



Tango y clase emergente: la apropiación de la modernidad

Guillermo García

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
(Argentina)

[Localice en este documento](#)

Resumen: Luego del arribo del Partido Radical al poder en Argentina (1916), una nueva clase, en su mayoría hija de la oleada inmigratoria, principia a acceder por vez primera a posiciones de privilegio y, al adoptarlos, democratiza aquellos códigos cuyo espacio emblemático -y originario- había sido situado en el interior de la naciente urbe cosmopolita.

Palabras clave: tango, lírica popular, modernidad

Imposible objetar la cardinal y fértil incidencia que en el Río de la Plata tuvo la lírica tanguera en el delineado y posterior afianzamiento de numerosos perfiles típicos inherentes a los registros populares. Sin embargo, en el proceso de emergencia y consolidación de dichas figuraciones también operan antagonismos ideológicos de hondas implicancias.

El conflicto generacional tramado entre padres e hijos, por ejemplo, entrañará otra forma de oponer los valores tradicionales a los ‘antivalores’ de lo nuevo en el contexto de la modernización. Generalmente representada por inmigrantes o bien por criollos recientemente asimilados a los márgenes ciudadanos, la ‘función paterna’ connotará, así, un abanico de sentidos asociados a los méritos nacidos de la práctica honrada del trabajo; mientras que las nuevas generaciones, conformadas por individuos que a toda costa persiguen los caminos del fácil ascenso social, indefectiblemente tienden a negar y alejarse de todo aquello que la esfera regida por los primeros encarna.

Los hijos de los bueyes

Luego del arribo del Partido Radical al poder en Argentina (1916), una nueva clase, en su mayoría hija de la oleada inmigratoria, principia a acceder por vez primera a posiciones de privilegio y, al adoptarlos, democratiza aquellos códigos cuyo espacio emblemático -y originario- había sido situado en el interior de la naciente urbe cosmopolita.

El choque cultural emanado de esa situación no fue leve y debió implicar, no pocas veces, el olvido cuando no el ocultamiento de las marcas identificatorias del propio origen. Entre muchos otros, un simpático testimonio del anterior proceso se encuentra en el tango “Niño bien” [Roberto Fontaina y Víctor Soliño, 1927]:

“Pelandrún	que	la	vas	de	distinguido
y siempre	hablás	de	la	estancia	de papá,
mientras tu	viejo	pa’	ganarse	el	puchero
todos los	días	sale	a	vender	fainá.
(...)					
Niño bien	que	naciste	en	el	suburbio
de un	bulín	alumbrado	a	querosén,	
que tenés	que	pedrigreé	bastante	turbio	
y decís	que	sos	de	familia	bien.

No manyás que estás mostrando la hilacha
y al caminar con aire triunfador
se ve bien claro que tenés mucha clase
para lucir detrás de un mostrador”.

Asimismo “Che Bartolo” [Enrique Cadícamo, 1928]:

“Si el monóculo insolente te da un aire bacanejo
y ese empilche tan debute te barniza de marqués,
no la va del mismo modo el curdela de tu viejo
que entre gente de boliche va arrastrando su vejez.
Yo no sé con qué ganzúa has abierto ese agujero
que los reos de mi rango le llamamos ‘sociedad’,
pa’ mi que te equivocaste, la de ‘negros candomberos’
es la sociedad indicada donde podés alternar”.

Y “Dandy” [Agustín Irusta, *circa* 1928]:

“¡Dandy! Ahora te llaman
los que no te conocieron,
cuando entonces eras terrán,
porque pasás por niño bien.
Y ahora te creen
que sos un bacán,
mas yo sé, ¡Dandy!
que sos un seco,
y en el barrio
se comentan fulerías
para tu mal”.

Se torna de este modo comprensible la recurrencia de perfiles como el de la mujer perdida, el falso ‘niño bien’ e incluso el vago vividor o ‘esquenún’, según la expresión lunfarda cara a Roberto Arlt. En este mismo contexto se podría también incluir otra temática de larga data en el teatro popular, el cine nacional y el tango: la que trata sobre el desengaño del viejo inmigrante junto a la conflictiva relación con los hijos nacidos en esta tierra.

