

ARTÍCULO ORIGINAL

Odi et amo. Amor y violencia en el tango*

Odi et amo. Love and Violence in Tango

Helena González-Vaquerizo

Universidad Autónoma de Madrid, España.

* La autora expresa su profundo agradecimiento a la profesora Lidia Gambon, responsable de la estancia posdoctoral en la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina), donde se gestó este trabajo en el marco del convenio entre esta universidad y la Autónoma de Madrid y con el apoyo de una beca Jóvenes Profesores Investigadores-Santander. Asimismo, agradece a las profesoras Rosario López Gregoris –investigadora principal de «Marginalia. En los márgenes de la tradición clásica» (Ministerio de Economía y Competitividad, FFI2011-27645)– y Carmen Gallardo Mediavilla –directora de «Amor y violencia» (Centro de Estudios de América Latina-Universidad Autónoma de Madrid-Santander, 8.^a convocatoria)–, que dieran cabida al estudio en sus proyectos. Distintas versiones de este se han presentado en las Universidades Nacionales argentinas del Sur y de La Plata (marzo, 2015), y en la Universidad de La Habana (Cuba, abril, 2015).

RESUMEN

Este trabajo analiza las letras del tango desde la perspectiva de los modelos clásicos que abordan el amor y la violencia. El estudio se centra en la presencia de los tópicos literarios *Odi et amo* y *Nec tecum nec sine te* en la obra de letristas rioplatenses consagrados como Enrique Santos Discépolo, Luis César Amadori, Homero Expósito, Enrique Cadícamo o Cátulo Castillo. El enfoque metodológico parte de la literatura comparada con el fin de establecer paralelos entre la poetización del así llamado «odioenamoramamiento» en el mundo clásico y en el tango. Los ejemplos aportados permiten concluir que la tradición grecolatina subyace en la literatura del tango a la hora de retratar las situaciones en que el amor y la violencia concurren.

PALABRAS CLAVE: música popular, «odio enamoramamiento», tópicos literarios, tradición clásica.

ABSTRACT

In this paper tango lyrics are analyzed from the perspective of the classical models dealing with love and violence. The study focuses on the presence of the literary topics *Odi et amo* and *Nec tecum nec sine te* in the work of renowned songwriters from Río de la Plata such as Enrique Santos Discépolo, Luis César Amadori, Homero Expósito, Enrique Cadícamo or Cátulo Castillo. The methodological approach derives from comparative literature in order to establish parallels between the poetization of the so called "hatelove" in the classical world and in tango. The examples given allow us to conclude that the classical tradition underlies tango literature when depicting the situations in which love and violence concur.

KEYWORDS: popular music, "hatelove", literary topics, classical tradition.

1. Introducción

1.1. Metodología

En este trabajo se estudia el tango argentino desde la doble perspectiva del legado clásico en la cultura popular iberoamericana y del binomio formado por el amor y la violencia, que tan bien definido parece encontrarse en esta manifestación musical. Desde sus orígenes «orilleros» y prostibularios, hasta su sofisticado éxito parisino (Ferrer, 1999, pp. 57 y 68), la unión de sensualidad y violencia –sin ser exclusiva– sí parece haber sido una de las mayores preocupaciones y uno de los mayores atractivos del tango. Le viene bien, por decirlo de manera concisa, el neologismo lacaniano que le aplica Iris Zavala (2011, p. 93) cuando dice que no se conoce un amor sin odio: el «odioenamoramiento».¹

El punto de partida son los tópicos latinos del *Odi et amo* y el *Nec tecum nec sine te*, expresiones literarias de un *pathos* humano atemporal repetidamente halladas en la elegía amorosa. En efecto, desde la Antigüedad y hasta hoy, el amor y el odio representan las dos caras de una misma moneda, y los amantes experimentan de manera recurrente la desazón de no poder vivir en ausencia del ser amado, pero tampoco con él.

