas, las manifestaciones populares que históricamente claman a sus puertas y las malas decisiones políticas que dejan el mismo mal recuerdo que las típicas palomas de Buenos Aires sobre sus balcones. Contextualiza el sentir del argentino musicalizando el humor, como un recurso para expresar la opinión popular con respecto a sus gobernantes. No es la suya una canción caracterizada por una posición política expresa, sino más bien una de carácter misceláneo que

utiliza distintos temas y, entre ellos, se hace eco de las tribulaciones cotidianas de sus conciudadanos. Como lo hiciera la agudeza del enfoque humano y doloroso de Discepolín, quien en su radiografía poética de los personajes maltratados por la vida reflejaba la injusticia social del "… cambalache problemático y febril/ Es lo mismo el que labura[50]/ noche y día como un buey, / que el que vive de los otros, / que el que mata, que el que cura/ o está fuera de la ley..." o el sufrir personal del "Qué desencanto más hondo. / Qué desconsuelo brutal. / Qué ganas de echarse en el suelo/ y ponerse a llorar, / cansao. / Ver que la vida que siempre se burla/ hace pedazos mi canto y mi fe. / La vida es tumba de sueños/ con cruces que abiertas/ preguntan ¿pa qué?". Aunque este canto desesperado que destilara pesar y un humor rayano en el sarcasmo era preponderante en el poeta; él, por su parte, adhirió totalmente al ideario peronista y esa toma de partido le fue muy costosa al arriesgar en ella el valor de su fama y reputación.

Volviendo a Eladia, quien como ya expresáramos ha sido comparada con Discépolo, vemos que su tono se vuelve intimista por momentos, o sentencioso de carácter agudo o humorístico en otros, con una constante y reiterada preocupación existencial; sin embargo, en su vida pública no se vinculó a ninguna tendencia ideológica en particular. A modo de ejemplo citamos fragmentos de "Cambalache" y de "Argentina primer mundo":

Lamento discepoliano:

Hoy resulta que es lo mismo
¡ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio o chorro[51],
generoso o estafador!
¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
¡Lo mismo un burro

Lamento blazqueano:

Nos están pudriendo el aire,
nos cambiaron el idioma,
hoy la "caca" de paloma
Es más limpia que el honor.
¡La justicia ya sin venda
A un corrupto le hace un guiño,
y acomoda el desaliño,

que un gran profesor!
No hay aplazaos[52]
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao.
Si uno vive en la impostura
y otro roba en su ambición,
¡da lo mismo que sea cura,
colchonero, rey de bastos,
caradura o polizón!...

del poder y del favor!
En un loco "todo vale",
un caniche acicalado
"morfa"[53] más que un jubilado
que no llega a fin de mes.
Y en la cruda indiferencia,
entre el cólera y el "curro"[54]…
Hay un juez que se hace el "burro"
y también… ¡Hay un burro
que hacen juez!

El efecto total es lento y acumulativo, una evocación teñida de sarcasmo por una Argentina que en lugar de ser parece estar siempre "por ser", y lo percibe y describe:

En el medio de este "mambo"[55] y el delirio más profundo...
el cartel de primer mundo, nos vinieron a colgar.
Tan grotesco es el absurdo, tan inmundo está el chiquero
que mirando el noticiero, ¡me reí por no llorar!
Todo el mundo está en el oro, dado vuelta de la nuca[56]
¡Nos vendieron hasta el loro, la altivez, la dignidad!
No terminan de asombrarnos, y es tan grande el desatino...
Que a la leche y hasta el vino, hoy por hoy...
¡Les tenés que desconfiar!

Aunque suele blandir cierta ironía, no es totalmente negativa ya que esgrime su crítica sin abandonar la sensibilidad, sin abandonar la dignidad ni rendirse a la deshumanizante realidad, "Y me duele que sea cierto... Con dolor del más profundo. / Porque si esto es primer mundo, ¿este

mundo dónde está?" La censura de Eladia no es total porque ella ama lo que critica pero reconoce que su denuncia debe continuar en pos de alcanzar la realización.

No obstante los toques humorísticos que suelen acompañarla, su poesía es una propuesta constante del imaginario de las relaciones humanas, la comprensión y la búsqueda de la razón de la existencia. Por la índole solidaria y humanista, sus poemas parecen alinearse con la antropología cultural, cuando no con la filosofía del hombre común que tiene el brío básico de existir, regido por credos nobles y por mitos; el hombre común que libra su lucha interior en pos de principios para edificar su propia existencia sobre lo ellos. Si tomamos "Honrar la vida", una de sus más famosas composiciones, vemos que su pluma flota en un aire de valores mantenida con soplos de didactismo. Reflexiona Blázquez:

¡No!... Permanecer y transcurrir
no es perdurar, no es existir,
¡ni honrar la vida!
Hay tantas maneras de no ser
tanta conciencia sin saber,
adormecida...
Merecer la vida,
no es callar y consentir
tantas injusticias repetidas...
Es una virtud, es dignidad
y es la actitud de identidad
¡más definida!
Eso de durar y transcurrir
no nos da derecho a presumir,
porque no es lo mismo que vivir
¡honrar la vida!
… Merecer la vida
es erguirse vertical
más allá del mal, de las caídas...
Es igual que darle a la verdad
y a nuestra propia libertad
¡la bienvenida!

Conduce un escrutinio íntimo, expone las batallas intestinas del porteño con sus dudas, su exaltación y sus bajones y se mimetiza en ellas, al analizar una actitud tan típica como "La bronca del porteño" dice: "Quién no conoce al porteño/ cuando se agarra la broca[57],/ si se embala

como un "mionca"[58]/ ¡nadie lo puede parar!.../ Siempre juega de inconforme/ con motivo o sin motivo,/ porque es la "bronca" mi amigo/ ¡una industria nacional! Definitivamente, el aislamiento no es parte integrante de su cosmovisión, ella establece una relación de reciprocidad con su oyente, que es el otro y ella al mismo tiempo. Por momentos, exhibe una armonía interior en contraste con el caos exterior y, como en un proceso de osmosis, su voz interior intenta impregnar la mente de su audiencia y fusionarse en uno, comprendiendo y compartiendo el mismo sentir. Precisamente, en "A un semejante", la poetisa simpatiza con el sufrir del otro con un

> …si a vos te duele como a mí/ la lluvia en el jardín y en una rosa…/ Vení... charlemos, sentáte un poco. / ¡No ves que sos mi semejante!/ A ver probemos, hermano loco/ salvar el alma cuanto antes. / Es un asombro, tener tu hombro/ y es un milagro la ternura.../ ¡Sentir tu mano fraternal!/ Saber que siempre para vos.../ ¡El bien es bien y el mal es mal!

En su obra, entonces, tanto se actualizan los mitos de esa herencia de "guardia vieja" que se lamentaba del sueño fallido de quienes no pudieron ver sus ilusiones realizadas e intentaba representar las posiciones más humildes de la pirámide laboral en su encuentro diario con los avatares de la injusticia y el desamparo, como así también se desgrana un afán constante por advertir la angustia del diario vivir y de la misma existencia.

Capítulo 5. Eladia y el alma de fiesta

Creemos que la manera más ilustrativa para comenzar este segmento es recordar las palabras de Astor Piazzola en la entrevista que le hiciera Gonzalo Saavedra para el periódico chileno El Mercurio, en Barcelona, allá por 1989. Piazzola declaró que su vida se podía resumir en un solo tango, un tango muy porteño y muy triste:

> …no porque yo sea triste [aclaraba]. Al contrario, soy un loco de la guerra, soy un loco lindo, me gusta divertirme, me gusta tomar vino, me gusta comer bien, me gusta la vida, así que mi música no tiene por qué ser triste. Mi música es triste porque el tango es triste. El tango tiene raíces tristes, dramáticas, sensuales a veces, religiosas, tiene un poco de todo... Religiosas, por el bandoneón que fue inventado para acompañar la liturgia en Alemania. El tango es triste, es dramático, pero no pesimista. Pesimistas eran las letras de antes, totalmente absurdas... (1)

A lo largo de la obra poética de Blázquez se desprende toda una filosofía de vida que trasciende con una energía generadora e impulsora. Su poesía tiene una calidad distintiva lograda mediante la combinación de un lenguaje sencillo y una penetrante visión imaginativa que no acepta limitaciones. Ella se muestra alerta, decidida y abierta a asimilar más vida como si para desarrollar su obra debiera desarrollarse a sí misma; es decir, que su arte poética crece porque ella lo hace también con un deseo de llegar más allá de las restricciones del género. Parte de las prácticas conocidas e inicia una exploración por territorios de su propia experiencia en su búsqueda por alcanzar la compleción de su arte porque sabe que no se logra solo con mirar hacia atrás, hacia lo tradicional, los que fueron antes; sabe que alcanzar su objetivo lleva tiempo y esfuerzo, no es un logro emanado de un único momento eventual. La identidad de su "yo" poético es inequívoca; con "El corazón mirando al sur" emerge de la nostalgia del ayer:

> Mi barrio fue una planta de jazmín,
> la sombra de mi vieja en el jardín,
> la dulce fiesta de las cosas más sencillas
> y la paz en la gramilla de cara al sol[59].

La evocación del barrio, con sus patios, sus flores y la infaltable presencia de la madre es un tema clásico abordado por todos los grandes compositores en los versos del tango[60]. La remembranza prosigue con quienes lo poblaban y lo que allí acontecía:

> Mi barrio fue mi gente que no está,
> las cosas que ya nunca volverán,
> si desde el día en que me fui
> con la emoción y con la cruz,
> ¡yo sé que tengo el corazón mirando al sur!

Blázquez presenta su queja fundamental por la pérdida de sus experiencias pasadas, algo que solo existe en la memoria, y busca con su verso recuperar el espacio que ocupa el olvido. No obstante incursionar por la melancolía, no se arrellana en la seguridad de la temática ya afianzada, sino que sale a rastrear nuevos intereses en temas, lenguaje y disposición anímica de mayor actualidad. Pero el "yo" salió del sur, de ese barrio de Avellaneda, al sur de la gran urbe, se fue al centro, se imbuyó del espíritu cosmopolita de la capital de Argentina y desde allí se lanzó en un nuevo vuelo lírico:

> Con las alas del alma desplegadas al viento,
> desentraño la esencia de mi propia existencia
> sin desfallecimiento, y me digo que puedo
> como en una constante
> y me muero de miedo, pero sigo adelante.

El temor de enfrentar la vida y la inquietud que provoca el después, la trascendencia, se hace presente en el tango "El miedo de vivir", donde se refleja nuevamente la intención solidaria de la autora con su gente:

Los miedos que inventamos
nos acercan a todos
porque en el miedo estamos
juntos, codo con codo...

¡y es un miedo el coraje
de ponerse a pensar,
en el último viaje...
sin gemir ni temblar!

Esos "sigo adelante" y "miedo el coraje" son unas de las muestras del acopio que hace Eladia de la tradición existencialista que dolidamente evoca o se cuestiona y del optimismo que tal vez haya sido fruto de esa algarabía nacida en los 1960. Con gran desenvoltura imprime en uno de sus tangos su anhelo de permanencia y de apasionada exaltación de un presente y un porvenir mejores. Casi como si hubiera deseado procrear su propia versión del Himno de la Alegría, Eladia compuso "A pesar de todo", una ensalzada celebración de la vida:

A pesar de todo, me trae cada día
la loca esperanza, la absurda alegría
A pesar de todo, de todas las cosas
me brota la vida, me crecen las rosas.

A pesar de todo me llueven luceros,
invento un idioma diciendo ¡Te quiero!
Un sueño me acuna y yo me acomodo
mi almohada de luna, a pesar de todo.
A pesar de todo, la vida que es dura,
también es milagro, también aventura,
A pesar de todo irás adelante
la fe en el camino será tu constante.
A pesar de todo, dejándola abierta

A pesar de todo. ¡Qué dulce tibieza!
acechar tus pasos, tendida en la mesa
A pesar de todo, el mágico asombro
de un beso y dos alas creciendo en mis hombros.

A pesar de todo. ¡Ah, la fantasía!
tejiéndonos sueños de amor y poesía,
ciegos delirantes, esquivando el lodo
vamos adelante ¡A pesar de todo!
A pesar de todo, estoy aquí puesta
los pájaros sueltos y el alma de fiesta
A pesar de todo me besa tu risa
y el duende y el ángel del vino y la risa.
A pesar de todo, el pan en la plaza

verás que se cuela el sol por tu puerta
No hay mejor motivo si encuentras
el modo de sentirte vivo
a pesar de todo.

A pesar de todo, ¡la vida qué hermosa!
siempre y sobre todo de todas las cosas
¡A pesar de todo!

Es recurrente la prodigalidad de Blázquez en la pasión y el amor que exuda por Buenos Aires, sobre todo, y por aquellas otras pequeñas cosas que conforman su realidad de argentina y porteña; Eladia es una extensión de su contexto: "la geografía de mi barrio, llevo en mí/ será por eso que del todo no me fui: / la esquina, el almacén, el piberío.../ lo reconozco... son algo mío... Es como una turista que sale a conocer lo nuevo pero que no deja de visitar lo conocido; explora nuevos horizontes, sin olvidar esos espacios que dejaron una impronta en su ser; transita lo moderno, aún deleitándose con lo clásico. De ahí su sondeo en nuevas aguas y un atavismo por los lugares comunes. La compositora está definida por su poesía y su biografía, como una trovadora que vuelve a un tiempo que no vivió de adulta pero que adopta para recrear los tiempos que la precedieron. Su musa dialoga con su espacio actual y aquel que le precedió, ya sea afirmando su presencia en "aquí Buenos Aires, / mi olor, mi confín. / El vino, la casa, / Mi poco de fe. / Mi gente, mi raza/ me dan el por qué" o la reminiscencia del "Viejo Tortoni, en tu color/ están Quinquela[61] y un poema de Tuñón[62]. / Y el tango aquel de Filiberto/ como vos no ha muerto/ vive sin decir adiós".

Como hija de inmigrantes parecía predestinada a dejarse llevar por las emociones nostálgicas, el amor al tango, a la argentinidad, al porteñismo y a su ciudad. Ella tenía una intuición que fue liberando paulatinamente, y con ella fluyeron el éxtasis y la espontaneidad en la creación de una expresión musical que necesitaba su aporte para renovarse y hacerse un lugar en el nuevo público. Cuando todos decían que el tango estaba en desuso, Eladia los contradecía: "yo

pienso lo contrario… Estoy convencida de que se está produciendo el gran regreso, pero con nuevos enfoques en los temas… Los jóvenes no se volcarán al tango tradicional, sino a una nueva versión que les hable de su tiempo" (Bernarós 3642). La hechura de su lírica es breve y concisa. La autora tiene un don indiscutible con las palabras y los sentimientos, desarrolla un idioma musical que genera una cadencia propia. Propone libertad y renovación y una suerte de imagen idealista de un mundo mejor, la vida pareciera semejar un simple truco mágico, con una infusión de buenas, cuando no utópicas o místicas intenciones de desafiar "la sombra a la luz de una idea/ con el alma encendida", como lo hace latente en "Contra viento y marea":

Contra viento y marea
propongamos sin miedo una gran asamblea
donde allí se proclame
que la gente se ame contra viento y marea
desterrar la codicia,
tirar la injusticia desde una azotea
y colgar un letrero que diga te quiero
y todos lo vean.
Contra viento y marea
avancemos con todo sin mancharnos con brea
si hace falta en la piedra
plantaremos la hiedra contra viento y marea.
Esta fue mi propuesta,
tal vez lo que resta y todos desean
es estar donde vibre la ansiedad de ser libres
contra viento y marea.

Quiera Dios que así sea...

Hemos podido apreciar que, históricamente, la temática del tango ha recorrido las distintas expresiones del ánimo. En su nacimiento, se condolió con el sentir de las clases humildes que lo acunaron, entristeciéndose con la profesada desazón que las embargaba; para rejuvenecerse con la renovada algarabía de la vanguardia del 1960, que le otorgó nueva existencia de la mano de la insoslayable aportación de Eladia.

Capítulo 6. Eladia y la búsqueda de identidad

Eladia, nacida y criada en la ciudad de Avellaneda, al sur de la ciudad de Buenos Aires y sólo separada de ella por el Riachuelo[63], dejó su lugar natal llevando consigo para siempre su reminiscencia como expresa en "los recuerdos precisan distancia.../ La fragancia me viene del sur... / del jazmín, del colegio, la infancia" o rememora en "volviendo a la niñez desde la luz", para instalarse en la capital argentina, adoptándola con vehemencia como propia. Buenos Aires es sin lugar a dudas la musa inspiradora de mayor presencia en la lírica de Eladia; cantarle a la ciudad puede traducirse en versificar el carácter argentino, su melancolía, su nostalgia, sus prejuicios y su humorística ironía. Corresponde ahora hacer una aclaración con respecto a ese canto identitario: el tango no es representativo de todo hombre argentino. Esta es una música urbana con acta de nacimiento firmada a ambas orillas del río de la Plata que baña Argentina y Uruguay, siendo este último país de menor tamaño, la descripción de identidad se facilita. Ahora bien, debido a la considerable extensión del territorio argentino, no se puede hablar de un habitante arquetípico. Sino de que se comparten ciertas características unificadoras y se destacan otras totalmente diferentes ya que en las provincias, aun habiendo aceptado o adoptado el tango, se han desarrollado y mantenido formas folklóricas propias. Dicho lo cual, convengamos en que el prototipo de argentino descrito en los tangos no abarca a todos los argentinos sino que se

circunscribe mayormente a los de Buenos Aires o aquellos de las grandes zonas urbanizadas de la República Argentina. En la obra de Eladia el prototipo es casi exclusivamente el porteño como integrante inseparable de Buenos Aires. Según Aguinis, en su concienzudo análisis de idiosincrasia, "nos emociona ser argentinos y también sufrimos por ello…" y agrega que tiene "fundadas esperanzas de que a mediano plazo nos irá bien. Suspiramos, maldecimos, protestamos, analizamos… y, no obstante, seguimos queriendo a este país terrible." (36) Eladia se suma a su optimismo con un convencido:

¡Bien nosotros!
Para vivir con un sabor a casa...
Para contar las cosas que nos pasan,
sin desfallecer.
¡Bien nosotros!
Como Corrientes[64], como el obelisco[65],
para entender
que está en nosotros mismos
la razón de ser...
¡Bien nosotros!
Como el asado y la yerba mate[66].

Los desatinos y los disparates,
que también los hay...
¡Bien nosotros!
Como este tango que se marca en cuatro
Como el café de los momentos gratos,
como la amistad...
¡Bien nosotros!
Porque es lo mismo que decir... ustedes
Porque queremos y porque se puede,
hay que remontar.
¡Bien nosotros!

Así como Aguinis comanda que "no aflojemos en el intento" (10), Eladia se muestra persuadida de que se ha perdido la esencia del verdadero ser argentino y se la debe reconquistar con la decisión de todo el pueblo, al que ella se hermana con un "… Convencernos que somos capaces, / que tenemos pasta y nos sobra la clase. / Decidirnos en nuestro terreno/ y tirarnos a más, nunca a menos. Recuperar la identidad, / plantarnos en los pies/ crecer hasta lograr la madurez". Ambos autores comunican esa dualidad típica del *Atroz encanto de ser argentino,* "Lo sabemos, lo

repetimos, pero ¡qué le vamos a hacer! Seguimos encantados con nuestra retorcida pertenencia. Somos difíciles, a veces insoportables, a veces maravillosos…amamos, pese a todo, a este país y a este pueblo contradictorio con sus agridulces tradiciones y sus amargos defectos que -¡por fin!- se están haciendo más conscientes." (33), pronuncia el escritor. Mientras Eladia, en su "Somos como somos" poetiza:

> Miremos este espejo bruñido y reluciente
> sin el engrupe[67] falso de una mentira más...
> Y vamos a encontrarnos con toda nuestra gente
> mirándonos de frente sin ropa y sin disfraz...
> Con toda nuestra carga pesada de problemas
> hagamos un teorema de nuestra realidad...
> ¡Como somos!...
> sensibleros, bonachones
> compradores de buzones por creer en el amor.
> ¡Como somos!...
> con tendencia al melodrama
> y a enredarnos en la trama por vivir en la ficción…
> Chantas... Y en el fondo solidarios,
> más al fondo muy otarios[68] y muy piolas[69] más acá...
> ¡Vamos...! aprendamos pronto el tomo
> de asumirnos como somos o no somos nunca más.

Dibuja el tipo argentino en un cuadro de gran nitidez, sin permitir que su optimismo esfume la autenticidad de todos los rasgos, sean estos favorables o no. En su ensayo sobre la esencia de los argentinos, Aguinis dedica un capítulo a la "cáustica picardía" o la viveza

criolla[70], que describe como nacida en Buenos Aires y adoptada por algunos igualados en el resto del país, "quien la ejercita es el vivo (…) y las avivadas [son] sus acciones. Los demás humanos… se llaman zonzos o giles" (83). Es ésta no sólo una semblanza típica porteña sino, como es de esperarse, un tópico muy frecuente en los tangos y Eladia no lo soslayó.

> Y me dan por la cabeza... y al momento ni me acuerdo.
> Sigo mansa, sigo lerda, siempre igual.
> Convencida y obstinada en el bien y la nobleza.
> ¡Y me dan por la cabeza, y me la vuelven a dar! (...)
> ¡Qué buena fe...! Que Dios me ha dao.
> ¿Y para qué?... Me han estafao.
> Estoy más sola que un buzón en una esquina,
> más aplastada que una sardina (...)
> ¡Decíme, che!... ¿De qué sirvió?...
> La buena fe que Dios me dio (…)
> Y por eso de cariño, tengo secos los bolsillos...
> y una marca en el orillo de gilita[71] nacional[72].

La ilación temática de Blázquez se enlaza alrededor de su gente, sus sentimientos y su ciudad, terreno en el que se mueve con comodidad. Podríamos decir que su poesía es una recreación original y costumbrista matizada por un sentir popular, con cierto apego nacionalista por momentos, por un desbordamiento pasional y entusiasta por la vida, y por un culto fervoroso hacia Buenos Aires. Sus tangos son una invitación a recorrer imaginariamente a esa Buenos Aires poblada de imágenes del ayer tangueril que la ha ido definiendo desde finales del siglo XIX, y del hoy con la problemática que le es propia y que Eladia ambiciona a seguir incorporando a fin de mantener viva la canción ciudadana argentina por excelencia. Sus versos,

la cuerda por la cual como un funámbulo su público circunda la ciudad desde arriba con una visión abarcadora. Y es que Eladia la conoce a fondo; es que ella ha transitado sus calles de asfalto y adoquín, sus plazas, sus barrios, sus monumentos y la comparte con su gente. Como iremos viendo, ya desde algunos de los títulos se evidencia el metódico ensalzamiento de la gran urbe.

En “Si te viera Garay” y “La voz de Buenos Aires” se funden el encanto que produce la obra acabada y la apreciación del artista que la ejecutó: Fue la abnegada tarea de los inmigrantes lo que hoy permite disfrutar lo que ellos construyeron, por eso en la primera exclama un:

> (…) ¡Ay!... Si te viera Garay
> Si te ve...
> Lo bonita que estás,
> de orgulloso nomás,
> él te funda otra vez.
> Quien inventó tu puerto... ¡Qué bien lo hizo!...
> Con sus ojos abiertos, mirando al mundo
> fueron las aguas tuyas como el bautizo,
> para aquellos que anclaban en tu terruño.
> En las crecidas rosas de tu progreso
> hay un poco de sangre de mis abuelos
> que llegaron soñando con el regreso
> y eligieron morirse bajo tu suelo.

Con la anáfora “¡Así nació!”, en “La voz de Buenos Aires”, Eladia transita la forja de la aldea que “¡después creció!" hasta procrear su hijo a quien “le dijo… ¡Vamos tango!/ ¡Vamos!... Somos amos de la aldea…/ ¡Vamos!... a inventarles las corcheas/ y los versos y el reverso

de la musa triste y rea. / Que la ciudad, palpite siempre con el pulso de los dos.../ Porque es un modo de ganar la libertad/ ¡que Buenos Aires tenga voz!...

Todos los tonos expresivos se fusionan indisolublemente en la trama común que les brinda el diario transcurrir y el paisaje de una metrópoli constituida por una dualidad calidez-frialdad que se manifiesta alternativamente hospitalaria u hostil. De esta forma, confluyen los dos afluentes que alimentan el cauce vital de la ciudad, el carácter regocijado y el angustiado. "Si Buenos Aires no fuera así" reafirma su cuantía, que se distingue por la suma de circunstancias, sean favorables o adversas, y no por una cualidad específica. Ocurre que si no tuviera lo que tiene, "no tendría nada":

Tiene noche y en su magia
una gris melancolía
si no fuera así, así
no me gustaría.
Tiene canto, tiene vino
al amanecer...
Y un amigo en el camino,
siempre ha de tener,
tiene el tango tan sentido
de Pichuco[73] y de Piazzolla,
si no fuera así, así
que ciudad tan sola.

En tanto en "Mi ciudad y mi gente", además de reclamarla suya, Blázquez vuelve al dualismo del amor-pena al confesar "No podría.../ vivir con orgullo, / mirando otro cielo que no fuera el tuyo, / porque aquí me duele un tango/ y el calor de alguna mano/ ¡y me cuesta tanto el mango que me gano!.../ Porque soy como vos, / que se niega o se da; / ¡te proclamo, Buenos Aires, mi ciudad! Estas dos caras de la moneda son ilustrativas del sentimiento del tango que, desde sus principios, expresa la tensión entre lo que se dice y sugiere, ironiza y llora, consuela y ríe (Aguinis 52).

"Vivir en Buenos Aires" trata precisamente de eso, de elegirla como único lugar posible

de residencia, de reafirmar su filiación incondicional. Eladia luce nuevamente su tenaz, ¿excedida?, glotonería por nutrirse con "pan con gusto a casa" porque "es inútil respirar con otro aire". En su exaltado amor por la "reina del Plata" expresa: "Ya no quiero amanecer en otra aurora, / ni sentir que una nostalgia punzadora/ me devora el corazón. / ¡Buenos Aires!/En tu puerto quiero atar mi vieja barca, / elegirte para siempre mi comarca/ y llevar como una marca, tu canción.../ ¡Buenos Aires! Al parecer la batalla intestina de Eladia consiste en desterrar las turbaciones que sufrieron sus padres y tantos otros que llegaron a Argentina habiendo dejado sus comarcas para nunca más volver. De ahí su aferrarse a su tierra, de anclarse en su costa, de saber que en otra parte no sabe vivir.

Prosiguiendo con su misión de enaltecerla por sobre sus infortunios, en "Por qué amo a Buenos Aires" Blázquez explica que es "Porque hay un ¡che!/ que me lastima/ y hay un por qué/ en cada esquina, / porque tu mole que me atrae y que me asusta/ justamente es el lugar que a mí me gusta…/ porque te amo y me embriago con tu aire/ al nombrarte, Buenos Aires, en mi canción…/ Yo te asumí de siempre como te siento,/ a veces con mis mufas, mi descontento,/ me gusta maldecir tus días de humedad/ y compartir tu soledad."