Ensayo una síntesis magistral de ese complejísimo proceso el poema “Los bueyes”, de Carlos de la Púa:

“Vinieron de Italia, tenían veinte años,
con un bagayito por toda fortuna;
y, sin aliviadas, entre desengaños
llegaron a viejos sin ventaja alguna.

Mas nunca a sus labios los abrió el reproche.
Siempre consecuentes, siempre laburando,
pasaron los días, pasaban las noches:
el viejo en la fragua, la vieja lavando.

Vinieron los hijos. ¡Todos malandrinos!
Vinieron las hijas. ¡Todas engrupidas!
¡Ellos son borrachos, chorros, asesinos,
y ellas, las mujeres, están en la vida!

Y los pobres viejos, siempre trabajando,
 nunca para el yugo se encontraron flojos.
 Pero a veces, sola, cuando está lavando,
 a la vieja el llanto le quema los ojos”.

El drama surgido del desengaño de la aventura inmigratoria sumado a la problemática relación de los padres extranjeros con sus hijos nacidos en esta tierra, constituirá un tópico recurrente en el teatro nacional. Una señalada muestra de dicha temática es *Stéfano*, el grotesco de Armando Discépolo de 1928. En lo que respecta al tango, recuérdese al respecto la letra de “La violeta”, del estimable poeta Nicolás Olivari, [1929]:

“Con el codo en la mesa mugrienta
 y la vista clavada en el suelo,
 piensa el tano Domingo Polenta
 en el drama de su inmigración.
 (...)
 Canzoneta del pago lejano
 que idealiza la sucia taberna
 y que brilla en los ojos del tano
 con la perla de algún lagrimón...
 La aprendió cuando vino con otros
 encerrado en la panza de un buque,
 y es con ella que, haciendo batuque,
 se consuela su desilusión”.

En cuanto a la apropiación por parte del cine de este conflicto generacional, resulta inevitable mencionar aquí *Los tres berretines* [Luis Moglia Barth, 1936].

Aquellas chicas malas

El tópico genéricamente denominado ‘de la mujer perdida’ quizá haya sido uno de los más transitados por la poética del tango. Piezas iniciales como “Mi noche triste” (1916), “De vuelta al bulín” (1917) e “Ivette” (1918), todas de Pascual Contursi, ya lo contienen en estado incipiente. Pero será “Flor de fango” (1918), del mismo autor, la obra inicial que inequívocamente desarrolla sus posibilidades. Es aquel que comienza:

“¡Mina, que te manyo de hace rato,
 perdóname si te bato
 de que yo te vi nacer!
 Tu cuna fue un conventillo
 alumbrao a querosén...
 Justo a los catorce abriles
 te entregaste a la farra,
 las delicias del gotán.
 Te gustaban las alhajas,
 los vestidos a la moda
 y las farras con champán”.

En un curioso -y desmitificador- artículo titulado “Tangos redentores”, publicado en *La Nación* el 15 de agosto de 1926, el mismísimo Horacio Quiroga analiza los rasgos típicos de la ‘milonguita’ y propone la siguiente clasificación en tres grupos:

“El primero, y el más noble y numeroso de todos, lo formaban las chicas de los barrios pobres, casi siempre obreritas que habían dado un mal paso. Constituían el segundo las europeitas ingenuas y engañadas, que al despertar de su pesadilla habían callado su dolor disimulándolo tras un constante canturrear de tangos mal pronunciados. El tercer grupo tenía por característica perdonar, perdonar y perdonar al infiel, al buen mozo, de mano derecha y dura e izquierda blanda. Insultos, golpes, abandono todo le perdonaba noche y día, como a un hermano”. [QUIROGA: 1993, pp. 106 y ss.]

Sin embargo, al cotejar los modelos idealizados por la literatura con sus exponentes reales, el resultado no es nada favorable para los segundos. La conclusión de Quiroga es terminante:

“La literatura fácil y su ambiente tienen la culpa de esta desmesurada inflación de valores. Dicho ambiente se reconoce en su sentimentalismo infantil, en su deleite por las situaciones extremas, en el desenfado con que maneja los más hondos conflictos morales; en una suma, en fin, de heroísmos inocentes que asombran a los jóvenes de gusto aún no formado, o los mayores de edad pasablemente incultos”. [Id.]