El tango ha sabido encarnar a la perfección esa tensión provocada por dos sentimientos tan antagónicos, y lo ha hecho por medio de un lenguaje musical, verbal y corporal que expresa en todas sus dimensiones la belleza y la violencia de la pasión humana. El presente estudio se centra concretamente en las letras de los tangos y en los modelos clásicos que presentan distintos aspectos del binomio amor y violencia. Estos modelos se hallan fundamentalmente en la elegía latina, un conjunto de obras muy cohesionado en torno a este cóctel de emociones (Caston, 2012).

Se parte de la premisa de que no es necesaria una relación de influencia directa de los clásicos sobre los autores modernos para abordar el tema. El planteamiento es, al contrario, el estudio del tango como manifestación cultural que, sin parentesco inmediato con los modelos clásicos, comparte con ellos tema y forma de expresión. Se trata, si se quiere, de «comparar lo incomparable», pero es que, como decía Marcel Detienne (2011), «no hay nada que la mente humana haga con mayor frecuencia que comparar» (p. 9) e incluso es verdad que para sentenciar que dos realidades son incomparables se han comparado previamente. Al comparatismo literario le interesa, además y precisamente, traspasar fronteras nacionales, temporales y genéricas, y ningún problema le plantea el carácter culto o popular del objeto de su estudio (Guillén, 2005). En el caso que nos ocupa, se pone el acento en la cultura de llegada –la rioplatense y popular– antes que en la de partida –la clásica y culta.

El interés de tal aproximación no es, obviamente, la mera coincidencia; lo que interesa es que el fondo y forma de expresión clásica de una misma realidad emocional se repite en el siglo xx. Esto sucede, a mi juicio, por dos razones: primero, porque hay una pervivencia cultural y, segundo, porque la formulación clásica se sigue considerando exitosa. Es decir, aunque el letrista de tango no conozca la poesía griega o latina, no deja de ser un heredero cultural de los antiguos, y en su bagaje europeo –una gran parte de la población del Río de la Plata procede de la inmigración del viejo continente–² trae formas semejantes de entender y expresar el mundo. La tradición clásica se convierte así en uno de los ingredientes que conforman el arte de las clases populares rioplatenses y actúa como elemento de cohesión de las expresiones culturales occidentales.³ De ese modo, en muchos casos puede que para el autor de la letra de una canción no haya referente clásico consciente, y que, aun así, las coincidencias resulten asombrosas. En este sentido, y a propósito del tango, Alfredo Fraschini habla de la tradición como una «estructura de pensamiento trascendente, una coherencia ideológica, un modo de enfocar la realidad, de apreciar la belleza» y una «compleja entidad cultural que, resistiendo el paso del tiempo,

utiliza ese mismo transcurrir como vehículo de su vigencia». Y, así, considera que «toda nuestra cultura valiosa –sea plástica, literaria, musical, religiosa, técnica o filosófica– bastará, en sí misma, como representación concreta de tal cultura inmersa en tal tradición» (Fraschini, 2009, pp. 30-31). Es decir, que el tango es tan válido representante de la tradición clásica como cualquier reelaboración erudita.

Pero, además, puede ocurrir que el letrista de tango sí conozca el modelo clásico y que deliberadamente lo imite, porque lo considera idóneo para su expresión poética. Cuando esto ocurre, el volver del moderno sobre el trillado verbo del clásico ratifica su vigencia y su carácter inagotable. De hecho, hay pruebas de que algunos de los letristas más célebres del tango conocieron bien a los clásicos.⁴ Así se deduce, por ejemplo, de las siguientes palabras atribuidas a Homero Expósito: «Puedo traducir a los latinos, hablo cuatro idiomas y además el griego» (Abálsamo, 2004, p. 16). Resulta, asimismo, llamativo que su hermano se llamara Virgilio. Y, más allá de los ecos clásicos de sus nombres, tampoco cabe duda de la formación literaria del otro Homero del tango, de Manzi, profesor de literatura, amén de letrista y poeta, gran conocedor de las poesías hispánicas (Pau, 2001, p. 77). Por otro lado, hay letristas en el tango que, a juicio de algunos autores, actuaron «como los filósofos griegos» (Cordero, 2011, p. 32). El ejemplo más claro es Enrique Santos Discépolo, a quien a menudo se le compara con un filósofo cínico.

Es evidente que a la hora de abordar las representaciones del binomio amor y violencia en la literatura clásica y el tango no hay que obviar la historia y dar un salto en el vacío desde la Antigüedad hasta la Argentina de finales del siglo XIX y primera mitad del XX. En efecto se trata de realidades bien distintas, a pesar de que podrían trazarse paralelos entre la centralidad de Roma, *caput mundi*, y la de Buenos Aires, *caput Americi*, como la denomina Tulio Carella (1996, p. 17). También distintas son las dimensiones y expresiones del «odioenamoramamiento», que adquiere matices diversos en cada ámbito cultural. En efecto, hay numerosos estudios en torno al tema de las emociones en la Antigüedad (Braund y Gill, 1997; Konstan, 2007) y no todos los autores coinciden en que hablemos de lo mismo cuando traducimos a los términos de nuestros idiomas modernos el vocabulario emocional de los antiguos. Probablemente tienen razón quienes así advierten, pero ya es sabido que toda traducción es traición y que las sensibilidades llevan el sello de la individualidad. A pesar de ello es posible –y deseable– tender puentes. Al hacerlo quizá resulte que no solo aprendamos, sino que también disfrutemos, cumpliendo así con la máxima horaciana –*docere et delectare*– y con el que debería ser uno de los objetivos de la comparación literaria.

1.2. Corpus

Este estudio se ha realizado con un puñado de textos y referentes clásicos – fundamentalmente la elegía latina– y con letras de tango, milongas y valeses porteños. El *corpus poeticum* de tangos está compuesto por ciento cincuenta temas, pertenecientes al denominado «tango canción» o «tango con letra» (Ferrer, 1999, p. 95) de la primera mitad del siglo xx. Se ha elegido el tango canción porque, evidentemente, se iba a trabajar con textos y con el periodo de la Guardia Nueva,⁵ pues en este ya han cristalizado sus formas poéticas y sus temas. Para elaborar el corpus se han seguido criterios de autoría, relevancia y tema.

En las canciones se han buscado representaciones del binomio amor y violencia, prestando especial atención a aquellas que responden al modelo clásico plasmado en dos tópicos fundamentales: *Odi et amo* y *Nec tecum nec sine te*. Aunque el lector no lo ignore, es de rigor mencionar que estas expresiones provienen de la poesía latina. Concretamente *Odi et amo* es la frase que abre el *carmen* 85 de Catulo: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. / Nescio, sed fieri sentio et excrucior*; «Odio y amo. Quizás me preguntes por qué. No lo sé, pero así siento. Y sufro» (González Iglesias, 2006, pp. 436-437).

La idea de que el amor y el odio son dos caras de la misma moneda es generalmente aceptada porque deriva de la vivencia profunda de estas dos pasiones antagónicas de manera simultánea. Así pues, tenemos la expresión de un sentimiento real, que es una de las manifestaciones del binomio amor y violencia, y que en la afortunada formulación de Catulo se convirtió en tópico literario. La idea, no obstante, ya se encontraba en el fragmento 79D/PMG428 de Anacreonte: *Ἐρέω τε δῆϋτε κούκ ἐρέω/ καὶ μαίνομαι κού μαίνομαι*; «De nuevo amo y no amo, estoy loco y no estoy loco» (Rodríguez Adrados, 2001, p. 327).

El otro tópico que nos ocupa es el «ni contigo ni sin ti» y se lo debemos a unos versos de Ovidio en un poema (*Amores* III, 11b, 39-40) que desarrolla la paradoja del amor-odio de Catulo: *Sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum/ et uideor uoti nescius esse mei*; «De manera que no puedo vivir ni sin ti ni contigo,/ y me parece no tener claro cuál es mi deseo» (Cristóbal López, 2001, p. 129).

Se trata, nuevamente, de una experiencia emocional fácilmente identificable y habitual que se enmarca en el ámbito del amor y la violencia. A menudo, el amante siente que del mismo modo que sufre en ausencia del amado, sufre en su presencia. Esto puede suceder por distintas razones, pero todas implican la existencia de sentimientos encontrados y de algún tipo de violencia, sea esta física o psicológica. Casi siempre que acudimos a esta expresión nos encontramos ante la dependencia enfermiza de una persona por otra. Y estamos hablando, todo el tiempo, con metáforas de raigambre clásica: que el amor es una enfermedad lo dijo Catulo en el *carmen* 76 (Braund y Gill, 1997, pp. 150-167; Caston, 2006, pp. 271-298).

1.3. Antecedentes

La presencia –o reminiscencia– de elementos clásicos en el tango es una cuestión que ha llamado la atención de importantes clasicistas y de historiadores del tango. Un ejemplo ha sido el profesor Alfredo Fraschini. En su libro *Tango y modernidad*, por un lado, emprende una búsqueda intertextual de alusiones a referentes literarios y reescrituras de poetas latinos en el tango (Fraschini, 2008, pp. 36 y 73-86); por otro, traza los itinerarios temáticos del exilio, el tiempo, el alcohol, la naturaleza y el canto junto a la ventana –*paraklausithyron*–, que remiten a Heráclito, Anacreonte, Teognis y Teócrito, entre los griegos, y a Ovidio, Horacio, Tibulo, Propertio y Virgilio, entre los latinos (Fraschini, 2008, pp. 122-204).

Junto al de Fraschini hay que destacar el trabajo del profesor Néstor L. Cordero, *Veinte siglos no es nada*, desde una perspectiva filosófica. Este autor afirma que en el tango hay una filosofía de vida que es «*herencia directa de los grandes temas del pensamiento griego* [cursiva en el original]» (Cordero, 2011, p. 32). Se trata, según él, de temas pertenecientes al ámbito de la ética como el poder del destino, la brevedad de la vida, la idealización del pasado y la nostalgia de la ciudad perdida.

Además de los trabajos de Fraschini y Cordero, que dedican capítulos específicos a los paralelos entre el mundo clásico y el rioplatense, ha habido tangólogos que han llamado la atención sobre estas semejanzas. Algunos ejemplos han sido: Tulio Carella, quien destaca la presencia del tópico virgiliano del *Fugit irreparabile tempus* y del proverbio latino *Amicus certus in re incerta cernitur*, la cual se explicaría sin necesidad de plagio, influencia o imitación directa (Carella, 1966, pp. 76-77); Idea Vilariño, quien en su estudio sobre las letras del tango incluye un capítulo sobre el *Vbi sunt?*, un tópico latino llegado a la canción a través de las literaturas hispánicas (Vilariño, 1965, pp. 124-129); y, finalmente, Alfonso Reyes, cuando habla de cómo los asuntos horacianos «Aunque groseros y en arrufianado lenguaje, asoman en el tango argentino» (Reyes, 1952, pp. 127-128).

Hay, por tanto, una serie de ideas y de formas clásicas en los tangos, tales como la nostalgia o el vino, que, sin ser objeto de este trabajo, sí avalan la pertinencia de comparar el «odioenamoramamiento» en la poesía de los antiguos y en las letras de tango.

2. Tópicos del amor y la violencia en el tango

2.1. *Odi et amo*

Seguramente ningún tango expresa de modo más cercano a Catulo 85 el «odioenamoramamiento» que el rotundo «Te odio y te quiero» de Reinaldo Yiso (fecha incierta, música: Enrique Alessio), cuando dice: «Te niego y te busco, te odio y te quiero/ tengo en el pecho un infierno por vos». En él no solo encontramos la oposición *Odi et amo*, sino que ese «infierno» en el pecho parece responder al *excrucior* –«sufro, me atormento»– latino.

Estos versos de Yiso expresan una tensión que puede resolverse de distintos modos. Una opción es que el amor sea más fuerte que el odio, que es lo que sucede en Ovidio, *Amores* III, 11b, 31-34, un poema que, como dije, desarrolla el tópico de Catulo: «Por una parte el amor y el odio, por otra luchan entre sí y orientan mi débil corazón en direcciones/ contrarias; pero creo que vence el amor» (Cristóbal López, 2001, pp. 128-129). Es lo que ocurre en tangos como «A mí no me hablen de penas» (1940, música: Enrique Cadícamo), donde Enrique Cadícamo escribe: «Y a pesar de que te odio:/ ¡Cada día... cada hora... cada cruel minuto amada!/ ¡Cada vez te quiero más!»; «Maldita» (fecha incierta, música: Antonio Rodio), donde Celedonio Flores lo expresa así: «¡Te quiero y te maldigo!// Te maldigo y después me da pena./ Te desprecio y quisiera besarte»; o «Alma en pena» (1928, música: Anselmo Aieta), donde Francisco García Jiménez se lamenta de que: «Y yo que voy aprendiendo hasta a odiarte,/ tan solo a olvidarte/ no puedo aprender».

Estos tangos expresan la misma idea del clásico en forma ciertamente semejante. Pero en «Tarde gris» (1930, música: Juan Bautista Guido), de Luis Rubistein, hallamos un motivo específico del poema de Ovidio (*Amores* III, 11a, 25-27): se trata de la enfermedad de la amada –fingida en el caso del poeta latino–, que es causa del perdón en la del argentino. En los versos del poeta latino leemos: «Me dijeron que estaba enferma, y yo/ precipitadamente y fuera de mí salí corriendo:/ llegué y vi que para mi rival no estaba enferma. He perseverado soportando a menudo estas afrentas y otras que callo» (Cristóbal López, 2001, p. 128). De manera semejante el tango de Rubistein reza: «Yo que juré odiarte hasta la muerte/ no pude más y vine al hospital./ Por todo el mal que me has hecho/ quise cobrar este amargo rencor,/ pero después sentí dentro del pecho/ mi corazón latir con santo amor». En ambos casos la posibilidad, cierta o no, de que la amada esté en peligro ablanda el corazón del amante que se declara dispuesto, a pesar de todo, a seguir soportando sus desplantes.

Podría decirse que en los ejemplos anteriores *omnia uincit amor* –es decir, «todo lo vence el amor»–. Sin embargo, en otras ocasiones, la fuerza de ambas pasiones es idéntica. El tango «Rencor» de Luis César Amadori (ca. 1932, música: Charlo) constituye un buen ejemplo: «La odian mis ojos/ porque la miraron./ Mis labios la odian/ porque la besaron./ La odio con toda/ la fuerza de mi alma/ y es tan fuerte mi odio/ como fue mi amor». Sus versos recuerdan a la amenaza que Afrodita le hace a Helena cuando esta rehúsa el encuentro con Paris en *Ilíada* III, 414-415: «No me provoques, terca, no sea que de enojo te abandone,/ que te odie con igual vehemencia que hasta ahora te he amado» (Crespo Güemes, 2000, p. 62). Pero, además, la idea es habitual en la elegía amorosa. Era Ovidio quien lamentaba en *Amores* III, 14, 39: «Entonces te amo; entonces odio, aunque en vano, porque me veo obligado a amarte» (Cristóbal López, 2001, p. 137).

También hallamos variantes de este tópico en otros tangos, como «El último café» y «Perdóname», de Cátulo Castillo, o «Por qué canto así», de Celedonio Flores. Pero no es cuestión de agotar los ejemplos, sino de pasar al otro tópico que nos interesa.

2.2. *Nec tecum nec sine te uiuere possum*

Hemos visto que esta expresión, consagrada como tópico literario la utilizó primero Ovidio en *Amores*, III, 11b, 39-40. Y cabe decir que Marcial la tomó prestada en un epigrama (XII, 46) que vuelve a poner de manifiesto las oposiciones asociadas al amor-odio: *Difficilis facilis, iucundus acerbus es idem:/ Nec tecum possum uiuere, nec sine te;* «Difícil y fácil, dulce y amargo eres al mismo tiempo:/ No puedo vivir ni contigo ni sin ti» (Fernández Valverde y Ramírez de Verguer, 2001, p. 295).

Su presencia en el tango había sido señalada por Carella (1966, p. 79) para los versos de «La copa del olvido» (1921, música: Enrique Pedro Delfino), de Alberto Vacarezza: «Olvide, amigo, dirán algunos,/ pero olvidarla no puede ser;/ y si la mato, vivir sin ella,/ vivir sin ella, nunca podré». Según él, la expresión la retomó a su vez Lord Byron en otro epigrama y, como es bien sabido, en el ámbito hispánico derivó a partir de Lope de Vega en la expresión del perro del hortelano, que «ni come ni deja comer».

En el tango la idea es de lo más frecuente. En muchos casos vivir es imposible para el amante, que compara su existencia con la muerte, la prisión, con una maldición o un martirio. Ocurre en tangos como «Cadenas» o «Cautivo», de Luis Rubistein; «En esta tarde gris», de José María Contursi; «Y todavía te quiero», de Abel Aznar; o «Martirio», de Enrique Santos Discépolo. Un ejemplo en el que merece la pena detenerse es el vals «Quisiera amarte menos» (fecha incierta, música: Francisco Canaro), de Luis César Amadori, que reza: «Quisiera amarte menos,/ no verte más quisiera, [...] No quiero este cariño/
que no me da descanso,/ pues sufro si te alcanzo/ y luego no sé vivir./ Quisiera amarte menos,/ porque esta vida ya no es vida,/ mi vida está perdida/ de tanto quererte./ No sé si necesito/ tenerte o perderte. [...] Quisiera amarte menos/ buscando el olvido,/ y en vez de amarte menos,/ ¡te quiero mucho más!». El amante se encuentra, como la voz poética de los autores latinos, atrapado en la tensión de dos pasiones irreconciliables.

El problema, claro, es uno sin solución, pues también ese amor que causa dolor y que muchas veces es falso resulta una necesidad vital para el amante, que no concibe la vida sin la amada. Esto lo vemos en *Amores* III, 14, 37-40, donde Ovidio insta a su amada, que le es infiel, a ocultárselo, y le dice: «Se me va la cabeza y muero, cada vez que me confiesas que me has sido infiel, y un frío sudor corre por mis miembros. Entonces amo; entonces te odio, aunque en vano, porque me veo obligado a amarte. Entonces quisiera estar muerto, pero contigo» (Cristóbal López, 2001, p. 137). La misma voluntad de ignorar la infidelidad de la amada y los mismos síntomas que el autoengaño provoca los vemos en «Cobardía» (1932, música: Charlo), de Luis César Amadori: «No sé qué daño he hecho yo pa' merecer/ esta cadena inaguantable de dolor,/ que cuando no te beso no puedo respirar/ y siento que me ahoga tus labios al besar.// Sin esa mentira no puedo vivir»; o en el de Luis César Amadori, «Tormento» (1934, música: Charlo): «Quiero saber y al mismo tiempo/ me está matando el miedo/ de ver que todo es cierto./ Cómo puedo yo quererte/ tanto, tanto,/ que te suplico que no hables,/ que no me digas nada/ para poder vivir».

La dificultad frente a estos amores tóxicos es que, aunque sus dardos (*tela*, cfr. Prop. II, 12, 11-13) causan dolor en el que ama, aunque son comparables a una locura (*furor*, cfr. Prop. I, 4, 11-12) y un fuego (*ignis amoris*, cfr. Prop. I, 6, 7), también generan adicción. «Pasional» (1951, música: Jorge Caldara), de Mario Soto, lo expresa así: «Sed... que me hace arder/ y que me enciende el pecho de pasión./ [...] Te adoro cuando estás... y te amo

mucho más/ cuando estás lejos de mí./ Te quiero siempre así... estás clavada en mí/ como una daga en la carne./ Y ardiente y pasional... temblando de ansiedad/ quiero en tus brazos morir».

Y por esta fuerza, por esta violencia del amor sucede que todo esfuerzo en contra de la pasión es en vano. Como decía Ovidio (*Amores* III, 11b, 36): «Si me es posible, odiaré; si no, amaré contra mi voluntad» (Cristóbal López, 2001, p. 129). La réplica musical a estos versos la dan Juan Manuel Mañueco y Reinaldo Yiso en «Sangre de mi sangre» (fecha incierta, música: Reinaldo Yiso y Juan Manuel Mañueco): «Más fuerte que mi orgullo son tus ojos./ Más fuerte que tu engaño es mi pasión. [...] Inútil, cada vez te quiero más».

Hay muchos otros tangos donde encontramos esta idea del «ni contigo ni sin ti», y hay también otros tópicos relacionados con el amor y la violencia, como el de la *militia amoris* o la *perfidia muliebris*, que podrían ser analizados en un estudio más amplio y que corroborarían algunas de las conclusiones de este breve estudio en torno al tema del «odioenamoramiento».

Conclusiones

La íntima relación entre el amor y la violencia fue certeramente representada en la Antigüedad por el vínculo pasional de la diosa del amor Afrodita (Venus) y el dios de la guerra Ares (Marte). Por su parte, Jorge Luis Borges, quien seguramente fue griego antes de nacer argentino y que fue un amante atormentado del tango, reconoció que la índole sexual y la índole pendenciera de este «son modos o manifestaciones de un mismo impulso» (Borges, 1996, p. 160).

Partiendo de estas bases es posible entender que ambientes culturales tan diversos como el de la lírica elegíaca y el del tango hayan reflejado realidades emocionales casi idénticas cuando han hablado del amor y la violencia. En las letras de las canciones encontramos que los tópicos grecolatinos del *Odi et amo* y el *Nec tecum nec sine te* son recuperados para tratar el tema del «odioenamoramiento». En algunos casos las expresiones aparecen con gran fidelidad; no solo la formulación es casi exacta, sino que muchas veces va acompañada de motivos concretos. Así, se ha visto que determinadas asociaciones y metáforas son compartidas por la elegía y el tango, como era el caso de la enfermedad de la amada o los síntomas del amante. También se ha podido comprobar que las implicaciones de la relación de amor-odio son las mismas en los dos casos: la tensión de ambas pasiones puede provocar desenlaces distintos, pero de nuevo observamos que todas las posibilidades que están contempladas en la elegía lo están también en el tango.

Mediante el análisis de unos pocos ejemplos se ha intentado mostrar cómo el tango, bien por contacto directo de algunos de sus letristas con los autores grecolatinos, bien por influencia indirecta de la tradición clásica que las clases populares rioplatenses llevaron a América desde su Europa natal, es portador de una serie de formas y temas de raigambre clásica. En esta su condición de heredero cultural de los antiguos, el tango constituye un objeto de estudio privilegiado para el comparatismo. La presencia de tópicos grecolatinos en una literatura popular y contemporánea, como esta, es prueba irrefutable de la actualidad de los clásicos y de la pertinencia del creciente estudio de la tradición clásica en el tango.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABÁLSAMO, ERNESTO J. (2004): *Crónicas de tango*, Biblioteca Virtual Universal, Buenos Aires.
- BORGES, JORGE LUIS (1996): «Evaristo Carriego», *Obras completas 1*, Emecé, Barcelona.
- BRAUND, SUSANNA M. y CHRISTOPHER GILL (eds.) (1997): *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge University Press.
- CARELLA, TULIO (1996): *Tango: mito y esencia*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- CASTON, RUTH R. (2006): «Love as Illness», *Classical Journal*, vol. 101, n.º 3, Northfield, pp. 271-298.
- CASTON, RUTH R. (2012): *The Elegiac Passion*, Oxford University Press.
- CORDERO, NÉSTOR L. (2011): *Veinte siglos no es nada*, Biblos, Buenos Aires.
- CRESPO GÜEMES, EMILIO (trad.) (2000): *Homero, Ilíada*, Gredos, Madrid.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE (trad.) (2001): *Ovidio, amores. Arte de amar*, Gredos, Madrid.
- DETIENNE, MARCEL (2001): *Comparar lo incomparable*, Península, Barcelona.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, JUAN y ANTONIO RAMÍREZ DE VERGUER (trads.) (2001): *Marcial, Epigramas II*, Gredos, Madrid.
- FERRER, HORACIO (1999): *El tango. Su historia y evolución*, Ediciones Continente, Buenos Aires.
- FRASCHINI, ALFREDO (2008): *Tango y modernidad*, Editorial del Calderón, Buenos Aires.
- FRASCHINI, ALFREDO (2009): «Amor, dolor, vino: las huellas de la poesía clásica en el tango», *Clarín.com*, Buenos Aires, 14 de abril, <<http://edant.clarin.com/diario/2009/04/14/um/m-01897099.htm>> [30-9-2015].
- GONZÁLEZ IGLESIAS, JUAN ANTONIO (trad.) (2006): *Catulo. Poesías*, Cátedra, Madrid.
- GUILLÉN, CLAUDIO (2005): *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets, Barcelona.
- KONSTAN, DAVID (2007): *The Emotions of the Ancient Greeks*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- LACAN, JACQUES (2012): *El seminario. Libro 20. Aun*, Paidós, Buenos Aires.
- PAU, ANTONIO (2001): *Música y poesía del tango*, Trotta, Madrid.
- PORTOGALO, JOSÉ (1972): *Buenos Aires: tango y literatura*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- RAMÍREZ DE VERGER, ANTONIO (trad.) (2001): *Propercio. Elegías*, Gredos, Madrid.
- REYES, ALFONSO (1952): *La experiencia literaria*, Losada, Buenos Aires.

RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO (trad.) (2001): *Lírica griega arcaica*, Gredos, Madrid.

VILARIÑO, IDEA (1965): *Las letras de tango*, Schapire, Buenos Aires.

ZAVALA, IRIS M. (2011): *Tango. Música, cuerpo y sensualidad*, Montesinos, Barcelona.

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Helena González-Vaquerizo. Universidad Autónoma de Madrid, España. Correo electrónico: helena.gonzalez@uam.es

NOTAS ACLARATORIAS

1. Traducción del término *hainamoration* de Jacques Lacan (2012; clase 8).
2. Durante la travesía las canciones de «sicilianos, árabes, andaluces, catalanes, judíos de Polonia y de Rusia, calabreses, turcos, gallegos y griegos» se confunden (Portogalo, 1972, p. 12).
3. «Es de capital importancia [...] la contribución europea en la formación de nuestras clases populares. [...] el arte popular –formal y sustancialmente– ha dependido de esa contribución» (Ferrer, 1999, p. 34).
4. Alfredo Fraschini (2009) comenta a propósito de esto que «en las bibliotecas populares [...] había numerosas obras de la Antigüedad clásica» (p. 36).
5. Época en la que se desarrolla el tango canción, aunque «no se ha logrado, hasta hoy, establecer una integral diferenciación» entre Guardia Nueva (ca. 1920-1960) y Guardia Vieja (ca. 1880-1920) (Ferrer, 1999, p. 45).