

**Eduardo Pellejero**

## **Horacio Ferrer: El poeta de la redención**

Desertarás primero de la Tristeza,  
con su país de soles indecisos  
y de rumiantes vacas.  
La tristeza es el juego más tramposo del diablo:  
tiene las presunciones de una Musa frutal,  
y sólo es un pañuelo con que se suena el alma  
su nariz en resfrío.  
Elbiamor, ¿qué dirías de una lámpara hermosa,  
pero sin luz adentro?  
Tal es, yo te lo juro, la Tristeza:  
es igual a esos platos de vitrina  
que nunca recibieron y no recibirán  
ni una manzana verde ni un cuchillo.

Leopoldo Marechal,  
*Heptamerón*, 1966.

Un tipo (las manos en los bolsillos, un verso nunca dicho sobre los labios) rumbea para el lado de la Recoleta. Pronto van a ser las seis. La luna rodando por donde ya saben. Nada raro, piensa. Va a cruzarse con algunos locos por el camino. Milonguitas de última hora, amigos muertos, pobres diablos y ciclistas. Sabe que debe ser puntual, pero no parece apurado. Agustín y Cadícamo lo miran pasar desde la desapareja mesa de un bar. Gasta una enigmática sonrisa. Y Chaplín que no llega.

### 1. Una voz nueva

En junio de 1967, publicado por Ediciones Tauro, aparecía en Montevideo el *Romancero canyengue*. Era la primera de las obras de Ferrer. Ya entonces, un libro afortunado. Héctor Stamponi, entusiasmado por su lectura, había hecho llegar los originales a Cátulo Castillo, quien, por su parte, resultaría todavía más sorprendido. En una carta a su autor, por demás auspiciosa, que más tarde servirá de prólogo para el mismo libro, Cátulo anuncia «una revolución de la lengua»:

(...) la intuida graficidad y la justeza del vocabulario deja de ser un “simple” invento atrapado entre programáticas de etimología, para transformarse en un ente vivo, que se explica porque sí y tiene vigencia porque sí, como debieron ser las primeras palabras de los primeros hombres, representando “ideas”, sin aprobaciones filológicas ni “vistos buenos” académicos.<sup>1</sup>

¿Constituía el *Romancero canyengue* una obra tan original? Más allá de la vehemencia de los juicios de Cátulo Castillo, que sería injusto ahora considerar exagerada, había que concederle al maestro algunas cosas. El *Romancero* era un libro audaz, que se revelaba bajo las formas de una sonoridad provocativa e innovadora, síntoma privilegiado quizá de “alguna manera velada de inadaptación expresiva, que tira por la borda toda la seriedad de ese ente vivazmente móvil que es el idioma”.<sup>2</sup> Una verdadera colección de hallazgos atravesaba los poemas: “bandoneonía”, “misticordia”, “tristería”. Ferrer enfrentaba y subvertía el idioma con una voz nueva. Pero al mismo tiempo hacía poesía:

Siguió la tarde fraseando sus propinas.  
Los años se gastaron. Tangamente,  
la vida hizo su solo de rutina.<sup>3</sup>

Nada mal, por cierto. Aquí había algo. La introducción de estas palabras extrañas a la lengua era lograda con absoluta naturalidad. «Tangamente» dice una verdad nostálgica, melancólica, triste a morir, que ninguna otra palabra existente hubiese podido pronunciar. Pero no es más que un ejemplo. Estos descubrimientos se suceden a través de las páginas, muchas veces respondiendo a exigencias de la métrica o de la rima, pero siempre atravesados por una cuota de buen gusto o incluso de genialidad. “Narcótica y bulina *tristería*”,<sup>4</sup> “*verdolagáticos cromos*”,<sup>5</sup> “*oculto clavecín transmilonguero*”.<sup>6</sup>

El segundo paso en la carrera de Ferrer como poeta no resulta menos afortunado. Astor Piazzolla, a quien conociera primero como admirador y un poco más tarde como amigo, acude a él para ensayar sus primeras composiciones letradas. Piazzolla también había leído el *Romancero canyengue*, el cual constituía la única (aunque ciertamente auspiciosa) carta de presentación de su amigo como poeta. El 8 de mayo de 1968, en la Sala Planeta de la calle Suipacha, estrenan *María de Buenos Aires*, operita en dos partes que suscita un escaso interés en el público y el mayor escándalo de buena parte de la crítica.

*María de Buenos Aires* ya dejaba entrever algunas intenciones que la obra posterior de Ferrer habría de confirmar. En primer lugar, el intenso vocabulario del *Romancero* (todas esas innovaciones y giros vanguardistas) pierde en parte su presencia, cediendo su lugar a una no menos controversial serie de metáforas arriesgadas, casi violentas, que algunos no dudan en calificar de surrealistas.<sup>7</sup> Esta tendencia a racionalizar la introducción de palabras esotéricas se hará cada vez más firme; en general no se encuentran muchas invenciones en los trabajos posteriores de Ferrer, que pareciera limitarse a retomar los primitivos hallazgos del *Romancero canyengue* en sus letras (así, en *Balada para mi muerte* volverá a aparecer el «tangamente» de *Solo y espera*, calificando, ya no el monótono discurrir de la vida, sino la cantada llegada de la muerte). En segundo lugar, *María de Buenos Aires*, en su desacostumbrada estructura, presagia de alguna manera el cambio fundamental que introducirán Ferrer y Piazzola en la forma tradicional de concebir los tangos.

Apenas bajada de cartel la operita, el músico y el poeta vuelven a trabajar juntos (por acuerdo mutuo lo harán con exclusividad durante los siguientes cinco años, dispuestos a consolidar un estilo). Vienen entonces las baladas, esos tangos casi profanos. Si bien Ferrer era un reconocido investigador, no menos que un ferviente admirador del tango en sus interpretaciones antiguas, ya en estas primeras composiciones marca una diferencia radical respecto de la tradición, abandonándose a una búsqueda que acabará determinando una verdadera renovación del género. La misma salvedad cabría hacer con Piazzolla. La balada, en su acepción antigua –esto es, cuento o relato cantado–, les ofrece a ambos la posibilidad de introducir algunas novedades, como la combinación de distintas formas rítmicas dentro de una misma obra (*Balada para un loco*, por ejemplo, tiene una parte de vals y otra de tango, lo que permite matizar sus clímax) o la inserción de un cierto elemento dramático, que convierte los tangos en auténticas narraciones (cosa que, como notamos un poco más arriba, ya aparecía en *María de Buenos Aires*). El tango se convierte así en una suerte de teatro nuevo. El cantante se viste con la piel del actor y se da a improvisar largos parlamentos o pequeños recitados; la orquesta, por su parte, comienza a permitirse

verdaderos excesos, hundiéndose en su propia música como en una dimensión oscura, irracional, dionisiaca, ocupando de alguna manera el lugar que en la tragedia griega ocupaba el coro.

La dramatización de los tangos (el tango como tragedia) constituye una peculiaridad que reaparece a lo largo de toda la obra de Ferrer.

No siento mis versos propiamente como poesía, sino como mezcla de teatro con pintura. Los visualizo. Mezcla de teatro con plástica, de situación dramática con pintura.<sup>8</sup>

En esta dirección, Ferrer apela a algunos recursos raramente utilizados por el tango tradicional, de los que se vale, en general, para decir lo que las formas acostumbradas harían muy difícil.

Tanto en *María...* como en la *Balada...* había ciertas novedades cantables, como el acople entre las palabras y la música, aunque se trataba de sintonizar, una vez más, algo que en el Tango ya existía: los recitados.

Gardel dijo en un reportaje que el Tango era cantado y recitado. El recitaba mucho y muy bien. El recitado permite explorar una veta que es fundadora en el género: la dramaticidad teatral. En todo el Tango y la literatura criolla y porteña hay siempre alguien que habla conversando o apelando a un interlocutor invisible. De manera que el diálogo tácito que hay en la *Balada...* sigue una tradición.<sup>9</sup>

La referencia a Gardel podría resultar engañosa. Veremos que hay una diferencia fundamental entre los antiguos recitados y estos nuevos parlamentos. Los parlamentos operan, en pequeñas intervenciones intercaladas entre las partes cantadas, ya una intensificación del clima, ya una presentación del narrador (*Chiquilín de Bachín*, *El Rey*, *Yo*, *Napoleón*, *Soy un circo*) o del protagonista (*Balada para un loco*, *La bicicleta blanca*, *La última grela*), que remite los tangos a una dimensión más concreta, más rica, más elaborada. El que habla, o aquel, en todo caso, de quien se habla, aparece entonces de cuerpo entero; hecho que resulta tanto más relevante desde el momento en que los personajes de Ferrer suelen rezumar una sustancialidad casi fantástica.

Lo viste. Seguro que vos también alguna vez lo viste. Te hablo de ese eterno ciclista solo, tan solo, que repecha las calles por la noche. Usa las botamangas del pantalón bien metidas en las medias y una boina calzada hasta las orejas, ¿te fijaste?

Nadie sabe, no, de dónde cuernos viene; jamás se le conoce a dónde diablos va. De todos modos, si lo vieras pasar, mirálo con mucho amor. Puede que sea, otra vez...<sup>10</sup>

Como puede apreciarse, pese a su referencia a Gardel, Ferrer se aparta aquí del tango tradicional. El recurso adquiere en su obra una identidad propia y definida, que lo distingue claramente de los recitados que pudieron haber conocido otros tangos anteriores.<sup>11</sup> La absoluta independencia formal de estos respecto de las partes cantadas es, quizá, su característica más distintiva; las partes recitadas no vienen a repetir en otro tono los versos que se han cantado o están por cantarse; ya ni siquiera se trata de versos. Por otra parte, la variedad de relaciones que se establecen, a través de las obras, entre parlamentos y áreas cantadas, constituye una veta que el tango anterior no había sabido explotar, por lo general nunca demasiado lejos de los modelos clásicos del tipo ABCB. Lo que no significa que en la poesía de Ferrer no puedan encontrarse patrones. *La bicicleta blanca* representa, en este sentido, uno de los modos más habituales de articular estas dos formas: la voz recitante, en principio, intenta una introducción, a modo de prólogo, y más tarde vuelve a aparecer (el número de veces puede variar con los casos), retomando el hilo de la historia allí donde la voz cantante la ha dejado. La misma estructura se repite en *Balada para un loco*, por ejemplo, y en *El Rey*, que ya pertenece a un período posterior.

Este contrapunto entre las partes cantadas y las partes recitadas es destituido ocasionalmente, en favor de una única intervención hablada, en cierta medida autónoma, que en general hace las veces de preludio del tema. Es el caso de *Chiquilín de Bachín*, pero también el de *La última grela*. Aquí no encontramos más que una introducción, una justificación de lo que se va a cantar:

Fueron, hace mucho, las románticas proletarias del amor. La noche les puso nombre con seducción de insulto: paicas, locas, milongas, percantas o grelas.

Era común verlas al alba desayunando un chocolate con churros en la confitería *El Vesubio*, de la calle Corrientes. Terminaban, a esa hora, de trabajar en el *Chantecler*, en el *Marabú* o en el *Tibidabo*.

Con un arranque loco de Madame Bovary de Barracas al Sur, se jugaron la vida a los tangos. Alguna se enamoró de aquel bandoneonista y, por amor, ganó. Para otras, la derrota fue mucha: terminaron atendiendo el guardarropas de damas en esos mismos cabarets.

Acaso, se marcharon todas juntas, un día, como si fueran una pequeña y extinguida raza con ojeras.

Este tango relata a la última de las grelas. Descubre su definitivo paso por el asfalto recién amanecido de una Buenos Aires espectral, y lo cuenta así...<sup>12</sup>

El contrapunto *partes recitadas*–*partes cantadas*, sin embargo, puede asimismo ser llevado justo en la dirección contraria, hasta ese lugar donde se constituye en la esencia misma del poema y la estructura alcanza la supremacía sobre la palabra. El ejemplo privilegiado, en este sentido, es *Yo, Napoleón* (aunque también cabría considerar *Soy un circo*). Las estrofas aquí juegan entre palabras sueltas y risas, responden a las preguntas que se hacen, y acaban por confundirse con las cosas que son dichas, en un mismo e indiferenciado monólogo.