Un año antes Borges opinaba de manera bastante parecida en “Carriego y el sentido del arrabal”, acaso su primera aproximación al poeta entrerriano afincado en Palermo:

“Hoy solamente buscamos en el arrabal un repertorio de fracasos. Es evidente que Evaristo Carriego parece algo culpable de esa lobreguez de nuestra visión. Él, más que nadie, ha entenebrecido los claros colores de las afueras; él tiene la inocente culpa de que, en los tangos, las chirucitas vayan unánimes al hospital y los compadres sean desvencijados por la morfina. En ese sentido, su labor es antitética a la de Álvarez [Fray Mocho], que fue entrerriano y supo aporteñarse como él. Hemos de confesar, sin embargo, que la visión de Álvarez tiene escasa o ninguna importancia lírica y que la de Carriego es avasalladora. Él ha llenado de piedad nuestros ojos y es notorio que la piedad necesita de miserias y de flaquezas para condolerse de ellas después. Por eso, hemos de perdonarle que ninguna de las chicas que hay en su libro consiga novio. Si lo dispuso así fue para quererlas mejor y para divulgar su corazón hecho lástima sobre su pena”. [BORGES: 1998, pp. 36-37].

La trayectoria de la mujer perdida resulta casi siempre similar: de origen humilde, suele ser hija de inmigrantes o de criollos afincados en el suburbio, quienes la formaron en los valores tradicionales de respeto a los mayores y amor al trabajo decente. No obstante, a temprana edad renuncia a ese entorno, fascinada por la vida fácil y los lujos del centro. El abandono puede obedecer a impulsos propios o ser producto del engaño de un hombre -el ‘bacán’, el ‘garabo’-. Asimismo, el destino final de la mujer perdida suele ser invariablemente uno: la soledad que llega tempranamente con la pérdida de la juventud o la enfermedad. Horacio Salas bosqueja aquel penoso itinerario:

“La moral pequeñoburguesa que no va a las causas de los fenómenos sociales sino a su pura epidermis, tuvo a sus traductores en decenas de letras de tango críticas de esta situación de engaño y sometimiento de la mujer. Muchachas por lo general nacidas en la miseria y el hacinamiento de los conventillos, que deslumbradas con la posibilidad de un cambio de vida llegaban ingenuamente al mundo del cabaret del que muy pocas podían zafar. La mayor parte acababan con el paso de los años como

yirantas callejeras o prostitutas de burdeles baratos. ‘Algunas -como señala Horacio Ferrer en La última grela- terminaron atendiendo los guardarropas de damas en esos mismos cabarets’’. [SALAS: 1997, p. 190]

El mismo Contursi detalla el ocaso de la heroína de “Flor de fango” en otro tango memorable, “El motivo” (1920):

“Mina que fue en otro tiempo
la más papa milonguera
y en esas noches tangueras
fue la reina del festín...
Hoy no tiene pa’ ponerse
ni zapatos ni vestidos,
anda enferma, y el amigo
no aportó para el bulín”.

Sin embargo, por su extensión y calidad literaria, el paradigma de esta temática lo constituye “Margot” (1919), la perdurable letra de Celedonio Flores. En ella poseen igual relevancia la figura de la mujer perdida como la voz masculina que obra de instancia moralizadora. Cabe notar que en este tango la ‘culpa’ de la perdición recae totalmente en la conducta de la mujer, a diferencia de otros muchos ejemplos en que ella tiene el atenuante de haber sido engañada:

“Son macanas; no fue un guapo haragán ni prepotente,
ni un cafishio veterano el que al vicio te largó:
vos rodaste por tu culpa, y no fue inocentemente;
berretines de bacana que tenías en la mente
desde el día en que un magnate de yugiyo te afiló...”