Eladia, a ciencia segura de que coexisten otras opciones, itera su tensión de opuestos en "Siempre se vuelve a Buenos Aires", su ánimo perplejo no puede decidir: "Esta ciudad no sé si existe, si es así.../ ¡O algún poeta la ha inventado para mí!/ Es como una mujer, profética y fatal/ ¡pidiendo el sacrificio hasta el final!/ Pero también tiene otra voz, tiene otra piel; / y el gesto abierto de la mesa de café.../ El sentimiento en flor, la mano fraternal/ y el rostro del amor en cada umbral".

Hemos dejado para el final de este capítulo dos composiciones que se enlazan con la última citada: "Sin piel" y "Tu piel de hormigón" por considerarlas más ligadas en concepto a la

lírica tradicional de la melancólica desesperanza. Al aseverar que hay otra piel, otro gesto y otro sentimiento, Eladia deja la puerta abierta a la bienaventuranza. No obstante, ese tono animoso desaparece, se abandona en uno desilusionado y nihilista que recalca la convicción discepoliana de que se han perdido las expectativas, se confiesa:

> ¡Ya sé! Llegó la hora de archivar el corazón...
> De hacer con la ilusión, que no me va a servir
> un lindo paquetito con una cinta azul,
> guardarlo en el baúl y no volverlo a abrir...
> Es hora de matar los sueños,
> ……
> ¡sin amor!
> Voy a aprender a llorar sin sufrir,
> sin detenerme a mirar una flor,
> a encallecer lentamente
> ¡igual que la gente sin alma y sin voz!
> (…) igual que un robot...
> ¡sin piel!
> …….
> Saber que no me importa nada...
> de alguna vibración pasada;
> y caminar narcotizado
> por un mundo helado...
> ¡sin amor!

Esa piel-coraza se encuentra también presente en “Tu piel de hormigón”, una sustancia dura y fría que enseña a andar a los golpes,”… porque de vos aprendí/ cuando me erguí como un ciprés. / Y tu tristeza de andén/ es de los dos, la entiendo bien, / también a mí me tocó/ igual que a vos perder el tren.”

Se formula de esta manera la misma frustración que expresara Jorge Luis Borges en su poema “Buenos Aires” donde el “desencanto”, un viejo conocido, se arrellana “Y la ciudad ahora es como un plano/ De mis humillaciones y fracasos; / No nos une el amor sino el espanto; / Será por eso que la quiero tanto”. A pesar de la crudeza de los versos y del áspero espanto que encuentran parangón con algunos de Eladia, creemos sin excesivo temor al error, que los tangos expresan los estados de ánimo y los más frecuentes de nuestra autora tienden a propiciar una actitud positiva que se yergue triunfadora sobre la melancolía.

Conclusión

A más de un siglo de su existencia, el desarrollo musical del tango osciló entre tres componentes: la danza, la letra y el compás. Lo que nació como un baile sin voz propia más que aquella del entrelazar los pasos con destellos de magia, se proyectó en un arrebato lírico impensado a sus comienzos y en una evolución rítmica revolucionaria liderada por el genio creador de Piazzola. Después de disfrutar de un poco más de media centuria de popularidad, su buena estrella comenzó a declinar hasta casi apagarse. Sin embargo, en la aparición de creadores de la talla de Eladia Blázquez y Horacio Ferrer provocó un renovado interés por la música ciudadana, propulsándola nuevamente al primer plano nacional e internacional. Tras ellos llegaron los éxitos sostenidos de espectáculos tangueros, orquestas y filmes en los que a la música del tango se le dio un papel protagónico. Del mismo modo, florecieron numerosas academias de baile tanto en dentro como fuera de la Argentina. Todo este renacimiento no habría

sido posible sin la visión del grupo sesentista mencionado, ambiente en el que Eladia pisó fuerte como vanguardista no solo de la recuperación del género sino, sobre todo, por su calidad de mujer que rompió el esquema de la creación monolíticamente masculina y el aporte de una temática modernizada. Eladia Blázquez fue una de las arquitectas del cambio, su poesía dio nuevos aires a la atmósfera tanguera, estableció una relación estrecha con una audiencia que se identificaba con ella y con quien ella también lo hacía, debido a que ambas compartían la familiaridad porteña. Su lirismo construyó un puente entre las raíces clásicas y las apetencias modernas, siendo nostálgico, angustioso aunque, las más de las veces, esperanzadamente optimista.

Hoy en día no se deja de hablar de la crisis y hasta de la muerte del tango. Sin lugar a dudas el tango de los 1940 y 1950 no volverá y, a pesar del surgimiento de nuevos valores, podríamos decir que la perdurabilidad de la canción ciudadana se debe a otros motivos. Es que el tango, sus letras, su compás, ha excedido lo musical para convertirse en un producto de exportación y de consumo para el turismo, una marca registrada de identidad argentina que, aún no abarcando a la mayoría del país, sí representa, al menos, a más de un tercio, que es la población de la Capital Federal, el Gran Buenos Aires, Rosario, Córdoba y otras zonas del país donde el tango sí se arraigó. Del mismo modo que las óperas, siendo de otro período, continúan apeteciendo el paladar musical, el tango se mantiene vivo como el ritmo tradicional de Buenos Aires, su folclore citadino. “Aunque los argentinos ya no lo cantamos ni memorizamos con la fruición de otra época… ni lo bailamos con frecuencia y destreza (unos pocos, sin embargo, lo hacen mejor estimulados por las acrobáticas coreografías que se han ganado la admiración de cinco continentes), el tango brinda elocuentes indicios sobre nuestra mentalidad… Expresa rencor, miedo, tristeza, picardía. (51)

Sin haber cubierto toda su obra para no rebasar los límites de este trabajo, hemos hecho lo posible por reflejar lo más representativo. Eladia Blázquez es ya parte indivisible de ese folclore por su aportación al mismo, su lírica ha quedado entronizada en la memoria tanguera, como ella misma lo hiciera con la de otros al expresar en uno de sus versos, "guardaré del que escribe su mejor pensamiento". Su epitafio bien podría llevar grabada una frase de la canción que compuso en honor de García Lorca: "era una vez un poeta/ que no lo mató la muerte." Eladia, que ayudó a redefinir el tango del desasosiego con el flujo espontáneo de letras de una percepción poética novadora y optimista de estilo inconfundible, sobrevive en su obra.

NOTAS

[1] Enrique Santos Discépolo (1902-1951), compositor, músico, y dramaturgo conocido como Discepolín, cuyas letras cargadas de desencanto apelaban a la conciencia colectiva con un grito arrebatado. En una ocasión escribió: "Mis tangos son de esencia dramática, pero el drama no es invento mío. Acepto que se me 'culpe' del perfil sombrío de mis protagonistas, por aceptar algo no más: que es la vida la verdadera y única responsable de ese dolor... Alguna vez lo dije y lo repito ahora: yo he tenido el coraje de expresar en alta voz lo que otros piensan en silencio". (Galasso 48).

[2] Homero Nicolás Manzione (1907-1951) Homero Manzi fue un verdadero poeta dotado de técnica y nostalgia. Casi no usó el lunfardo aunque el barrio de la ciudad estaba tan presente en su obra. Su calidad poética jerarquizó a la milonga y al tango con composiciones tales como "Sur", "Che bandoneón", "Fuimos", "Malena" o "Ninguna".

[3] "Sueño de barrilete", tango, 1960. Letra y música: Eladia Blázquez.

[4] "Sin piel", tango, 1970. Letra y música: Eladia Blázquez.

[5] "Con las alas del alma", tango, 1972. Letra: Eladia Blázquez. Música: Daniel García.

[6] Gobello explica que "El corte consistía en cortar la marcha… y las quebradas, en quiebros del cuerpo, bastante lujuriosos, que se hacían en el corte de la marcha" (Breve 16).

[7] La imagen de una mujer bailando tango con una rosa en la boca surgió en Hollywood y se difundió a través de dos películas de Rodolfo Valentino de los años 1920: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921) y *El gaucho* (1928).

[8] Al iniciarse las campañas de independencia muchos esclavos fueron incorporados a las filas patriotas. Muchas familias de las llamadas "patricias" prefirieron enviar a pelear a los esclavos de la casa antes que a sus hijos, y así fue que en la mayoría de los ejércitos de la revolución se destacaban los soldados negros. Claro que no sólo por su color sino por su coraje y valentía en defensa de la libertad. Ésta es una de las razones de la casi desaparición de los negros de Buenos Aires (Pigna 249).

[9] José Gobello en su *Breve historia crítica del tango* dice que se llamaba "compadrito al joven de condición social modesta que habitaba en las orillas, es decir, en los límites de la ciudad" (13).

[10] "Porteño" es el término que se aplica al habitante de la ciudad de Buenos Aires o de sus alrededores. Tan popular es el término que el Diccionario de la Real Academia, en su tercera acepción, lo lista como un adjetivo que se refiere al "natural de la ciudad de Buenos Aires, capital de la Argentina". Existe una rivalidad argentina legendaria entre los porteños y los del interior que no cesa con los años.

[11] "Pero en la próspera Argentina las condiciones laborales son precarias… El traslado de las tensiones sociales del campo a la ciudad, la experiencia de trabajo de los obreros y obreras urbanos, el crecimiento de las ideas anarquistas y la alta conflictividad de la primera década del siglo XX permiten entender un poco más el suceso. Mientras los dirigentes de la república oligárquica se preparan para festejar el Centenario y celebrar el progreso, la conflictiva

presencia del movimiento obrero les recuerda que tienen una deuda pendiente con amplios sectores de la población". (Extracto del guión de Paula Romero Levit correspondiente a "Historia de un país. Argentina siglo XX
Capítulo 6: Orígenes del movimiento obrero", para el canal *Encuentro* del gobierno argentino).

[12]"Discepolín" es el apodo del poeta Enrique Santos Discépolo.

[13] Según un artículo publicado en el diario *Crítica* de Buenos Aires, el 22 de septiembre de 1913, al tango "se le consideraba [sic.] como baile genuino de gente bravía, de los que en cada mirada mandan envuelta una puñalada de desafío… Se engendró en el bajo fondo, tuvo vida parasitaria con impurezas maleantes y resucitó a la corte palaciega con el calor de nuevas y exuberantes ansias".

[14] Malandra. Pop. Delincuente (*Nuevo diccionario lunfardo* 163).

[15] Por ejemplo, en los años 1940, en Colombia, las estrofas de "...se va el caimán, se va el caimán" se consideraban "inmorales" entre los indignados miembros de la sociedad capitalina. Por otra parte, como consigna Santiago Aránguiz Pinto "el Teatro Municipal de Santiago, institución que se percibía a sí misma como protectora de la 'pureza musical chilena', despotricará, nada más ni nada menos, contra el tango, el bolero y la canción…"

[16] Peringundín: Pop. Lugar de diversión o de comida, de moral dudosa (*Nuevo diccionario lunfardo* 189).

[17] Lunfardo. Lunf. Ladrón// jerga del ladrón porteño; lenguaje popular de Buenos Aires de fines del siglo XIX a comienzos del XX (Nuevo diccionario lunfardo 160). José Gobello, autor del *Nuevo diccionario lunfardo* y reconocida autoridad en el tema del lunfardo y del tango, consigna en su introducción que "el lunfardo es un repertorio de términos traídos por la inmigración, durante la segunda mitad del siglo pasado [XIX] y hasta el estallido de la primera gran guerra, y asumidos por el pueblo bajo de Buenos Aires, en cuyo discurso se mezclaban con otros de origen campesino, y quechuísmos y lusismos que corrían ya en el habla popular, conformando un léxico que circula ahora en todos los niveles sociales de las repúblicas del Plata" (9).

[18] Aunque algunos autores, como Homero Manzi que nació en la provincia de Santiago del Estero, evocaban el ambiente rural, las letras de tango discurrían en un ambiente urbano y popular, entendible a partir de la ciudad. Argentina puede dividirse en Buenos Aires con sus alrededores y las provincias o "el interior". El tango es hijo de la ciudad, de Buenos Aires primero, pero también de Rosario, Córdoba o de Montevideo, en Uruguay. El interior, por otra parte, ahíja una música folklórica muy variada: zambas, gatos, chacareras, carnavalitos, etc.

[19] Firulete. Pop. En el baile, pasos complicados que dan los bailarines para demostrar destreza (*Nuevo diccionario lunfardo* 118).

[20] Rezongar, gruñir, refunfuñar, es un verbo comúnmente asociado al bandoneón, probablemente porque se origina en la onomatopeya "zong, zung" que se asemeja a su sonido.

[21] Fueye (fuelle). Pop. Bandoneón (*Nuevo diccionario lunfardo* 122).

[22] Vale recordar que, si en un principio el tono melancólico se inspiraba en la nostalgia del inmigrante, la tristeza se acrecentaba aún más si éste había recalado en los conventillos o no había tenido el éxito soñado. En cambio, el tono patético de la década de 1930 derivaba de la depresión económica imperante que había provocado un éxodo de los hombres del campo hacia la ciudad, lo que dio lugar a la desocupación para muchos de ellos. En esos años aparece en escena Enrique Santos Discépolo, con una lírica sarcástica y desesperanzada que reflejaba la situación imperante del momento.

[23] Según define Gobello en el *Nuevo diccionario lunfardo*: Paica. Pop. Muchacha (189); Perejil. Pop. Tonto (189); Petitero. Pop. Petimetre. Término que describía a los parroquianos del "Petit Café", en su mayoría los jovencitos de familias distinguidas, que se caracterizaban por su atildamiento en el vestir y por la ostentación de su capacidad de consumo (200).

[24] "Uno", E. Santos Discépolo, (1950), "Che bandoneón", Homero Manzi, 1950, "La última curda", Cátulo Castillo, (1956) o "Las cuarenta", Francisco Gorrindo (1955).

[25] En Argentina, el movimiento que se hace con el cuerpo quebrándolo por la cintura, también "quebrada".

[26] Paso, figura de baile del tango.

[27] "Los poetas, hombres en su totalidad…" (Mina 117)

[28] En 1933 escribió y estrenó "Cantando", que resultó un éxito.

[29] 1922: "Aguas tristes", 1924: "Volvé negro", 1928: "Pero yo sé".

[30] 1925: "El malevo", 1927: "Cuando llora la milonga", 1928: "Pa'l cambalache", "La canción de Buenos Aires" y "¿Dónde están los varones?"

[31] Si se vuelve la mirada hacia los orígenes del tango, los temas utilizados ofrecen una ayuda inestimable para comprender la situación de la mujer. Por ejemplo las letras de los años 1920, escritas en su mayoría por hombres, estaban ligadas al estilo de vida imperante en la sociedad que conllevaba un punto de vista machista. De modo que relataban las historias de las "milonguitas" (mujeres) que ya sea "deslumbradas por las luces del centro" o porque los hombres sin escrúpulos le "hacían mal" daban el "mal paso". Asimismo en la danza, guiada por el hombre, el papel de la mujer era subalterno como sucedía en la vida misma.

[32] Se refiere al período inicial del tango que "se extiende desde 1880 a 1920. Corresponde a ella la *etapa de gestación* y desarrollo primerizo de los elementos que luego han de jugarse para definir el tango." (Ferrer 48)

[33] Comienza a partir de los años 1930 como un movimiento que busca una nueva expresión armónica y melódica y, según Pierina L. Moreau "la segunda gran época del tango está representada por la generación de 1940" (La poesía del tango 17).

[34] Citamos solo algunos galardones a manera de ejemplo: 1997, Premio Fondo Nacional de las Artes; 1992, El Honorable Concejo Deliberante la declara "Ciudadana Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires"; 1990, Distinción en Granada (España), tierra de sus mayores, por el conjunto de su obra; 1970, Primer premio IV Festival Buenos Aires de la canción, por "Mi ciudad y mi gente"

(tango); 1968, Primer premio II Festival Buenos Aires de la canción, por "No es un juego el amor" (tango).

[35] A fin de ejemplificar lo dicho, citamos dos casos: Ni Gustavo Varela en las 181 páginas de *Mal de tango*, ni Miguel Jubany en las 351 de *Tango: un lugar en el mundo para nuestra cultura* hacen una sola mención a Eladia Blázquez. Este último, sin embargo, dedica varias páginas a los rockeros que incursionaron en el tango con éxito pero sin continuidad.

[36] Es miembro titular de la Academia Porteña del Lunfardo, la Academia Nacional del Tango y de la Academia Argentina de la Historia. Ha sido Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, director del Fondo nacional de las Artes y de la Biblioteca Nacional. Fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires, por su Legislatura, y condecorado por el gobierno francés con la orden de Caballero de las Artes y las Letras.

[37] Aníbal Troilo, músico, bandoneonista, director y compositor (1914 - 1975). Uno de los grandes del tango.

[38] La misma autora expresó en la entrevista que March transcribe en su prólogo: "Y no dejo de experimentar un poco de asombro, viendo cómo analizas cada frase, cada palabra, buscando el sentido exacto de la temática y a veces yendo un poco más lejos de lo que uno mismo como creador ha pensado." (Eladia 15)

[39] Inaugurado en 1858 -y aún en actividad a la fecha de este trabajo- el "Tortoni" es el paradigma del café porteño. Su local era frecuentado por pintores, escritores, periodistas y músicos de la Agrupación de Gente de Artes y Letras quienes, a comienzos de los años 1920, usaban la bodega del subsuelo para sus reuniones. El dueño del Tortoni los aceptaba porque decía que "los artistas gastan poco, pero le dan lustre y fama al café" (según se cita en el sitio Web del café Tortoni).

[40] "La canción de Buenos Aires", tango, 1933. Letra Manuel Romero. Música: Orestes Cufaro y Azucena Maizani.

[41] Astor Pantaleón Piazzola (1921-1992), compositor musical, bandoneonista y pianista. Quizás el más importante músico de tango de la segunda mitad del siglo XX, fue un innovador nato en cuanto a ritmo, orquestación y armonía. En sus inicios fue muy criticado por los tangueros ortodoxos. Más tarde, llegaría a ser el más célebre compositor de tango en el mundo, sus obras han sido y son ejecutadas por concertistas, conjuntos de cámara y orquestas sinfónicas, tanto nacionales como internacionales.

[42] Julián Centeya (1910-1974) periodista, escritor, letrista y poeta. José Gobello definió su arte diciendo: "creo que la poesía –que es la única verdad- lo esperaba en la niebla de los bodegones, y que hizo muy bien yendo una y otra vez a su encuentro." (Letras 82)

[43] Fue miembro académico de Honor de la Academia Nacional del Tango [Argentina], creada el 28 de junio de 1990, por Decreto 1235 del Poder Ejecutivo Nacional, la Academia Nacional del Tango es la decimosexta en la historia de las Academias Nacionales, con el fin de que el patrimonio artístico nacional sea "recopilado, ordenado, estudiado y salvado definitivamente de toda posibilidad de pérdida o destrucción."

[44] Típica. Lenguaje genovés, dícese de la orquesta formada para ejecutar tangos (*Nuevo diccionario lunfardo* 243).

[45] A modo de ejemplo del reconocimiento que se brinda y ha brindado a la labor de la poeta tanguera, mencionamos el acto que se celebró el 5 de octubre de 2007. Próximo al edificio en donde vivía Eladia, se encontraba su rincón preferido de la ciudad: la plazoleta de Juncal y Rodríguez Peña, la cual llevará desde ahora el nombre de la poeta y será el punto urbanístico que la recordará por su contribución a la poesía y el canto de Buenos Aires, durante el acto se plantó un nuevo árbol y se emplazó una clave de sol en metal de gran tamaño. Este homenaje a Blázquez forma parte de un programa que prevé el reconocimiento a varios artistas en distintos espacios públicos, según lo dispusiera la Secretaría de cultura de la ciudad de Buenos Aires.

[46] Las notas y sonidos del *Blues* comenzaron a afianzarse en Memphis, Tennessee, y otras partes el sur de los Estados Unidos, a partir de los 1900.

[47] Lunfita. es sinónimo de "lunfardo" (*Nuevo diccionario lunfardo* 160).

[48] Laburante. Lunf. Trabajador (*Nuevo diccionario lunfardo* 149).

[49] La "Casa Rosada" se encuentra en la Ciudad de Buenos Aires y es la sede del Poder Ejecutivo de la República Argentina, en ella se encuentra el despacho presidencial. Es un colosal edificio pintado de rosa desde la presidencia de Domingo F. Sarmiento (1868-1874). En ella se enviste a los presidentes y desde su famoso balcón, se han dirigido al pueblo congregado en la histórica Plaza de Mayo que la enfrenta. Es considerada uno de los edificios más emblemáticos de Buenos Aires, junto al Obelisco.

[50] En *Arg*. y *Uru*. Laburo: Trabajo. Laburar: Trabajar

[51] Chorro. Lunf. Ladrón (*Nuevo diccionario lunfardo* 88).

[52] En América: estudiante suspendido.

[53] Morfar. Lunf. Comer, en esta acepción (*Nuevo diccionario lunfardo* 174).

[54] Curro. Lunf. estafa, engaño. Estafar, sacar ventaja con engaños (*Nuevo diccionario lunfardo* 76).

[55] Ocupación, cuestión, desorientación. Leng. Pop. (*Nuevo diccionario lunfardo* 164).

[56] De la nuca, dado vuelta. Pop. Moderno. Loco, enajenado, ido, trastornado.

[57] Bronca. Pop. Animadversión, enfado (*Nuevo diccionario lunfardo* 41).

[58] Mionca. Lunf. Camión. Corresponde a cierto modo característico del habla porteña que consiste en invertir el orden silábico en algunas palabras: *feca* por café, *ñoba* por baño, etc.

[59] "Vieja", tomado del lenguaje genovés, es usado "afectivamente por madre" (*Nuevo diccionario lunfardo* 257).

[60] En la página Web del sitio Todo tango los tangos se agrupan de acuerdo a los temas que tratan. Allí se registra una lista de cincuenta y cuatro tangos para el "barrio" que incluye el de Eladia aquí citado, entre otros tan renombrados como "Barrio de tango" de Homero Manzi, "Calle Corrientes" de Alberto Vaccarezza, "Melodía de arrabal" de Alfredo Le Pera y Mario Battistella, "Sur", de Homero Manzi y "Tinta roja" de Cátulo Castillo.

[61] Benito Quinquela Martín fue el pintor del Riachuelo por excelencia y, quizás, el pintor argentino de más arraigo popular. Su obra figura en los mejores museos de arte de Europa y América y ha sido uno de los fundadores de la pintura con motivos portuarios de Buenos Aires.

[62] Raúl González Tuñón (1905-1974), poeta argentino que participó de la vanguardia literaria argentina de los años 1920. Vivió en Buenos Aires, París y Madrid. Colaboró con la revista Martín Fierro. Influyó decisivamente en la cultura argentina de los años 1950 y 1960, y es considerado uno de los fundadores de una corriente moderna de poesía urbana.

[63] El Riachuelo o río Matanza es un curso de agua de 64 Km. que constituye el límite sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y desemboca en el Río de la Plata. Se denomina río Matanza desde su nacimiento hasta el Puente de la Noria, mientras que desde dicho puente hasta su desembocadura su nombre es Riachuelo.

[64] Avenida Corrientes. Es una de las calles más típica de la Ciudad de Buenos Aires. Es una arteria urbana que se identifica con tango, teatros, cines, restaurantes y vida nocturna.

[65] En la intersección de las avenidas Corrientes y 9 de julio se ubica uno de los símbolos más destacados de la Ciudad de Buenos Aires: el Obelisco, que se considera como el epicentro. Fue erigido en 1936, en la Plaza de la República, con una altura de 67,5 metros. Su interior es hueco y cuenta con 200 escalones para acceder hasta su punto más alto con cuatro ventanas que permiten vistas panorámicas de la ciudad.

[66] La yerba mate es una planta arbustiva originaria de Sudamérica, de cuyas hojas secas y molidas se prepara el mate, una infusión estimulante común en la gastronomía de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay.

[67] Engrupe: Grupo. Engaño, mentira. (*Nuevo diccionario lunfardo* 133).

[68] Otario. Lenguaje delictivo. Cándido, tonto, elegido para hacerlo víctima de una estafa o burla (*Nuevo diccionario lunfardo* 187).

[69] Piola. Persona ingeniosa, sutil, astuta o lista. (Nuevo diccionario lunfardo 204).

[70] Prosiguiendo con la idea de Julio Mafud en su *Psicología de la viveza criolla.*

[71] Gil. Lunf. Tonto. (*Nuevo diccionario lunfardo* 129).

[72] "Qué buena fe", tango. Letra y música: Eladia Blázquez.

[73] "Pichuco" es el apodo de Aníbal Troilo.

Obras consultadas

Aguinis, Marcos. *El atroz encanto de ser argentinos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta S.A.I.C, 2001.

Antoniotti, Daniel. *Lenguajes cruzados*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2003.

Bernarós, León et al. *La historia del tango. Los poetas (3)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1987. Editor responsable Manuel Pampin.

Cáceres Hanzich, Cristina. *Mujeres, varones y ese tango*. Rosario: UNR, 2004.

Conde, Oscar. "Una cultura y sus sueños". La Nación may. 2007. 10 nov. 2007 < http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=911560

Contreras, Marily. *Gardel…es un soplo la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

"El tango, su evolución y su historia." *Crítica* 22 sep. 1913. Club de Tango 15 feb. 2007. <http://www.clubdetango.com.ar/articulos/tango_seysh.htm>.

Ferrer, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 1999.

Frías, Miguel. "La poeta de la renovación". *Clarín* 01 sep. 2005. 03 jun. 2007 <http://www.clarin.com/diario/2005/09/01/espectaculos/c-00801.htm>.

Galasso, Norberto. *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004.

Gobello, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.

---. *Nuevo diccionario lunfardo*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1999.

Gobello, José y Stilman, Eduardo. *Las letras del tango de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Editorial Brújula, 1966.

Jubany, Miguel. *Tango*. Rosario: UNR, 2003.

Korn, Guillermo. "Musicales. Del tango a la cumbia en las letras argentinas." REC 2 (2007):

112-120.

"Letras de Eladia." La biblioteca. *Todotango.com.* 15 dic. 2007 <http://www.todotango.com/ spanish/biblioteca/letras/letras_autor.asp?idc=35>.

Mafud, Julio. *Psicología de la viveza criolla*. Buenos Aires: Distal, 1984

March, Raúl Alberto. *Eladia Blázquez: Síntesis de la canción porteña*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.

Mina, Carlos. *Tango: la mezcla milagrosa*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

Moreau, Pierina Lidia. *La poesía del tango*. Córdoba: Comunicarte Editorial, 2003.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada, 1978.

Nudler, Julio. "Eladia Blázquez". *Todo Tango*. 12 mar. 2005 < http://www.todotango.com/ Spanish/ creadores/eblazquez.htm>.

---. "El tango se quedó sin letra". *Clarín* 18 ago. 2007. 04 sep. 2007. <http://www. clarin.com/suplementos/cultura/2007/08/18/u-00611.htm>.

Pigna, Felipe. *Los mitos de la historia argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

Romero Levit, Paula e Hidalgo, Pablo."Historia de un país. Argentina Siglo XX". Canal Encuentro. Buenos Aires. 17 oct. 2000 <http://www.encuentro.gov.ar/gallery/1163.pdf>.

Sábato, Ernesto. *Tango discusión y clave*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2005.

Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Varela, Gustavo. *Mal de tango*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF, 2005.

Zinni, Héctor Nicolás. *Barrios de tango y otras yerbas*. Rosario: Ediciones del Viejo Café, 1997.

---. *Vida nostálgica de lo que fue*. Buenos Aires: Ediciones Theons, 1997.