Todas estas cosas, que ya se entreveían en *María de Buenos Aires* (una obra demasiado atípica como para establecer conclusiones), se definen ya en sus líneas esenciales durante la década del setenta, mientras Ferrer compone junto a Piazzolla, y se desarrollan, más tarde, en sus trabajos con otros músicos como Stamponi, Tarantino, Garello, Daniel Piazzolla, etc. Pero estas cosas no agotaban la impronta de Ferrer. Las mismas baladas ya hacían popular otro elemento sumamente controversial. Sin ningún tipo de reparos, en efecto, introducían un lenguaje decididamente provocativo en esta poesía que se decía tango. De esto se ha hablado mucho. Se ha dicho que Ferrer es un poeta surrealista,<sup>13</sup> escritor barroco o representante del realismo mágico,<sup>14</sup> heredero de las sutilezas del modernismo.<sup>15</sup> Se le ha negado incluso toda originalidad.<sup>16</sup> ¿Qué valor puede darse a todas estas afirmaciones?

Resulta muy llamativo que Ferrer, por demás decidido y preciso al hablar de sus cosas, se muestre desacostumbradamente dubitativo a la hora de caracterizar su lenguaje. Esto expresa algo más que una simple reticencia a ser encasillado. Ferrer puede llegar a conceder que su poesía posea un cierto aire surrealista, pero comprende que la distancia que lo separa de los surrealistas franceses difícilmente pueda ser sorteada.<sup>17</sup> Sin duda hay en su poesía un fuerte elemento onírico, en el que confluyen lo fantasmagórico, lo circense, lo grotesco, lo enajenado o lo absurdo, pero todas estas cosas no resultan de ningún modo exclusivas de la estética surrealista. Basta echar una mirada a la lista de los autores que dice frecuentar Ferrer, para comprender que todas esas imágenes desmedidas deben tener un

origen muy diferente. Valle Inclán, Julio Herrera y Reissig, César Vallejo, García Lorca, Rubén Darío, Cervantes, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Lugones, Baudelaire, Gabriel D'Annunzio, Julio Verne, Ray Bradbury.<sup>18</sup> Aquí no encontramos surrealistas. Horacio Ferrer introduce en el tango un lenguaje que lo distingue claramente de todo lo anterior, definiendo un verdadero estilo y marcando una etapa; metáforas de urdimbre fabulosa ("Su sonrisa / hijo, es una / pícara y honda y rara / raya de tiza / iluminada con luz de la otra cara/ de la luna"<sup>19</sup>), pinceladas teogónicas, versos de mitades impares, voces alucinadas ("De renoche, cuando llueve / siempre igual –siempre– en su patio, / le cuentan tangos de hadas / las bocas del subterráneo"<sup>20</sup>) y palabras sin límite, pero no una escritura surrealista. Como intentaremos demostrar más adelante, este lenguaje es menos el fruto de una decisión estética, que una exigencia de las intenciones y los problemas que atraviesan toda la obra de Ferrer.<sup>21</sup>

En todo caso, es este lenguaje siempre lanzado, siempre desmedido, lo que más llama la atención cuando se habla de Ferrer. Se olvidan, en cambio, y demasiado a menudo, otras características muy importantes de su poesía, que acaso podrían iluminar la más profunda naturaleza de su obra. Entre ellas, la inusitada proliferación de nombres propios en sus tangos. Si la mayor innovación que introduce Ferrer consiste en esta extraña mezcla en las metáforas, donde el vocabulario de la locura o incluso el de la ciencia se mezclan con el de las pasiones más terribles,<sup>22</sup> el juego de los nombres propios no debe ser ignorado, dado que este, a su manera, redobla y eleva a una segunda potencia ese desconcierto. Los nombres propios se conjugan según una ley aberrante, que dicta la conjunción de los opuestos, uniendo sobre una misma línea los nombres más heterogéneos.

Se rechifló el colectivo que tomé para tu casa.  
Yo vi que el colectivero, por san diablo, bocinaba  
raros tangos que Alfonsina con Ray Bradbury bailaba  
sobre el capó entre un tumulto de camelias y galaxias.<sup>23</sup>

Alfonsina y Ray Bradbury (lo mismo que el colectivo y las galaxias)<sup>24</sup> vienen a hacer estallar de alguna manera el espacio común que los contiene, desplegando a su vez un nuevo espacio, atravesado de lado a lado por el paradójico elemento del absurdo. Los lugares

más lejanos, las cosas más dispares, de pronto están muy cerca, coinciden en sus lados desiguales o se vuelven una sola cosa, como en los sueños. La aparente imposibilidad de esta vecindad desprende entonces un destello de luz extraña (chispa o relámpago), cuya fuerza poética resulta indiscutible:

A mí, que un láser de versos me calienta hasta la barba.  
Y cargo al hombro mi tumba pa' morir de amor mañana.  
Y Chopin y Alfredo Gobbi, pobres como las arañas,  
en mi bulín, la fortuna de sus penas me regalan.<sup>25</sup>

Se trata de verdaderos golpes de efecto; Chopin y Gobbi juntos, el láser y la tumba. Ferrer inaugura así un tango nuevo, “con su carga subyacente de cosas antiguas, pero también con jingles, satélites, beatles y poliamida”.<sup>26</sup> Woody Allen, Hugo del Carril, Groucho y Pepe Arias;<sup>27</sup> Sarrasani, el Gran Thiany, el Quijote y Buster Keaton;<sup>28</sup> Chaplin, Podrecca, Crispín y Harpo Marx.<sup>29</sup> Y Gardel con todos.

La sobreabundancia de nombres propios en la poesía de Ferrer revela así aquello que en las metáforas se hacía tan difícil de determinar y era, por lo tanto, dejado de lado, siendo en el mejor de los casos encasillado bajo categorías demasiado generales, que más que resolver el problema lo evitaban.

Los nombres propios, por otra parte, señalan en otra de las direcciones que sigue la obra de Horacio Ferrer, más cercana, si se quiere, a su labor como investigador y cronista de la historia del tango. Hay toda una serie de composiciones asociada a nombres propios (verdaderos homenajes), que abarcan buena parte de su producción. Estos tangos encuentran un antecedente (como casi todo en la obra de Ferrer) en el *Romancero canyengue*, donde ya podían encontrarse al menos tres poemas con nombre propio: *Ruggiero*, *Retrato de Alfredo Gobbi* y *De cuando Dios tocaba el bandoneón* (en explícita referencia a Troilo). El dato no es de poca importancia. De hecho, uno de los primeros poemas que Ferrer considera para ser musicalizado es una humilde elegía en torno a la muerte de Homero Manzi, que da a conocer a Pichuco. Este elogia el poema, pero lo descarta al fin, dado que ya había compuesto su homenaje: *Responso*, un tango puramente instrumental.

Esta temprana inquietud cobra fuerza con el paso de los años. Las composiciones centradas en torno a algún nombre se hacen cada vez más habituales. *El polaco*, *Homero Manzi*, *Flor de vals* (en honor a Héctor Stamponi), *Chicharrita* (apodo por el cual era conocido Pugliese), *Homero en Flor* (esta vez a la memoria de Homero Expósito), *Woody Allen*, *Celedonio Bécquer*. Un lugar especial merecen las obras dedicadas a Gardel y a Troilo. El primero representa en la poesía de Ferrer un verdadero símbolo, quizás el símbolo más poderoso del tango; *Fábula para Gardel* y *Oratorio Carlos Gardel*, las principales composiciones que lo tienen por tema, hablan poco del hombre y mucho de la leyenda. Troilo, por el contrario, es ante todo el amigo que nunca se termina de llorar; *El gordo triste*, *Tu penúltimo tango*, *Navidad en el abasto*, *Pequeño tango nocturno* y *La jaula mágica* giran todos, de una u otra manera, en torno a su figura y están afectados por una tristeza inusual en la voz de Ferrer.

Esta última peculiaridad tal vez no sea casual. Todos estos tangos asociados a nombres propios parecieran afectar una mayor sobriedad que el resto de las composiciones de Ferrer. No viene al caso arriesgar hipótesis acerca de esto (¿se trata de una muestra de respeto frente a la propia historia del tango? ¿O nos encontramos ante un mero ejercicio de estilo?). Lo cierto es que el tono de estos tangos es otro:

Tu música en lunfardo pide noche y tinto y va  
cargando al hombro el fardo de un sinfónico dolor,  
fueye sátrapa que nuestras vidas leés  
por el lado de atrás del corazón.

La pinta de los tangos es tu pinta, bandoneón,  
y está de último abrazo tu gauchada fraternal.  
Fray mistongo que impartís  
tu piadosa extremaunción  
como un santo pero al fin,  
metafísico y zarpao  
de murciélago partís,  
bien milonga y a matar.<sup>31</sup>

Lo mismo vale quizá para algunos de esos tangos que dicen el tango. Ferrer, erudito conocedor de su historia, se pliega por un momento sobre sus formas más tradicionales para

escribirlos. *¡Viva el Tango!*, por ejemplo, está compuesto con un lenguaje riguroso, casi conservador, que desconoce los excesos propios del resto de su obra:

Con la media luz ritual  
y las sillas del bar dadas vuelta,  
en dos por cuatro beber  
lerdamente y salir  
fatigando veredas.

Dos, que al desaparecer  
por el amanecer  
hacen tangos de amor.<sup>32</sup>

En esto Ferrer manifiesta una destreza notable, demostrando conocer a la perfección esos viejos modos con los que el resto de su poesía habrá de romper. Y a la vez nos señala, quizá, algo que se vuelve fundamental a la hora de juzgar su obra. Nos recuerda que Horacio Ferrer, aun siendo absolutamente capaz de repetir las formas ya consagradas y consumidas, se aparta a conciencia de esa tradición (rígida como pocas), para intentar algo nuevo y decir el tango con una palabra distinta. Lo que no es poco.

Creo que es Tango  
ese abrazo que nos dimos  
sin saber que era el último.  
Y es Tango la melancolía  
de los viejecitos que destejen  
sus vidas en las plazas.  
Y es Tango la aurora,  
pero muy atacada de fantasmas.  
Y es Tango un frenesí de bocinas  
en el atardecer, cuando no me encontrás  
y me seguís buscando, amor mío.<sup>33</sup>

“Desde luego, un poeta.”<sup>34</sup>

## 2. Una variación: Ferrer a la luz de Discépolo

Siempre un poco más allá de los temas «tradicionales» del tango (el desengaño, la soledad, etc.), pero un poco más acá de las influencias extrañas al género, la figura de

Enrique Santos Discépolo se vuelve imprescindible para adentrarse en el corazón de la poética de Horacio Ferrer.

En principio, la referencia podría parecer redundante. Para Ferrer como para prácticamente todos los que escriben después de Discépolo (pero esto es *casi* como decir desde el origen). Discépolo impone al tango la imposibilidad de afectar indiferencia ante la sinrazón que rige el mundo, la congénita desorientación del hombre, el hondo dolor de ser así. Si hay un tango anterior –el que se modela a mediados de la década del veinte–, este sufre con Discépolo una profunda e inmediata transformación (que se agudiza luego de 1930),<sup>35</sup> al margen de que la primitiva retórica tanguera hubiera ya quedado instituida y muchos autores la respeten incluso hasta la actualidad.

Una sensación de fracaso [...] repercute en las letras de aquellos poetas más sensibles a los cambios que se van operando en la conciencia y la cosmovisión de las clases medias urbanas. Y ninguno, en tal sentido, equiparable a Enrique Santos Discépolo [...].<sup>36</sup>

Discépolo es esta intensa sensación de fracaso. Su obra cambiará la historia entera del tango, volviéndolo la mayoría de las veces una *canción desesperada*. Basta, para apreciar esto, seguir los principales pasos de su evolución. Durante la época de oro, vuelve a instalarse en las letras la temática del desencuentro, la crisis, las frustraciones amorosas, la cual abarca una porción muy importante de la producción poética de los años cuarenta, condensándose con especial intensidad en algunos autores privilegiados (Homero Manzi, José María Contursi, y, por supuesto, todavía Discépolo).<sup>37</sup> Más tarde incluso, la dura situación de las clases populares continúa formulándose sobre el mismo horizonte, sin hallar nuevos cauces, reincidiendo en la amarga visión de la vida discepoliana (*¡Qué buena fe!*, *Somos como somos*, *Sin piel* y *El precio de vencer*, tangos todos de Eladia Blázquez, son perfectos ejemplos de estas composiciones hundidas sobre la dolorosa dimensión de la realidad social).<sup>38</sup> El tango como queja, o como protesta, se impone a través de su misma historia, y Discépolo, allí, casi en sus orígenes –*Qué vachaché*, su primera composición firmada, es de 1926–, es quien impone el sentido de la misma. No hay vuelta atrás, y es

como si nunca hubiese habido. El tango es siempre la palabra de unos hombres a contramano del mundo. La torcida vocación de una raza zurda.

¿Qué discorde esencia perseguimos, entonces, al preguntar así? ¿Dónde viene a ubicarse Discépolo en camino a esclarecer la obra de Ferrer? ¿Qué lugar especial puede ocupar en este caso específico quien se extiende sobre las poéticas del tango en general como una verdadera sombra? Cabe intentar responder provisoriamente estas preguntas, que la interpretación posterior buscará justificar más acabadamente.

Desde un punto de vista histórico, la impronta de Discépolo ha calado tan hondo en la sensibilidad popular que prácticamente (como ya dijimos) se confunde con la misma esencia del tango. Y esto condiciona toda la producción posterior –como es el caso de Gardel, quien desde un principio condicionó la forma en que se debía cantar esta poesía–. En el momento en que Ferrer comienza a escribir junto a Piazzolla, pero también desde mucho antes, el público tanguero se encuentra habituado a que el tango le hable del mundo a través de esos pequeños ojos rabiosos, vencidos, desesperanzados, con los que Discépolo había aprendido a verlo. Sin pretender simplificar demasiado las cosas, puede afirmarse que esta predisposición de la sensibilidad es uno de los elementos que provocan la resistencia suscitada por Ferrer en el género (sin descontar, por supuesto, su desacostumbrado lenguaje, excesivo, casi surrealista, ni su primitiva sociedad con otro artista tan controversial como Piazzolla). Su radical divergencia en el ánimo y la actitud respecto de Discépolo lo hace aparecer un tanto extraño (como un extranjero, se diría) sobre la sensibilidad tradicional. Ferrer se desencarrila, en sus letras, de la norma vencida y amargada que había contribuido a imponer Discépolo, y cuesta –cómo ignorarlo–, siempre cuesta volver a sonreír.

Pero la relación Discépolo-Ferrer es más compleja. Entre ambos veremos extenderse toda una trama de líneas de fuerza que se encuentran o cruzan, chocan y divergen. Desde la acostumbrada relación maestro-discípulo, a la que Ferrer no puede sustraerse, hasta los juegos de un *pathos* fundamental, en donde cada punto de encuentro se dispara inmediata y violentamente en una fuga.

A los fines de esta interpretación, conviene comenzar allí donde ambos poetas convergen, aun cuando este bien podría ser el punto más débil de la relación. En esto siempre es Discépolo el que enseña, aunque se trate de *una verdad simple, áspera, fea, no-moral (porque existen tales verdades)*. Ferrer escucha cuanto puede: “al hombre lo ha mareao / el humo al incendiar / y ahora, entreverao, / no sabe adónde va”;<sup>39</sup> y repite la lección a su manera:

Abrazados por los huesos, con los miedos a manojos,  
pues las últimas estrellas son a fósforo y a gas,  
cada cual en este baile para Dios es un antojo,  
formas últimas de sueños y crepúsculos de ojos,  
paso a paso al precipicio que está de último compás.<sup>40</sup>

Un mundo atravesado de lado a lado (esto enseña el maestro), donde “la panza es reina y el dinero Dios”,<sup>41</sup> y Ferrer comprende, tal vez.<sup>42</sup> El tango, murmullo de voces cotidianas, no puede callar tanta miseria.

Pero ¿qué es lo que buscan? A grandes rasgos, y cada cual a su manera, tanto uno como el otro parecieran querer «poner» al hombre en su lugar, restaurar una suerte de armonía que se ha perdido, pero que difícilmente puede haber sido olvidada por completo.

En todo este movimiento se advierte la presencia de un pensamiento muy elaborado. Es la ambición de ir siempre más allá de la mera anécdota, de la pena personal o la tristeza concreta nombrada en cada tango, y que subyace a las letras como un sustrato más profundo, mezcla de ideas filosóficas y convicciones morales-sentimentales, que si no nace, al menos se instaura definitivamente con Discépolo. El tango como filosofía. Ferrer abraza esta radical revelación discepoliana, por una vez, no para repetirla ni doblarla –piénsese, por ejemplo, en *Desencuentro* de Cátulo Castillo, *Al mundo le falta un tornillo* de Cadícamo, *Bronca* de Rivero, o ese otro cambalache que ha sabido ensayar Eladia Blázquez–, sino, por el contrario, para redimirla de su incurable desesperación. Allí donde Discépolo llama a la cordura, ascético siempre, y desespera, Ferrer apuesta a la locura (desmesura amorosa), se hunde en cada pasión y cada sufrimiento (voluptuosidad terraja), y espera, ahí donde ya nadie (fe de última hora). Discépolo “recicla y devuelve la angustia

que percibe”;<sup>43</sup> Ferrer aprieta los dientes (el dolor está ahí, pero no es hora de escarbar la herida), y ensaya una pirueta nueva:

Soy un payaso que no pintó Picasso  
y Sarrasani y el Gran Thiany ¡jamás vieron!  
No tengo traje de volados, ni rataplán ni galerita  
ni botonazos de fulgurante ni regadera.  
Sé sólo un chiste mediocre  
y mejor no lo supiera: mi vida. ¡Ju, ju, ju!  
Soy un payaso y si hace falta  
soy el oso, el tony, el pony,  
el acomodador, el director de pista,  
el dentista del elefante y el tragafuegos.  
¿Por qué soy un circo entero?  
Porque vos estás tan triste,  
amigo del alma. (...)<sup>44</sup>

Desde este circo hasta la tienda de aquel arlequín, toda la distancia. Ferrer ha identificado a su más difícil enemigo. A partir de aquí, toda su obra encarnará una obstinada empresa contra esas pasiones que detienen al hombre, que lo desmoralizan y desesperan. Esa poderosa sensación de fracaso que se instaura con Discépolo (pero que, como vimos, atraviesa la producción de otros poetas) está carcomiendo al tango por dentro. El tango se ha aferrado a la tristeza (negación de la vida, del amor, del azar, de la esperanza). Ahora toca conjurarla. Este payaso ríe. “Si el mundo fue ya no será una porquería.”<sup>45</sup> (Verso poco afortunado pero expresivo). Protesta. “¿En dónde miércoles anuncian la esperanza?”<sup>46</sup> Y se permite un sueño. “Lejana y triste has de sentir / que nuestra tierra siempre, al fin, / nos da desquite.”<sup>47</sup>

Detrás de la denuncia discepoliana latía la angustia de un hombre que, luego de haber roto el mundo a martillazos, no sabía ya dónde buscar (a Dios, al amor, a la verdad). El tango se hizo cómplice de su desesperanza y compartió su angustia. Discépolo alentaba sin mucha conciencia unos valores demasiado grandes, esclerotizados, casi inhumanos, que no dejaban de romperse contra la realidad como una loza muy vieja. Sus letras reflejan inexorablemente esa existencia atravesada por el desengaño, articulan la experiencia de un hombre que no acaba de comprender que el orden del mundo pueda ser un verdadero

fraude. Ferrer se rebela. Escapa, si se quiere. Pero no niega ese costado flaco de la realidad. Más allá de la resignación, un poco más acá de la esperanza todavía, escribe:

Woody Allen, tengo ganas de abrazarte  
contemplando que el final del siglo veinte  
es un show de funerarias:  
Chernobyl, El Golfo, El Sida.  
*Y, al fin, si es inmoral seguir con vida,*  
vení, que aquí están Groucho y Pepe Arias  
y nos vamos a morir, pero de risa,  
para dentro de dos siglos despertar.<sup>48</sup>

De una parte, enormes, pesados valores que no dicen nada, que permanecen mudos y aplastan, al fin, a quien los carga.<sup>49</sup> De otra, una pequeña palabra atorranta, incapaz quizá de cambiar el mundo, pero útil a veces para abrir puertas, como una ganzúa, o para componer el llanto de una mujer, como un pañuelo. No es poco lo que se juega en esta oposición. De uno a otro, toda la diferencia de dos modos radicalmente enfrentados de encarar la vida. Sin pretender establecer relaciones de causalidad ni mucho menos, podemos apreciar esta diferencia operando a través de las respectivas biografías de ambos poetas. Discépolo es un tipo solitario; Ferrer anda rodeado de amigos. Aquel, desengañado de la vida; este, siempre empecinado en su misma fe. Discépolo vive una ciudad amarga; Ferrer habita una que es laberinto, pero que por eso mismo puede revelarnos más allá de la soledad una suerte venturosa o improbable.<sup>50</sup> Por no hablar de Dios (tan lejano y tan callado para Discépolo).

Dos hombres, dos maneras (Cátulo Castillo en vez de decir “una filosofía” decía “una manera”, que es una forma más humilde de expresar lo mismo<sup>51</sup>). El tango es lo bastante amplio como para dar cabida a ambas. La posición privilegiada de Enrique Santos Discépolo en esta historia, sin embargo, exige, por decirlo de alguna manera, una justificación de todo lo nuevo. Y aquí lo nuevo es la esperanza.

“La vida es tumba de ensueños.”<sup>52</sup> Este verso bien podría representar el espíritu del tango. Cantados destinos de milonguita, barrios perdidos, inconstantes amores de mujer. *¿En dónde miércoles anuncian la esperanza?* Tanguero también, Ferrer no podría

parecernos más extraño; sus letras se apartan por una vez de esta vieja empresa de lo triste y nos exhortan a seguirlo:

Quereme así, piantao, piantao, piantao,  
trepate a esta ternura de locos que hay en mí,  
ponete esta peluca de alondras y volá,  
volá conmigo ya, ¡vení, volá, vení!<sup>53</sup>

Ferrer se distancia así de su maestro para hablar un poco de esperanza, cuando la terrible realidad denunciada parece haber ocupado todo lugar y la tristeza se ha hecho ya casi insoportable. “Esta canción, muchachos, muy lejos de haber nacido de alguna idea prócer, vino de algo que puede ocurrirle a todos: vino de una tremenda tristeza. [...] di por hecho que la canción que me había carburado la mufa, tenía que ser, precisamente, ¡un himno a la antimufa!”<sup>54</sup> La diferencia ha obrado por completo. De pronto el tango tiene una nueva voz y es extraño escucharla:

En mi circo todo está color relincho,  
colgá en los cuernos de la luna tu rencor,  
si un gran bolsillo de payaso es el destino  
vos entrá, que yo te pinto  
de aspirina el machucón.<sup>55</sup>

Ferrer es esa novedad y esa extrañeza. Aquí no vienen a cuento las guardias de nadie. El tango necesitaba desesperadamente esta corriente de aire fresco para no morir de tristeza, como dicen que murió Discépolo. Hay que ponerse a escuchar. Más allá de todas las resistencias a aceptar unos personajes tan extraños a la tradición del tango, mucho más lejos de nuestra sensibilidad que la psicodelia de esa poesía desmedida, se encuentra la posibilidad de comprender cabalmente esta fervorosa revalorización de una cierta esperanza, verdadero corazón de la poesía de Horacio Ferrer.

### 3. Los movimientos de la esperanza

Por todas partes resurrecciones, pesebres y cruces, partos gloriosos. María de Buenos Aires da a luz a su propia sombra y de su sombra renace. Nunca pareció tan fácil la

vuelta. Tres lustrabotas, tres payasos y tres brujos bastan para conjurar ese antiguo secreto.<sup>56</sup> Ferrer es el poeta de la redención. Prometiéndolo a todo el mundo una nueva tirada:

Todo será otra vez,  
vos abrazada a mí.  
.....  
Todo será otra vez,  
yo por dentro de ti.<sup>57</sup>

Incluso a Dios, cuando anda de malas:

Flaco,  
no te pongas triste,  
todo no fue inútil,  
no pierdas la Fe.  
En un cometa con pedales,  
¡dale que te dale!,  
yo sé que has de volver.<sup>58</sup>

Obstinada ilusión del regreso. Ninguna otra cosa amerita una esperanza. Regreso de quien ya se ha ido, del tiempo mejor, regreso de uno mismo. Regreso a Dios, de Dios, reencarnación, paraísos perdidos. “Sólo pienso en volver.”<sup>59</sup> La loca de la plaza se ha muerto (pero nadie se lo ha dicho) esperando el retorno de quien no vino a buscarla. Un amante más fiel vuelve cuando ya es del todo imposible.

Regreso de la nada trajeado de racimos,  
tanguendo entre los duendes de la bodega absorta,  
allí donde los dioses lo encurdan al destino,  
y aprendo a ser tu vino, de pie sobre tu boca.<sup>60</sup>

El regreso es la pasión del que espera. Ferrer lo da como por descontado; le preocupa más (es su única preocupación a veces) reavivar el entusiasmo por esa pasión casi extinta, “cuando la muerte no es más que otra locura / y otro remedo cosido en el fracaso”.<sup>61</sup> El mundo sigue siendo discepoliano (¿acaso ha sido alguna vez de otra manera?), pero se vislumbra en el tango una palabra nueva.

¿Cómo redimir al tango de su esencial desesperación? Hablamos de un método y de unos fundamentos. Ambas cosas pueden rastrearse en la obra de Horacio Ferrer. Caminos y cimientos. Toda la herencia de un arquitecto.

Cuando se trata de trazar caminos, la poesía de Ferrer se vuelve especialmente poderosa. Hay toda una fábrica detrás de este afán por aprehender el sutil movimiento de la esperanza. Figuras y motivos. La suerte venturosa de un regreso improbable (“todavía era capaz de enamorar / todavía era capaz de enamorarme”<sup>62</sup>); el fervor de quienes se dan a esperanzas siempre nuevas, hombres convencidos del regreso (“porque si nadie ha renacido, ¡yo podré! / Mi Buenos Aires siglo treinta y uno, ya verás: / renaceré, renaceré, ¡renaceré!”<sup>63</sup>); un consuelo, pequeño quizá, pero indispensable (“Bocha, vos que tanto me decías / que al morir todo termina, / de otro modo pensarás. / ¿Viste?, hay que tener filosofía, / si el dolor de cada día / nos insiste en que no estás.”<sup>64</sup>). Un verdadero repertorio. En cada verso ese desparejo forcejeo contra las pasiones tristes; desparejo, porque la esperanza es desbordada continuamente por los más inmediatos reclamos de la realidad.

En este sentido, el caso María es paradigmático. Nunca la contienda ha sido más intensa. María de Buenos Aires llega a nosotros desde una dimensión miserable y suburbana. La vida se la tiene jurada; su madre lava para afuera y sufre por dentro; su padre se las ha jugado a los dados, y a las dos las ha perdido. Un hombre, también, la habrá engañado.

La calle le hechó los naipes  
de odiar, recontramarcados<sup>65</sup>

Está escrito que María deje su barrio y atraviase la ciudad rumbo a su noche más profunda. Hay que caer hasta el fondo antes de comenzar a subir. Si va a hablarse de la esperanza (Ferrer no lo ignora), se debe bajar hasta la altura de quienes lo han perdido todo, allí donde parece absurda toda espera y, sin embargo, es la única posibilidad del pensamiento. La clásica historia de la milonguita se nos ahorra por esta vez; María de Buenos Aires apura ese destino como un mal trago de grapa.

Y seré un resto de ceniza entanguecida;  
y el medio amor, desde el final, me hará su guiño,  
y, aún, arderé, por dos monedas, otra vida,  
sobre un lunático repliegue del corpiño.

Seré más triste, más descarte, más robada

que el tango más atroz que nadie ha sido todavía.

Viene entonces el tiempo de la muerte (pero ¿cuántas veces ha muerto María?). Descenso y sentencia. Un viejo ladrón tiene la palabra; confina a su sombra a un segundo infierno (aún le queda mucho por morir), entre las mismas calles que la han visto venderse por monedas.<sup>66</sup>

Estamos en el punto más profundo de la historia. Se ha ido más lejos de lo que se ha ido nunca, porque María es menos una mujer que un símbolo. Símbolo maldito, por cierto. María de Buenos Aires (dos veces quebrada) ya no podría caer más bajo. Casi es posible presentir la redención inminente (siempre insinuada, nunca del todo ausente, detrás de las palabras de Ferrer), y, de hecho, mientras su cuerpo y su sombra se hundan en sus respectivos infiernos paralelos, hay algo que se resiste y permanece indemne.

Allá va la Sombra de María a su otro infierno...  
Sólo, queda aquí, la vaina rosa de su cuerpo:  
tiene todo el mal del mundo, en flor, cabal y abierto  
hasta el final; y, sin embargo, el corazón  
¡se le ha negado a ser peor!

Es apenas un señal, pero es un principio. Se van manejando los tiempos. En tanto, ya sepultado el cuerpo de María, su sombra cumple la condena que le ha sido impuesta, deambulando por las calles de Buenos Aires. La tristeza la lleva quebrada. La luz la pierde. El pasado. Se lamenta.

Todo pasó como sabrán... Que estoy de luto por mi propio recuerdo. En tanto les escribo –con la ternura al hombro y llena de esa sola mala palabra que no sé cómo se dice–, sale, otra vez, el Sol para apedrearme el miedo con unas migas de su dulce desayuno, como aquel que tira tres pelotas por veinte contra la cara ensangrentada de la infamia.

Pero, como ya dijimos, va despuntando una mañana nueva. El corazón de María era una cifra. El martirio de su sombra es un camino. Puede vislumbrarse el clarear de una esperanza, aunque sea bajo las formas más horrorosas de la desesperación.

Si Él, otra vez, me cierra el ventanal,  
hartos de mí, los ojos me darán  
tres vueltas y se irán

bizqueando hasta un guiñol  
de pólvora y de alcohol.

María, aun con el peor presentimiento, espera todavía. Está mirando hacia arriba. No lejos de ahí, pero desde abajo, un duende que tiene mucho del poeta, concibe su redención (“Y así, por un silencio de corchea, / vendrá –por fin– tu día”) bajo las formas más terrenas de una pasión (por cada quiero, una risa y un parto): esto del amor. En clave doble, así se concibe la esperanza. María es alcanzada a un tiempo por la fe y el amor (momento luminoso), engendrando una nueva vida dentro de su cuerpo chato y virgen.

Amanece en Buenos Aires. Domingo. Hay algo sobrenatural en la mañana. De pronto toda la escena estalla sobre sí misma; vemos milagros por todas partes.<sup>67</sup> En lo más alto de un edificio en construcción, la sombra de María está dando a luz a una niña. Es ella misma la que nace otra. El nombre de antes y un llanto nuevo. Todo va comenzando otra vez. El movimiento de la esperanza se ha obrado por completo.

La desproporción sigue siendo enorme. La esperanza siempre aparece como demasiado difusa frente a las tajantes privaciones de la realidad. Aquí el martirio de María de Buenos Aires es algo fantástico y en otros tangos la miseria no es retratada con toda la crudeza que le es propia. Pero esa modulación no invalida el resto. Hacer más concreta (más carnal) esa esperanza constituye la meta –no siempre explícita, tal vez no del todo conciente– de la poesía de Ferrer. Sus tangos no acaban nunca hasta que ha sido realizada con más o menos éxito (“Y ahora que estás de esperanza / y arriba del trapecio danza / la aurora niña, / ¡nada por aquí, nada por allá!”<sup>68</sup>). Sólo entonces puede el circo dar por concluida la función (*una función, por esta vez*).

Los caminos se multiplican, mueren, y vuelven a nacer, justo ahí donde habían comenzado. El estribillo de la esperanza es infinito –cíclico, quiero decir– porque la muerte y la miseria lo son:

La Niña tuvo otra niña  
que es ella misma y no es tanto.  
Quieren final y principio  
ser gotas del mismo llanto.

La letra de este tango ya ha sido o está por ser. El tiempo ha sido robado de los ojos de María de Buenos Aires. La esperanza sobrevuela cada una de las historias que la nombran, pero no se confunde con ellas. Acontecimiento impersonal. Misterio de la encarnación. Para sobrevivir a sus sucesivas decepciones, la esperanza tiene que hurtarse siempre a esos estados de cosas que le prestan un cuerpo provisorio, permaneciendo en los cuales se ahogaría sin remedio. Esa es quizá la grieta que no supo o no pudo ver Discépolo, siempre demasiado hundido en la miseria (nada más real; esto es, presente) por unos ideales inmensos, pesados, aplastantes. Ferrer (de pies ligeros) recorre incesantemente esta hendidura sobre los perfiles desesperados de las cosas; la tarea es de no acabar, pero no por eso inútil (“vos sabés –hay que ponerse a escuchar estas palabras chiquitas– que ganar no está en llegar, sino en seguir”<sup>69</sup>). La esperanza está siempre más allá, pero nunca tan lejos. Presencia sutil, casi ausencia; ganzúa o pañuelo.

\* \* \*

Tenemos, entonces, una pasión (la del regreso) y unos caminos (ramas impares de un árbol circular), pero todavía cuesta dejarse seducir por esta esperanza (no menos que ayer, el mundo resulta ser una verdadera porquería). ¿Sobre qué tierras van a fundarse todas nuestras esperas? La pregunta se la hacemos a Ferrer, de pleno derecho. Cuando Discépolo cantaba la miseria de su tiempo (nuestro tiempo), nos decía “miren esto y esto otro”, como un guía que conoce y enseña con cierta amargura su territorio (no era por antojo que cantaba aquello) y nosotros asentíamos con despareja convicción (había y hay que tener los ojos muertos para no hacerlo). Para bien o para mal, la cosa es todavía más difícil para quien busca contagiarnos una esperanza; conocemos bien los territorios donde no tiene lugar (donde es utopía) y nos hemos vuelto desconfiados de otros cielos. ¿Qué va a mostrarnos Ferrer? ¿Cuáles son los fundamentos de la esperanza, su suelo natal?

Sin sacar los pies del plato, Ferrer va a escapársenos por los dos costados. Para mostrar que es posible (quiero decir efectiva) la esperanza, en esta misma tierra donde no tiene lugar, va a tener que rasgarla; cosa que va a hacer por abajo –desfondándola– y aún

también desde arriba –hendiéndola–. Vimos que este era precisamente el modo de existencia de la esperanza; ser (actuar) faltando a su lugar (que otra cosa no podría hacer ahí donde no tiene ni podría tenerlo).

Hendir y desfondar. Esto es, respectivamente, lo propio de la fe y del amor. Hendir la existencia, desfondar la existencia, y de esta manera hacer posible la esperanza. Estamos hablando ahora de las dos pasiones más manifiestas en la poesía de Horacio Ferrer y por lo mismo debemos detenernos un momento.

#### 4. Un línea de fuga

¿De qué manera el amor puede hacer posible la esperanza? Desfondando la realidad, dijimos. Está bien. Pero, ¿qué significa esto de desfondar? Si no nos equivocamos antes, esto de desfondar significará, ante todo, hacer lugar (buscábamos ese lugar que no tiene la esperanza). Y, en efecto, desfondar es una muy particular forma de hacer lugar, que consiste en negar (en dejar que se vayan por el caño) todos los lugares. El mundo entero *pierde el sentido* cuando aparece el amor. *Se desvanece*. Si esto que imposibilitaba toda esperanza estaba asociado a una toma de conciencia, el amor, en el sentido que adopta en la obra de Ferrer, se halla justo en las antípodas de ese fracaso, ligado a una fundamental pérdida de la consciencia, que hace la esperanza posible. El que se enamora deviene inconsciente;<sup>70</sup> sería necesario ejercer un acto de verdadera violencia para repatriarlo a los juegos del mundo compartido (“Y me despertó el mozo: –Vea –me espetó”<sup>71</sup>), y ni siquiera eso. El devenir amoroso es esencialmente un devenir inconsciente. Insensato. Menos dar un salto que sentir la tierra abriéndose debajo de nuestros pies (“todavía era capaz de enamorar / todavía era capaz de enamorarme”; “se dio el milagro ¡Ah, el amor, el amor!”<sup>72</sup>). De pronto, la escena del mundo ha desaparecido, arrebatada por el nombre de un hombre, o de una mujer. La realidad se hunde en el sinsentido (hay tanta locura en el amor) y, por una vez, hace un lugar para la espera, aunque se trate de una espera inconsciente, insensata, delirante.

Ya con el diario me hice un sombrero,  
yo, Napoleón Bonaparte porteño  
y en el café para siempre te espero,  
tras mi ventana cautiva de un sueño.<sup>73</sup>

A cabeza descubierta, ya Sócrates hablaba del amor como una de las más intensas formas de delirio; el Eros era menos una mera relación afectiva que una forma de superación de los límites de la carne y el deseo, una línea de fuga a otro universo, iniciación o apertura a una nueva comprensión de las cosas.<sup>74</sup>

No debe extrañarnos, por lo tanto, que el amor, especie de la locura, se pronuncie con sus furiosos signos enajenados; unos locos inventaron el amor. La poesía de Ferrer está atravesada de punta a punta por esta diabólica filiación.<sup>75</sup> La luna rodando por Callao, parejas corriendo por las cornisas. El amor. “Sentir que el éxtasis, chiflado, / como un murguista hipnotizado, / sangra en tu piel sus carnavales”.<sup>76</sup> La locura ha tomado la palabra. Una palabra alucinada, casi aberrante, que se susurra en la oscuridad, como cantando, a media voz:

¡Loco, loco, loco!,  
cuando anochezca en tu porteña soledad,  
por la ribera de tu sábana vendré  
con un poema y un trombón  
a desvelarte el corazón.

¡Loco, loco, loco!,  
como un acróbata demente saltaré  
sobre el abismo de tu escote hasta sentir  
que enloquecí tu corazón de libertad,  
¡ya vas a ver!<sup>77</sup>

Divina inconsciencia. Con Ferrer, el delirio se convierte en la lengua del amor. Pasión y locura van juntos, como las dos caras de una misma moneda.<sup>78</sup> Era necesario todo este rodeo para mostrar que era posible, que había lugar para la esperanza.<sup>79</sup> Entusiasmados por Eros.<sup>80</sup> El amor abre las puertas de una nueva percepción, a espaldas de la conciencia (esa conciencia que, al ser conciencia de una realidad terrible, ahogaba a quien la abrazaba como la única cosa firme), y en ese sentido se hace fundamento de una esperanza. Ya

vimos cómo el amor de un hombre salvaba a María de Buenos Aires, abriéndola a una nueva vida. *La Balada para un loco* vuelve sobre lo mismo:

Queréme así piantao, piantao, piantao,  
abrite los amores que vamos a intentar  
la mágica locura total de revivir,  
vení, volá, vení.<sup>81</sup>

Esta locura del amor es siempre un camino de vuelta. Volver a vivir, revivir, redención; estas palabras resuenan en la poesía de Ferrer como un estribillo permanente y de manera privilegiada cuando se canta el amor:

También la ternura de un bello fracaso  
redime en la tragedia griega de vivir.  
Como un revolcón de fiera rota  
sufre aquel que más amó  
y lo revive el propio amor ¡para insistir!<sup>82</sup>

El amor se revela como la experiencia liberadora (revolucionaria) por excelencia. Esta intuición, eminentemente cristiana, recorre de punta a punta la obra de Ferrer. El amor como vía para la salvación –aunque deba entenderse aquí la salvación de un modo puramente inmanente–. Hay poco más. “El amor –se confiesa Ferrer– es lo más importante para mí, es la usina que me nutre de todo. Si no estoy enamorado, estoy paralítico. Vivir, sin amor, es inútil.”<sup>83</sup> Difícilmente podría hablarse, en el marco de las poéticas del tango, de otras figuras amorosas de tan alta intensidad. Demasiada intensidad, incluso. Se cifran tantas cosas en el amor (la vida misma, arriesgaba Ferrer), se forja del amor un concepto tan ambicioso y tan amplio, que por momentos pareciera abrazar su misma negación, convocando las figuras más trilladas de lo absurdo. Lo amoroso acaba, al fin, desbordándolo todo –decíamos antes que desfondaba la realidad– y, más allá de todo lógica, justificándose hasta en sus más dolorosos excesos, ahí donde enloquece del todo o se vuelve imposible.

Desde hoy será *morirse* la palabra.  
Mañana es un buraco en el oscuro.  
Y vos y yo, mi vida, quién pensara,  
los dos, dos otra vez. ¿Qué sabe uno?  
.....

Y, aún, qué buena suerte tanta pena:  
pensá qué hubiera sido no querernos.<sup>84</sup>

“También la ternura de un bello fracaso”, decía antes. Hay una convicción tan intensa en el amor, que sus signos se vuelven prácticamente incontrolables, como si se cifrara en ellos una expiación demasiado grande. Tan pronto se vuelven un estribillo desenfrenado (*El amor secreto, Credo de amor en tango, Balada para un Loco*)<sup>85</sup> como destituyen la poesía de una canción para convertirla en una burda declaración, por demás repetitiva, casi imbécil, de la pasión (*Te quiero, che*). Las palabras crujen bajo tanto peso. La razón (conciencia o sensatez) se fuga. Los tangos parecieran volverse locos. Literalmente.

Aquí el caso privilegiado es *Existir* (1981, música de A. Piazzolla). Por una vez esta fuga resulta lo bastante luminosa como para poder ser apreciada en su verdadera dimensión. Se trata de una de esas composiciones extensas, más allá de las medidas tradicionales del tango –aquí no encontraremos patrones del tipo ABCB, por cierto–, que Ferrer ha acabado por imponer. No carece de alguna belleza.<sup>86</sup>

Nombre y apellido y documento,  
cuerpo y alma y nacimiento,  
cara y número de impuestos, y existir.

Ir cargando el fardo de uno mismo  
con errores y caprichos,  
dudas, miedo, angustia, instintos, y existir.

Correr como un ciempiés alucinado  
por la fila de zapatos  
que gastaron nuestros pasos, y existir.

Sentir que hay hechos, rostros y paisajes,  
rumbos, tiempos y verdades  
que jamás, jamás veremos, y existir.

Asombro de existir al diez por ciento  
y existir así, de pie.

Ir entre inocentes y culpables,  
y una vez pagar sin culpa  
y otra vez ser uno injusto, y existir.

Y por fin, saber que todo es casi,

casi nuestro y casi ajeno,  
casi cierto y casi sueño, y existir.

Tratar desesperados  
de encontrarnos, y existir.  
¿Cómo puedo, Dios, salir de mí?  
Ansía que en la reja  
de mi huella digital  
se rompió los huesos cada vez.

Es fatal ser uno y los demás.  
Lleno de problemas cada cual.  
Frente a su conciencia hasta el final.  
Solo en la guarida de su piel.  
.....

La música de Piazzola no es menos rigurosa. Hasta aquí (y un poco más, también), nos encontramos, sin duda, ante una de las composiciones más medidas de la obra de Ferrer –puede sorprender, incluso, una sobriedad casi desconocida en la manera del poeta–. ¿De qué se trata? Hay una angustia inusual en las palabras; una ausencia desacostumbrada de luz, que no es oscuridad, pero que ahoga. *Solo en la guarida de tu piel*. En ese verso falta el aire. ¿Estamos ante el mismo poeta del que veníamos hablando? ¿Qué ocurre, en todo caso? Algo que, sin lugar a dudas, tiene que ver con el tema del que se está hablando. La existencia pesa demasiado, lleva implícita una tristeza enorme que le es esencial (“Perplejo de existir como si fueras / inmortal, y ver que no”). Hay cosas que no puede callar un poeta. Ni siquiera cuando ese poeta se ha impuesto una empresa clara y definida. Ferrer acá no puede menos que decir esa tristeza, como quien concede una victoria inobjetable a un enemigo digno. Pero casi podemos sentir la tensión que esto provoca; la convicción (necesidad, diría) en el amor, que subyace a esta poesía, hace fuerza desde abajo. De pronto, vemos abrirse una grieta:

.....  
Y existir de veras palpitando  
que empujón de primavera  
que es estar enamorado al existir.

Esta palabra viene desde lo más profundo (donde el poema entero había sido empujado). y alcanza la superficie casi sin fuerzas. Aún no tiene la potencia suficiente para

desfondar la existencia (existencia esencialmente ligada a una cierta angustia). Pero la presión es cada vez más alta. Ahora la canción estalla:

Por existir,  
revancha de mi soledad,  
te amo y, por amor, ¿no ves  
que existo porque me querés?

Los reparos estéticos, el cuidado de las formas, todo se colapsa en torno a una palabra única y descentrada.

Te amo y luego existo yo.  
Tocándote para existir,  
queriéndote, deseándote,  
besándote, salvándome con vos.

El tema se fuga:

Así, por existir, verás  
la tierra que me cubra al fin  
un síntoma de flor dará,  
¡qué bien me arrancarás de mí!

De la existencia al amor. La canción revienta. ¿Quién tiene la palabra? El poeta parece poseído. Desbordado, al menos. Se presiente la acción de una fuerza –una fuerza impersonal, inconsciente–, que pareciera superar por mucho la eventual intención creadora de Ferrer, dirigiendo o violentando la escritura. El poema se somete a ese poderoso impulso (diríase que no tiene elección), aun ante el peligro de resultar malogrado:

Y así, por existir aún más,  
nacidos para ser y amar,  
amémonos con emoción, con obsesión  
de humanidad, mi amor.

Por existir,  
qué diablos, es por existir,  
amamos la existencia en Dios,  
amándonos en libertad.

Más arriba decíamos que el amor, lejos de identificarse (de agotarse) con las instancias de una simple relación sentimental, constituía una apertura (superación o línea de

fuga). Ahora vemos que esa apertura puede pensarse también como una fuerza. Esto es, al menos, lo que permite entrever la poesía de Ferrer ahí donde se torna incontrolable y estalla sobre sus bordes y se fuga de sí. El amor fuerza, violenta, empuja a la esperanza, menos que conducir a ella. Vale la pena repetirlo. Desfonda la realidad (es la tierra abriéndose a nuestros pies), no traza un camino.

## 5. Tango de Dios

Pensar la fe y la esperanza juntas pareciera ser más fácil. En principio, efectivamente, nuestra tradición (una tradición esencialmente judeocristiana) ha pensado durante siglos la fe como la forma principal, si no única, de la esperanza. Esperar es tener fe, resguardarse en la fe.

Horacio Ferrer no es ajeno a esta tradición. A su manera siempre desmedida, por supuesto. “Soy, a morir, cristiano. Bienaventurados todos los pobres. Incluso yo mismo, pobre de tanta pobreza.”<sup>87</sup>

Ahora bien, ¿cuál es la relación de esta tradición con su obra poética? ¿Qué dicen sus tangos de la fe y de Dios? ¿Y cómo se relacionan estas cosas con el tema de la esperanza? Habíamos anticipado más arriba que la fe le hacía un lugar a la esperanza, hendiendo esa realidad, en donde no lo tenía. ¿Qué queríamos decir con esto? Hendir es abrirse paso, atravesar. *Hendir las aguas*. La fe hiende la realidad. Esto es, la atraviesa, abriéndose paso, en dirección al objeto que la constituye, y en este abrirse paso hace un lugar para la esperanza.<sup>88</sup> Un lugar muy especial, por cierto. Si el lugar que hacía el amor para la esperanza era una suerte de no-lugar (desfondaba la realidad sobre una dimensión erótico-delirante), el espacio que constituye la fe se confunde con su propio movimiento. Es el flaco de la bicicleta blanca cruzando la ciudad. Sólo se hiende la realidad en movimiento, en este movimiento que ensaya la fe hacia su objeto, del mismo modo que se dice de un buque que hiende las aguas. Este lugar que encuentra la esperanza no puede

pensarse estáticamente (detrás del buque las aguas vuelven a cerrarse), lo cual es del todo coherente con el carácter esencialmente problemático de la fe.

En un segundo sentido, hendir la realidad es lo propio del milagro –correlato imprescindible de la fe dentro de la obra de Ferrer–. El milagro atraviesa la realidad con una fuerza excesiva y transversal, marcando una singularidad sobre la superficie, en torno a la cual la esperanza se hace fuerte.

Ferrer rescata esta relación entre la esperanza y el milagro, multiplicando en su poesía la presencia de lo milagroso.

Horacio Ferrer le aporta al tango algo que estaba ínsito pero disimulado, como temeroso de manifestarse y que era expresión más bien de una expectativa, acaso esperanza o vehemente deseo. Me refiero al anhelo del milagro.

Si yo tuviera el corazón que di, suspiraba Discépolo. Tal vez de una esquina nos llame René, decía aferrado a sus sueños el patético personaje de Manzi en *El pescante*.

Lo que incorpora Horacio Ferrer a la temática del tango de una manera explícita, es el milagro como hecho cotidiano. Para sus protagonistas es lo único que existe como expresión transitoria de la realidad. Todo lo demás es prescindible.<sup>89</sup>

Paz tiene razón en esto. Esa innata necesidad de esperanza, propia del hombre, que aparece sistemáticamente frustrada en poetas como Discépolo y Manzi, alcanza finalmente una expresión positiva con Ferrer, bajo el arrebatador signo de lo milagroso.<sup>90</sup> Milagroso era el amor y milagrosa es la fe. Pero el carácter milagroso de la fe –el cual puede observarse operando a través de todas las composiciones que la tienen por tema– no debe ocultarnos la dirección en la que apunta su esencia. Es hora de hablar de Dios.

¿Qué significa Dios en la poesía de Ferrer? ¿Qué, especialmente, cuando “todo el tango es una canción muy devota de Dios”?<sup>91</sup> La respuesta no puede ser sencilla: Dios aparece por todas partes en los tangos de Ferrer, y de las formas más variadas. Se impone, en principio, una determinación negativa. Lo que Dios *no* es en la poesía de Ferrer.

Veamos. La imagen de Dios no se reduce en su obra a cumplir las funciones de una figura retórica; Ferrer utiliza a veces expresiones del tipo “Dios quiera...”<sup>92</sup> o “¡por Dios!”,<sup>93</sup> pero estas son infrecuentes y no representan, en todo caso, el sentido que guarda el nombre de Dios en su poesía. Tampoco se limita a designar una instancia abstracta y

trascendente ligada a las imposiciones del destino; no es cifra de la fatalidad ni un nombre piadoso del azar. En este mismo sentido, Dios no es el objeto de recriminaciones más que accidentalmente. La actitud del que reclama a Dios ante la constatación del mal en el mundo, aunque presente en la obra de Ferrer (“Padre Nuestro, Señor, ¿no ves?”<sup>94</sup>), no quiere representar el comportamiento propio del hombre hacia Dios. La queja, cuando surge, adopta inmediatamente las formas más piadosas de la oración y de la súplica (“Sálvalos, mi Redentor, / que las culpas nuestras son”<sup>95</sup>). No se le grita a Dios. Se le habla en voz baja, en el marco de una cierta intimidad, con la confianza del que se sabe escuchado. El Dios de Ferrer no ocupa el lugar de un Dios alejado del mundo, ajeno a las pasiones y los sacrificios de los hombres (*Deus otiosus*), como podía hacerlo, quizá, el Dios discepoliano.

En esto, como en tantas otras cosas, Ferrer parece introducir un verdadero cambio de perspectiva. La presencia de Dios gravita por encima de su poesía como un polo supremo de atracción y consistencia.<sup>96</sup> Hay algo más que una creencia.<sup>97</sup> Una cierta necesidad: la fe como acontecimiento objetivo, Dios como un hecho de la naturaleza. Ni arriba ni más allá: Dios circula a través de la realidad, de esta única realidad que es la nuestra (¡vieja tentación panteísta!). Es cuestión de saber mirar:

Bajo una u otra forma, un determinado exceso de energía personal, extra-humana, debe revelarse, demostrando la gran Presencia..., si es que somos capaces de observar bien.<sup>98</sup>

Las palabras son de Teilhard de Chardin (1881-1955), cuya influencia reconoce explícitamente Ferrer y de quien hace suya –claro que a su manera– esa suerte de visión ascendente del mundo que caracteriza su filosofía. Dios anda cerca, muy cerca (“Lo viste. Seguro que vos también alguna vez lo viste.”<sup>99</sup>), o quizás, y mejor aún, habita el propio corazón de los hombres, como una presencia palpitante y efectiva.<sup>100</sup> Con Ferrer, Dios se convierte en “un ser sobrenatural [...] al que se puede apelar en un momento de angustia o de soledad.”<sup>101</sup> Lo infinito cobra los atributos de la carne.

No puede dejar de notarse que este elemento –el de la carne– se vuelve recurrente en nuestro análisis, lo cual revela, si no una constante, al menos una tendencia: todo ocurre

como si, al hablar de la esperanza, Ferrer se viera forzado a pronunciar siempre una esperanza bien real, constante, consistente. De carne y hueso.

Cuando esta necesidad alcanza a Dios, comporta una imprecisa negación de toda trascendencia, afirmación de un Dios encarnado sobre todas las demás dimensiones (padre o espíritu), que lleva a Ferrer hasta los límites de la herejía. El Dios de Ferrer es un Dios muy humano. Demasiado humano. Mete la pata (“Mi viejo flaco nuestro que andabas en la Tierra, / ¿cómo te olvidaste que no somos ángeles sino hombres / y mujeres”<sup>102</sup>), se encurda (“La pequeña nació un día / que estaba borracho Dios”<sup>103</sup>), entristece (“Flaco, / no te pongas triste, / todo no fue inútil”<sup>104</sup>). “Aunque no sea demostrable, ni la teología lo estime, hago propia la sobrecogedora sospecha de mi amigo poeta Cátulo Castillo ‘Dios está hecho con todo lo mejor de nosotros mismos’.”<sup>105</sup>

Aquí, donde mañana sabe a antaño,  
buscando a Dios yo vi, de escalofrío,  
que estaba en lo que quiero y lo que extraño,  
cortado a esa sazón, como el tamaño  
del grano da el tamaño del estío.<sup>106</sup>

No debe extrañarnos, por tanto, descubrir que, en la poesía de Ferrer, Dios sea, por excelencia, el Cristo. Un Cristo *cimarrón* y *vernáculo*, ciclista o milonguita.

Signo privilegiado de la fe, Cristo, por el hecho de haber surgido hombre entre los hombres, representa esta disposición de lo divino a curvarse sobre sí mismo para encaminar y animar a los hombres frente a las circunstancias adversas de la vida. Cristo es el personaje favorito de Ferrer. Cristo y el Quijote;<sup>107</sup> o, mejor, un devenir Quijote de Cristo y un devenir Cristo del Quijote. Juntas la redención y la locura:

El flaco que tenía la bicicleta blanca,  
silbando una polquita cruzaba la ciudad,  
sus ruedas daban pena, tan chicas y cuadradas,  
que el pobre se enredaba la barba en el pedal.

Llevaba de manubrio los cuernos de una cabra,  
atrás en un carrito cargaba un pez y un pan,  
jadeando a lo pichicho, trepaba las barrancas,  
y él mismo se animaba gritando al pedalear.<sup>108</sup>

Son estos personajes bizarros los que hacen la diferencia, transfiguran la realidad y engendran la esperanza. María de Buenos Aires anunciaba una pascua canyengue,<sup>109</sup> el flaco de la bicicleta blanca se revela sembrando en la noche una enorme cola fosforescente. Son lo bastante pobres, están lo suficientemente perdidos, como para lidiar con los hombres y enfrentar eventualmente las suertes adversas de la incomprensión. Cristos de arrabal. María de Buenos Aires (ese “poco de misterio que un Dios atribulado, / un pobre Dios porteño que amaba a su manera, / nos dio, para que siempre –por dentro– nos siguiera / golpeando una pregunta”<sup>110</sup>) penó el destino de la calle hasta la muerte. Al flaco de la bicicleta blanca no le va mucho mejor, y se la dan por la espalda.

Le dimos como en bolsa, sin asco, duro, en grande,  
la hicimos mil pedazos y, al fin, yo vi que él  
mordiéndose la barba gritó: –“¡Que Yo los salve!”  
miró su bicicleta, sonrió, se fue de a pie.<sup>111</sup>

Estos signos, mayores y excesivos, no ignoran que no somos ángeles. Están preparados para la incomprensión. Nada va a hacerlos desistir de sus gestos. Se animan a sí mismos para no ceder (“¡Dale, Dios!...¡Dale, Dios!, meté, flaquito, corazón.”<sup>112</sup>), multiplican los milagros y los panes, y no dejan de repetir su estribillo: hay que seguir, hay que seguir.

A la hora de decir el misterio de la fe, Ferrer se vale de estos actores tan extraños, que nunca se están quietos, que andan sin parar (trepan una barranca, atraviesan una ciudad, pedalean), como si llevaran el movimiento dentro. Mañas de poeta, pero también exigencias de la materia. Ya intentamos mostrar, más arriba, cómo la esperanza asociada a la fe no podía pensarse separada de este continuo movimiento. María de Buenos Aires y el flaco de la bicicleta blanca cumplen con ese precepto al pie de la letra, y de tal suerte, acaso, consiguen hendir la realidad por un momento, abriendo la brecha que necesitaba la esperanza para hacerse efectiva. Y si no lo consiguen, vuelven. Siempre vuelven. Sabemos que van a volver. Como si fuera palabra de Dios. *Tangus Dei*.

\* \* \*

Volvamos, para terminar, al problema que nos condujo hasta aquí. ¿Puede el tango decir una esperanza? ¿O está condenado a pronunciar por siempre la misma tristeza? Megafón tuvo la experiencia o el ensueño de esta aporía. Experiencia o ensueño de un tango muriendo de melancolía y de otro tango renaciendo de esas mismas nostalgias, como un tozudo fénix de arrabal.<sup>113</sup> La obra de Horacio Ferrer, a su vez, pareciera encarnarla, y tomar partido, intentando redimir al tango de su crónica desesperación. No es de extrañar, por lo tanto, que su poesía despierte tantas reticencias, como si una parte del tango se aferrase absurdamente a su dolor.

“¿Y con qué se podría substituir el ya clásico ‘sollozo del bandoneón’? –adujo cierto bandoneonista sentado en un cisne amarillo” “¡Con la risa de la tompeta! –le gritó el demonio Ben– ¡Trompeta, trompetista, trompetero! ¡Cha, cha! –y empezó a bailotear junto al palo de la sortija.”<sup>114</sup> El tango, cuando se aparta de la tristeza, es un tango que ríe. Y cuánta risa hay en los tangos de Ferrer. Delirio de una tarde o función de circo.

Y, al fin, si es inmoral seguir con vida,  
vení que acá estan Groucho y Pepe Arias,  
y nos vamos a morir, pero de risa,  
para dentro de dos siglos despertar.<sup>115</sup>

Trompeta, trompetista, trompetero.

Pero tal vez no tan fácil. Todavía sigue siendo difícil dejarse llevar por esos caminos. La poesía de Ferrer no siempre consigue obrar en nosotros esa diferencia que constituye la esperanza, y muchas veces sus tangos, lejos de infundirnos una fuerza nueva, nos provocan la angustia más grande, como si enfrentados a la posibilidad de enloquecer del todo, cayésemos en la cuenta de nuestra irremisible lucidez. Es en este sentido que la *Balada para un loco*, por ejemplo, puede llegar a parecernos una canción cansada, triste, casi insoportable.

Ferrer es un poeta, y no un filósofo. No viene a darnos razones para creer ni argumenta para que nos abandonemos a esperar; su poesía marca una línea sobre la tierra y nos desafía a cruzarla. Como aquel juego de chicos. Solemne y tajante. De este lado o del otro. El tango ensaya así (oblicuamente) una última compadrada. Lo mismo la exaltación

de tomar el desafío que la humillación de no ser capaces de aceptarlo hormigean bajo cada verso de Ferrer como un involuntario efecto de su apuesta. El tango no dice una esperanza sin decir al mismo tiempo su más antigua desesperación. Los viejos bandoneonistas pueden volver a despuntar, ya en paz, su cíclico lamento. La obra de Ferrer, hemos querido demostrar, se ha encontrado desde el origen forzada a decir su sentido sobre esa tristeza de fondo. Con desigual fortuna, por cierto, pero no viene al caso.

Horacio Ferrer no ha dejado de escribir. Sigue escribiendo. Como en toda empresa desmedida, el trabajo es de no acabar. Hay que extender la línea sobre la tierra. *El circo empieza una nueva función; vamos, que ya levanta el telón.* Trompeta, trompetista, trompetero.

## Notas

<sup>1</sup> C. Castillo, “Carta prólogo”, en *Romancero canyengue*, Ediciones Tauro, Montevideo, 1967; p. 11.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> H. Ferrer, *Solo y espera*, en *Romancero canyengue*; p. 57.

<sup>4</sup> H. Ferrer, *Una*, en *Romancero canyengue*; p. 27.

<sup>5</sup> H. Ferrer, *Varieté*, en *Romancero canyengue*; p. 71.

<sup>6</sup> H. Ferrer, *Milonga y fuga*; p. 41.

<sup>7</sup> Un dato: Las variaciones semánticas no desaparecen totalmente, así como las llamadas metáforas surrealistas no surgen aquí como de la nada. Lo que sucede es que se trastocan las prioridades. En el *Romancero* estas metáforas arriesgadas estaban como en segundo plano respecto de las palabras geniales de esa suerte de neolunfardo, lo cual se invertirá con el desarrollo de la obra de Ferrer (metáforas en primer plano, palabras inventadas en segundo plano). *María de Buenos Aires* vendría a marcar en este proceso un punto de inflexión.

<sup>8</sup> H. Ferrer en M. Restrepo Santamaría, “El tango es un clima del alma –una charla con Horacio Ferrer–”, *El colombiano*, 27 de junio de 1983; reproducido en *Moriré en Buenos Aires. Vida y Obra de Horacio Ferrer* (desde aquí abreviado como *MBA*), Manrique Zago Ediciones, Buenos Aires, 1991; t. III, p. 511.

<sup>9</sup> H. Ferrer en Ocho Califa, “La balada de los locos”, *Prisma*, abril de 1990, La Habana, Cuba; reproducido en *MBA*, t. III, p. 605.

<sup>10</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>11</sup> Estos recitados, en efecto, no constituían una parte realmente diferenciada del resto de la composición, compartiendo en general la misma medida de los versos cantados. Piénsese, por ejemplo, en el recitado de *El día que me quieras*, de Gardel y Le Pera.

<sup>12</sup> H. Ferrer, *La última grela*, 1969 (música de A. Piazzolla).

<sup>13</sup> Cf. A. Piazzolla, en reportaje de A. Carrín, *Fotomundo*, 1968 (sin indicación de fecha precisa); reproducido en *MBA*, t. III, pp. 686-687.

<sup>14</sup> Cf. S. Giovannoni, “El realismo mágico y la poesía de Horacio Ferrer”, en *MBA*, t. II, pp. 5-16.

<sup>15</sup> Cf. L. Benarós, “Tres letristas del tango actual: Horacio Ferrer, Eladia Blázquez y Héctor Negro”, en *La historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires, 1987; vol. 19, pp. 3615-3633.

<sup>16</sup> Cf. J. Gobello-J. A. Bossio, *Tangos letras y letristas*, 2ª edic., Plus Ultra, Buenos Aires 1994, vol. I, pp. 77-78. Allí se reproduce un artículo del propio Gobello en el que se explaya sobre la *Balada...*: “El todo exuda fuertes reminiscencias de las canciones infantiles de María Elena Walsh, y de pronto se percibe también el

sabor de algún ingrediente discepoliano y de las especias tomadas de la alacena de Homero Expósito. Las medias suelas clavadas en los pies, la banderita de taxi libre levantada en cada mano, imaginadas por Ferrer, recuerdan demasiado a la mona Jacinta, que tiene ‘una galera de hoja de higuera’. Los semáforos que dan al protagonista ‘tres luces celestes’ son primos hermanos de los faroles que ‘abren el ojo’ en las *Calles de París* trovadas por la juglaresa de *Hecho a mano*. El arranque ‘Yo sé que estoy piantao, piantao, piantao...’ es decididamente discepoliano. ‘Cuando anochezca en tu porteña soledad’ es puro calco de *Yira, yira*. ‘Ponete esa peluca con alondras’ refrita, de algún modo, esta estrofa de la *Canción de la lavandera* lucubrada por la Walsh: ‘El aire me lava, / la luz me despeina, / la traviesa espuma / me pone peluca / de reina, de reina’. El ‘abrite los amores’, en fin, del segundo canto, no parece ser sino una variante del ‘abre tu vida sin ventanas’, un conato de genialidad perpetrado por Homero Expósito en *Quedémonos aquí*. La nota periodística, distribuida por la agencia de noticias SIC el 25 de noviembre de 1969 se titulaba “La *Balada para un loco*, más escándalo que tango”.

<sup>17</sup> Cf. “De todas las artes sociales elijo al tango”, entrevista de C. Ulanovsky, *Clarín*, Buenos Aires, 13-5-1984.

<sup>18</sup> Cf. N. Chab, “Veinte preguntas a Horacio Ferrer”, *Play Boy*, Buenos Aires, diciembre de 1990; reproducido en *MBA*, t. III, p. 618, y M. R. Atela, “Horacio Ferrer: las confesiones de un trovador del siglo XX”, *La mañana*, Montevideo, 1978 (sin indicación de fecha precisa); reproducido en *MBA*, t. III, p. 548. No menos ilustrativas son algunas declaraciones de Ferrer acerca de su modo de concebir la creación poética, por demás lejanas de cualquier manifestación surrealista: “Y, luego de tener la raíz –el ancla– bien clavada en el genio de la tierra, atarle un piolín muy largo con un enorme racimo de pájaros en el otro extremo, para volar con la imaginación y el corazón de verso y melodía y contrapunto y argumento y lo que sea, hasta donde Dios quiera y sin límite alguno.” (en Natalio P. Etchegaray, “El ancla, el piolín y los pájaros”, incluido en *MBA*, t. III, pp. 669-671).

<sup>19</sup> H. Ferrer, *Fábula para Gardel*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>20</sup> H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, cuadro 4.

<sup>21</sup> Asimismo no puede dejar de tenerse en cuenta que, si Ferrer exterioriza la temática tanguera de otra manera, se debe en parte a que vive un mundo que es de otra manera; por cambio del medio social, sus protagonistas tienen otro entorno habitacional y humano, otras urgencias y otro modo de vivir y amar. Cf. H. Ferrer en “Es un júbilo tener la vida puesta”, entrevista de M. Restrepo Santamaría, *El Colombiano*, Bogotá, 26-6-1983; en *MBA*, t. III, p. 505: “Después, viene el prisma de cada uno. Se dice que el mío es surrealista. Yo he tratado de expresar profundamente al hombre de este tiempo. Estamos a 17 años del primer año del siglo XXI. En la época de la megalópolis, de las ciudades impresionantes. Lo que uno escribe está impregnado de eso. Hasta una gota de agua que aparezca en una canción de amor va a reflejar el contorno... las torres, las calles, las autopistas, el consumismo, la contaminación.”

<sup>22</sup> “Terraaja: lo extraordinariamente reo.” La definición es del propio Ferrer. *Menú de lunfarderías*, en *Romancero canyengue*, p. 78.

<sup>23</sup> H. Ferrer, *Se rechifló el colectivo*, 1977 (música de Osvaldo Tarantino).

<sup>24</sup> Sin querer pecar de mala fe, damos cuenta de otro caso de “inspiración diabólica”. Notablemente, la historia de un colectivero que viaja al espacio ya había sido creada un año antes por un poeta del rock. Cf. Luis Alberto Spinetta, *El anillo del capitán Beto*.

<sup>25</sup> H. Ferrer, *Se rechifló el colectivo*, 1977 (música de O. Tarantino).

<sup>26</sup> Cf. A. Piazzolla, en reportaje de A. Carrín, *Fotomundo*, 1968 (sin indicación de fecha precisa); reproducido en *MBA*, t. III, p. 686.

<sup>27</sup> H. Ferrer, *Woody Allen*, 1991 (música de Raúl Garelo).

<sup>28</sup> H. Ferrer, *Soy un circo*, 1980 (música de Héctor Stamponi).

<sup>29</sup> H. Ferrer, *Final de función*, 1985 (música de A. Piazzolla).

<sup>30</sup> Se trata de *Llanto por Homero*, escrito en 1951 (Horacio Ferrer apenas tenía entonces unos 18 años): “Donde esté tu Malena doliente / en la turbia soirée de su esplín, / ya tu voz sin rumor se presiente, / con angustia de antiguo violín.”

<sup>31</sup> H. Ferrer, *La jaula mágica*, 1991 (música de R. Garelo).

<sup>32</sup> H. Ferrer, *¡Viva el tango!*, 1988 (música de R. Garelo).

<sup>33</sup> H. Ferrer, *Credo de amor en tango*, 1979 (música de O. Tarantino).

<sup>34</sup> C. Castillo, *op. cit.*

<sup>35</sup> Cf. Tabaré de Paula, "El tango: una aventura política y social", en *Todo es Historia*, Año II, n° 11, marzo de 1968. "El tango no pudo evitar esta atmósfera irrespirable y abandonó sus varones melancólicos delante del espejo, las damas con tocado lujoso y sonrisa prostibularia, para registrar en innumerables títulos la ardida realidad, un mundo mucho más negro que el que lo había engendrado [...] El hombre de Corrientes y Esmeralda era un fantasma en compañía, una boca que se negaba a hablar y masticaba en silencio con ironías, un romántico de corazón que se escapaba de sí mismo por el alcohol o la amistad que se cerraba en él, tan de espaldas a la vida como el ataúd, practicando una rara forma de suicidio: la de seguir viviendo."

<sup>36</sup> E. Romano, "Las letras de tango en la cultura popular argentina", en *Sobre poesía popular argentina*, Colecc. *Capítulo*, n° 200, CEAL, Buenos Aires, 1983; pp. 102-103. Más abajo, Romano agrega: "Aunque la voz de Discépolín alcance y sobre para representar este período del tango canción, cito otros ejemplos demostrativos de que no estuvo aislado: la irracionalidad de la vida sin brújula y sin Dios de *Como abraza a un rencor*, magnífica letra de Antonio Podestá; el cinismo disfrazado de consejo amistoso formulado por *¡Atenti, pebeta!*, de Celedonio Flores; el escepticismo feroz que destilan composiciones como *Amargura*, *Cuesta abajo* o *Las cuarenta*. Así como otras, de géneros afines, que denunciaron con valentía, no exenta de humor irónico, la postración que sufría el país, y en especial el pueblo trabajador, durante el gobierno del Gral. Agustín P. Justo y su política de entrega sistemática del patrimonio nacional a la voracidad británica: las rancheras *Dónde hay un mango* y *Los amores de la crisis*, de Ivo Pelay y Francisco Canaro. No lejos de ese clima se sitúan otros tangos como *Actualidad porteña*, de Fernández Blanco y Lomuto, o *Al mundo le falta un tornillo*, de Enrique Cadícamo y José M. Aguilar."

<sup>37</sup> Cf. A. Ford, *Homero Manzi*, Colección *Historia popular*, n° 27, CEAL, Buenos Aires 1971; pp. 106-107: "En *Tal vez será mi alcohol*, en *Fueye*, en *De barro*, se da ya la poesía de amor y frustración que cubrirá gran parte de la producción de estos años. Tema que se da no sólo en Manzi, sino en el Discípulo de *Uno*, *Canción desesperada*, *Sin palabras*, en el José María Contursi de *Grisel*, Cristal, *En esta tarde gris* y en casi todos los poetas del 40."

<sup>38</sup> Cf. E. Romano, *op. cit.*, pp. 111-114.

<sup>39</sup> E. S. Discépolo, *Qué sapa, Señor*, 1931.

<sup>40</sup> H. Ferrer, *El último bailongo*, 1990 (música de R. Garelló). Cf. *Final de función*, 1985: "Salió Chaplín a dirigir la orquesta. / La farsa estalla con su luz de gas."

<sup>41</sup> E. S. Discépolo, *Qué vachaché*, 1926.

<sup>42</sup> Ejemplo de esta preocupación por la miseria son en Ferrer *Chiquilín de Bachín*, *La Guita*, etc.

<sup>43</sup> O. Conde, "Discépolo entre la crisis social y el silencio de Dios", *Salto -Revista de estudios literarios-*, año 2, n° 2, Buenos Aires, abril de 1993; p. 30.

<sup>44</sup> H. Ferrer, *Soy un circo*, 1980 (música de H. Stamponi).

<sup>45</sup> H. Ferrer, *Preludio para un canillita*, 1972 (música de A. Piazzolla).

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> H. Ferrer, *Porteñesa a Cachorrín*, 1972 (música de Daniel Piazzolla, compuesta en 1974).

<sup>48</sup> H. Ferrer, *Woody Allen*, 1991 (música de R. Garelló). La itálica es nuestra. Cabe comparar estos versos con los de *Mensaje* (1952) de Discépolo y Cátulo Castillo: "Nunca quieras mal / total la vida qué importa."

<sup>49</sup> Cf. J. Mafud, "Enrique Santos Discépolo: el mundo amargo", en *Sociología del tango*, Américalee, Buenos Aires, 1966; p. 70: "El ideal, en Discépolo, está separado de la realidad por un muro. [...] El hombre elaborará en su mundo interior un mundo perfecto. [...] Luego vive venerándolo. Hasta que la realidad mueve los cimientos, y la demolición comienza."

<sup>50</sup> Cf. J. Seijo, "Horacio Ferrer: Hombre, amigo y poeta", en *MBA*, t. I, p. 17: "[...] en una entrevista televisiva que le hicieron en canal 13 de Buenos Aires, a raíz de la gran repercusión de la *Balada*, cuando el periodista -a modo de desafío- le preguntó a boca de jarro: '¿Cómo se siente usted con respecto a Discépolo?', Horacio -gran admirador del autor de *Uno*, como de todos los grandes-, le respondió de inmediato: 'Que nos parecemos en el inmenso cariño que sentimos por Buenos Aires, pero mientras él la sufrió, yo la vivo'."

<sup>51</sup> Cf. "Horacio Ferrer", en M. S. Azzi, *Antropología del tango*, Ediciones de Olavarría, Buenos Aires, 1991; p. 100.

<sup>52</sup> E. S. Discépolo, *Desencanto*, 1937.

<sup>53</sup> H. Ferrer, *Balada para un loco*, 1969 (música de A. Piazzolla). Este motivo de la exhortación se repite numerosamente en la obra de Ferrer. Cabe destacar *Vamos, Nina*, 1971 (música de A. Piazzolla): “¡Vamos, Nina! / Corramos, mi vieja, corramos. / Si el viento te enreda el harapo, / si el frío te llaga las piernas, / no aflojes ni pares ni vuelvas, / ni esperes, ni gimás, corré, ¡corré!”; *¡No te tires del balcón!*, 1983 (música de D. Piazzolla): “-¡No te tires del balcón!- / le grité a tu soledad, / dale vení, que te voy a dar / la Buenos Aires del gran amor.”; *Sonrisas para una mañana porteña*, 1972 (musicalizada por el propio Ferrer y Ciro Pérez en 1976) y *Homero en flor*, 1991 (música de R. Garelló).

<sup>54</sup> H. Ferrer, *El libro del tango*, Libro Séptimo; reproducido en *MBA*, t. III, pp. 250-251.

<sup>55</sup> H. Ferrer, *Soy un circo*, 1980 (música de H. Stamponi).

<sup>56</sup> Cf. H. Ferrer, *Preludio para el año 3001*, 1971 (música de A. Piazzolla).

<sup>57</sup> H. Ferrer, *Los últimos enamorados*, 1976 (música de Tito Sadi).

<sup>58</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>59</sup> H. Ferrer, *Ciudadela*, 1976 (música de Jairo).

<sup>60</sup> H. Ferrer, *El vino enamorado*, 1980 (música de H. Stamponi).

<sup>61</sup> H. Ferrer, *La jaula mágica*, 1991 (música de R. Garelló).

<sup>62</sup> H. Ferrer, *Yo, Napoleón*, 1991 (música de R. Garelló).

<sup>63</sup> H. Ferrer, *Preludio para el año 3001*, 1971 (música de A. Piazzolla).

<sup>64</sup> H. Ferrer, *Bocha*, 1981 (música de A. Piazzolla).

<sup>65</sup> H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, 1968. Las citas que siguen, y que carecen de referencia, pertenecen todas a esta obra.

<sup>66</sup> Cf. H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, 1968; cuadro 8: “Desde hoy, para siempre, condeno a tu sombra: / Que en pena y robada a la mano de Dios, / regrese al asfalto, dramática y sola, / y arrastre tus culpas, bien hembra y bien sombra, / sangrada por siete navajas de Sol.”

<sup>67</sup> Estos estallidos de la realidad en una dimensión milagrosa son frecuentes en la obra de Ferrer cuando se trata el tema de la revelación (revelación de Dios, del amor, de la esperanza). Otro ejemplo podemos encontrarlo en *La bicicleta blanca* cuando el ciclista se revela en su exacta dimensión de dios: “Pero cierta noche, su horrible bicicleta con acoplado entró a sembrar una enorme cola fosforescente. ¡Increíble!: los pungas devolvían las billeteras en los colectivos; los poderosos terminaban con el hambre; los Ovnis nos revelaban el misterio de la paz; el intendente, en persona, rellenaba los pozos de la calle.”

<sup>68</sup> H. Ferrer, *Soy un circo*, 1980 (música de H. Stamponi).

<sup>69</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>70</sup> La loca de la plaza, patética enamorada de uno que no volvió, ni siquiera se ha dado cuenta de su muerte.

<sup>71</sup> H. Ferrer, *Yo, Napoleón*, 1991 (música de R. Garelló).

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Cf. Platón, *Fedro*, 244-250, donde se muestra cómo quien es alcanzado por el amor se ve apartado de los asuntos del mundo (prisión o tumba), volcado sobre una dimensión más luminosa, casi transparente, lo que hace que comience a ser tachado por la gente de perturbado, es decir, de loco. Cf. E. Lledó Íñigo, “Introducción al *Fedro* de Platón”, en Platón, *Diálogos*, vol. III, Gredos, Madrid, 1992; pp. 298-299.

<sup>75</sup> Cabría preguntarse si el amor adquiere los perfiles del delirio porque la poesía de Ferrer es esencialmente una poesía delirante, o si, por el contrario, la poesía de Ferrer recoge (y disemina) los signos de la locura porque el amor (sin dudas, su principal obsesión) es de esa extirpe.

<sup>76</sup> H. Ferrer, *Manual del enamorado*, 1991 (música de R. Garelló).

<sup>77</sup> H. Ferrer, *Balada para un loco*, 1969 (música de A. Piazzolla).

<sup>78</sup> Esta relación no sólo se perfila en el lenguaje, en las imágenes y las metáforas, sino que por momentos deviene un discurso explícito, su materia misma. Así, por ejemplo, en *Balada para un loco* la invención del amor es atribuida a unos locos (“Del manicomio nos saludan, ¡Viva! ¡Viva!, / los locos que inventaron el amor”) y en *Loquita mía* (1976, música de Julio de Caro) la relación es esbozada negativamente, oponiendo la posibilidad de amor a la sensatez (“Si entre tus astros, siempre en vena, ves llegar / la sensatez, decíle ¡No!

/ y a la canilla sin cuerito de tu amor, / desnuda y manantial, decíle ¡Sí!). ¿No son, por otra parte, los títulos de todos estos tangos que hablan del amor por demás sugerentes?

<sup>79</sup> Cf. S. Giovannoni, *op. cit.*, p. 13: “Clara es la lógica de Ferrer en este proceso lírico en el que nos embarca: cuando lo normativo y consciente aparece como enfermo o perverso, para obtener lo benévolo y salutar, habrá que utilizar lo peligroso, inconsciente y anormal [...]”.

<sup>80</sup> Aquí hay que entender el entusiasmo en su doble acepción. El verbo griego *enthousiázo* significa, como es sabido, “estar en lo divino”, “estar poseído por alguna divinidad” (en este caso Eros, el amor), mientras que el uso habitual del término hace referencia a esta disposición positiva propia del que se da a esperar.

<sup>81</sup> H. Ferrer, *Balada para un loco*, 1969 (música de A. Piazzolla).

<sup>82</sup> H. Ferrer, *Soy un circo*, 1980 (música de H. Stamponi).

<sup>83</sup> M. R. Atela, “Horacio Ferrer: las confesiones de un trovador del siglo XX”, *La mañana*, Montevideo, 1978 (sin indicación de fecha precisa); reproducido en *MBA*, t. III, p. 551.

<sup>84</sup> H. Ferrer, *El amor imposible*, 1983 (música de D. Piazzolla).

<sup>85</sup> Todas estas composiciones conocen la misma suerte. Al desarrollo medido y más o menos elaborado del tema, le sigue un remate desenfadado, casi brutal, que se complace en la histérica repetición de una palabra o de una pequeña frase. Así, por ejemplo, *Credo de amor en tango*, que consiste en una sucesión de pequeñas definiciones del tango (algunas de ellas muy interesantes, por cierto: “Y es Tango el timbre que suena y suena / en una casa vacía”), estalla sobre el final repitiendo una declaración salvaje: “Pero ahora que tu adorado rostro / se convierte en rosa de la memoria, / sólo estoy seguro de que Tango / es como decir: te amo, te amo, / amada mía, / pero, por Dios, cómo te amo, / te amo, te amo, te amo.” Exactamente lo mismo ocurre con *El amor secreto* (1983, música de D. Piazzolla). Y en *Balada para un loco*, la palabra, ya en gran medida delirante a lo largo de toda la canción, se encierra en una única y obstinada palabra que nombra la misma locura con otro nombre: “Loco él y loca yo. / ¡Locos, locos, locos! / ¡Locos, locos, locos! / Loco él y loca yo”.

<sup>86</sup> Cabe destacar el acabado empleo de la epífora. El recurrente remate de las estrofas mediante la expresión «y existir» da a la composición una sensación casi física de circularidad, en silenciosa armonía con el contenido semántico del poema.

<sup>87</sup> M. R. Atela, *op. cit.*, p. 549.

<sup>88</sup> Hay una imagen bíblica de la fe comprendida en este sentido, que es lo bastante explícita como para ilustrar el concepto. ¿Qué significa que la fe hiende la realidad dando lugar a la esperanza? Es el pueblo de Moisés, atravesando el Mar Muerto para recuperar la libertad. Las aguas se abren ante ellos, les hacen el lugar que necesitan, cuando se dirigen a su Dios.

<sup>89</sup> H. J. Paz, “Horacio Ferrer”, en *MBA*; tomo III, pág. 679.

<sup>90</sup> Cabe hacer notar que, a través de lo milagroso, Ferrer vuela a introducir, esta vez en el terreno propio de la fe, esa cuota de desenfreno que ya hemos visto actuar en torno al amor.

<sup>91</sup> M. S. Azzì, *op. cit.*, p. 106: “Todo el tango es una canción muy devota de Dios. Hasta cuando aparecen unas críticas. Cito dos tangos porque los admiro a los dos: *Tormenta*, de Discépolo: hay una especie de requisitoria a Dios sobre las injusticias en que el ser humano vive, que el más honesto no es el que triunfa, seguir a Dios es una manera de dar ventajas. El otro es *Como abraza a un rencor*: “yo quiero morir conmigo, sin confesión y sin Dios”. Impresionante. Son dos excepciones. Dios aparece en las letras de tango, también en las mias.”

<sup>92</sup> H. Ferrer, *El Diablo*, 1981 (música de A. Piazzolla).

<sup>93</sup> H. Ferrer, *Canciones criollas*, 1989 (música de Alejandro Dolina).

<sup>94</sup> H. Ferrer, *Diez millones de niños*, 1981 (música de A. Piazzolla).

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Más allá de la relación de la fe con la esperanza, la figura de Dios representa un número indefinido de cosas que este análisis, por razones de espacio, debe ignorar. Así, por ejemplo, a Dios está asociada la posibilidad de la existencia (“hoy que Dios me deja de soñar” –*Balada para mi muerte*, 1969, música de A. Piazzolla–), la vida después de la muerte (“a su encuentro iré por Santa Fe” –*ibid.*–; “Me sepultarás en la alcantarilla que lleva al río eterno, donde el rey de reyes me aguarda.” –*El Rey*, 1990, música de R. Garelo–), etc.

<sup>97</sup> Cf. M. R. Atela, *op. cit.*, p. 546: “Creo en Dios, pero esto es más que una creencia.”

<sup>98</sup> Teilhard de Chardin, *El fenómeno humano*, Hispamérica, Buenos Aires, 1984; p. 294.

<sup>99</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>100</sup> Cf. H. Ferrer, *La Guita*, 1991, música de R. Garelo: “Tener la vida puesta es un tesoro / y está el amor de Dios adentro mío.” En un tercer sentido, no es Dios quien se piensa dentro del hombre, sino el hombre, en su existencia cotidiana, dentro de Dios. Cf. *Existir*, 1981: “amamos la existencia en Dios”. En síntesis, Dios se revela en la obra de Ferrer en tres tiempos: 1º) como lo que contiene al hombre, 2º) como lo que está cerca del hombre, y 3º) como lo que está dentro del hombre.

<sup>101</sup> M. S. Azzi, *op. cit.*, p. 106.

<sup>102</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>103</sup> H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, 1968; cuadro 3.

<sup>104</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>105</sup> M. R. Atela, *op. cit.*, p. 546.

<sup>106</sup> H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, 1968; cuadro 13.

<sup>107</sup> Cf. M. R. Atela, *op. cit.*, p. 549.

<sup>108</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>109</sup> Cf. H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, 1968; cuadro 8, titulado *Miserere canyengue*.

<sup>110</sup> H. Ferrer, *María de Buenos Aires*, 1968; cuadro 7.

<sup>111</sup> H. Ferrer, *La bicicleta blanca*, 1970 (música de A. Piazzolla).

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> L. Marechal, *Megafón o la guerra*, en *Obras completas*, vol. IV, Perfil, Buenos Aires, 1998.

<sup>114</sup> L. Marechal, *op.cit.*, p. 400.

<sup>115</sup> H. Ferrer, *Woody Allen*, 1991 (música de R. Garelo).