Flores retomará el tema en otras dos composiciones magistrales de la década del veinte, aunque despojándolas de los componentes de dramático resentimiento ostensibles en la anterior. La sarcástica voz del hombre experimentado se ‘disculpa’ en “Audacia” (circa 1925):

“Me han contado,
y perdoname que te increpe de este modo,
que la vas de partenaire
en no sé que bataclán,
(...)
Yo no manyo, francamente,
lo que es ser partenaire,
aunque digás que soy bruto y atrasado,
¿qué querés? no debe ser nada bueno
si hay que andar con todo al aire
y en vez de batirlo en criollo
te lo baten en francés”.

Mientras que en “Atenti pebeta” (1929) apela directamente al efecto cómico:

“Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo,
vos hacete la chitrula y no te le deschavés;
que no manye que estás lista al primer tiro de lazo
y que por un par de leones bien planchados te perdés”.

Aún limitándola a los años veinte, la sola enumeración de tangos ocupados en desarrollar la anterior temática escaparía a las posibilidades de este trabajo. Son algunos de los más sobresalientes: “Entrada prohibida” [Juan Andrés Caruso, 1918]; “Mano a mano” [Celedonio Flores, 1918]; “Zorro gris” [Francisco García Jiménez, 1920]; “Carne de cabaret” [Luis Roldán, 1920]; “Milonguita” [Samuel Lining, 1920]; “Los dopados” [Raúl Doblás y Alberto Weissbach, 1922]; “Milonguera” [José María Aguilar, 1925]; “De mi barrio” [Roberto Goyheneche, 1926], donde la propia voz femenina narra sus desventuras; “¡Che papusa, oí!” [Enrique Cadícamo, 1927]; “Mano cruel” [Armando Tagini, 1928]; “Cachadora” [Pancho Laguna, 1928]; “Chirusa” [Nolo López, 1928]; “Muñeca brava [Enrique Cadícamo, 1928]; etc.

Empero, la explicación certera de tal abundancia se vincularía a la nueva situación de la mujer a partir de la segunda década del siglo XX. Situación signada por una creciente independencia e íntimamente vinculada a la conformación de las clases medias argentinas en el contexto de la naciente modernización del país.

En lo referido al ámbito de las discursividades teatrales, un ejemplo innegable de la progresiva autodeterminación femenina lo constituye la breve pieza dramática de Francisco Defilippis Novoa titulada *Los desventurados*, de 1922. En ella, el tema de la traición conyugal por parte de la mujer se halla enfocado desde una perspectiva que busca por todos los medios ser comprensiva, y si bien la protagonista podría ser apresuradamente asimilada a ciertas ‘heroínas’ del tango, lo cierto es que a través de ella asistimos a un honesto intento por profundizar en el carácter y conducta femenina que en aquél, a decir verdad, pecaba la mayoría de las veces de superficial.

A modo de cierre provisorio no resultará ocioso recordar aquí “Se va la vida” [María Luisa Carnelli -Seud. Luis Mario-, 1929], composición muy popular en su momento y verdadera ‘réplica’ plena de inmoral desenfado a los exponentes de la serie analizada. La voz femenina a cargo de la enunciación ‘aconseja’ así a su joven receptora:

“Se		va		la		vida.
Se		va		y		no
escuchá				este		vuelve
si	un	bacán		te	promete	consejo:
entrá				derecho		acomodar
Se				va		viejo.
quién				la		pebeta,
si	ni			Dios	la	detiene
lo	mejor			es	gozarla	la
las penas a rodar”.					y	largar

Bibliografía

BORGES, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza, 1998.

GARCÍA, Guillermo: “Situación y perspectivas de la primitiva lírica tanguera”. Revista *Especulo*, N° 27, julio-octubre de 2004. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/liricata.html> .

RUSSO, Juan Ángel (Selección y prólogos) y MARPEGÁN, Santiago D. (Edición y compilación): *Letras de tango*. Bs. As., Basílico, 1999-2000, 3 vols.

Quiroga, Horacio: *Los 'trucs' del perfecto cuentista -y otros escritos-*. Selección, prólogo y notas: Beatriz Colombi y Danilo Alberio-Vergara. Bs. As., Alianza, 1993

SALAS, Horacio: *El tango*. Bs. As., Planeta, 1997, 2 vols.

© *Guillermo García* 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/liritang.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario