

EL FANGO DEL CORAZON

Tango: del queco al parnaso

Héctor Barros

A la memoria de Oscar B. Himschoot, tanguero,
lunfardólogo, creador de la revista “Club de tango”
e integrante del gabinete asesor del Departamento
La Ciudad del Tango del Centro Cultural
de la Cooperación Floreal Gorini.

PRESENTACION

“Se sabe: esta creciente espiritualización de la burguesía liberal homogeneizada hacia 1880 tiene como contraparte la materialización de las nuevas clases que empiezan a estructurarse y presionar a consecuencia del impacto inmigratorio”.

David Viñas

Es 1880 fecha clave: el país se institucionaliza bajo la égida liberal oligárquica, hay una Constitución, se inventa una historia oficial llena de héroes y malvados, se escolariza a la población, Buenos Aires pasa a ser ciudad capital, ya no quedan caudillos cuya sangre no es necesario ahorrar, según la criminal definición sarmientina. Ahora hay que liquidar indios, crear un ejército a través del servicio militar, perseguir a los nuevos y peligrosos contendientes: los obreros europeos que traen ideas “extranjerizantes”. Los mismos que venden al país al capital británico se transforman en fanáticos nacionalistas. En 1902, Miguel Cané propicia la Ley de Residencia 4144, destinada a expulsar a los molestos inmigrantes anarquistas y socialistas.

En ese ámbito se cocina algo nuevo en la cultura musical del Río de la Plata, todavía impregnado del candombe del pueblo negro practicado en sus “tambos” durante los tiempos de Rosas. La élite ignora tanto a esos negros como a los criollos que entrecruzan milongas y payadas, a los inmigrantes que se expresan con un cocoliche incomprensible y al compadrito suburbano, extraña mezcla de todos ellos en los arrabales plagados de conventillos. Es más, observan con desdén a los de su clase que recorren los suburbios. En **La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país**, William H. Katra, escribe: “Después de su regreso a la Argentina, en 1830, el círculo de amigos personales de Echeverría nunca fue muy amplio. La suya era una presencia enigmática. Por un lado, estaba la imagen del guitarrista, hábil en la ejecución

de la música tradicional de la región y autor de versos. Aunque había estudiado durante mucho tiempo la refinada vihuela europea, era más conocido por su ejecución de guitarra. Sus contemporáneos han dejado registros de su conocimiento enciclopédico de la música y las formas del folklore. Gutiérrez, además, llama la atención sobre la propensión de Echeverría a demostrar sus talentos musicales en bares de las clases bajas y pulperías en las orillas de la ciudad. Sarmiento, en 1845, agregaría a esta imagen de Echeverría como el guitarrista de las masas. Cuando el poeta y guitarrista vivía en el campo ‘los gauchos se reunían a su alrededor con respeto y afecto’. Los miembros de las familias prominentes de Buenos Aires ciertamente manifestaban su desagrado frente a las actividades musicales de Echeverría en circunstancias tan poco refinadas; sus valores con respecto a las clases sociales y las razas los impulsaban a desdeñar a cualquier individuo, especialmente si pertenecía a su propio círculo, que buscaba activamente contactos sociales tan bajos”.

No es extraño conjeturar que los escuchas de Echeverría aprendían de él, y él aprendía de ellos. “La cultura popular y la cultura superior no viven y se desenvuelven en compartimentos estancos, incomunicables. Se influyen recíprocamente, se nutren una de otra. Aunque expresiones contradictorias de una sociedad contradictoria, se integran –por decirlo así– en una unidad superior: la cultura nacional” (Samuel Schneider en **Héctor P. Agosti creación y milicia**). Pero el tema de la cultura popular no era tocado por el periodismo de entonces, ni –al menos por ahora– se conocen documentos que hablen de esta fusión, de este encuentro de culturas que darían origen al tango, ese “fango del corazón”, según la feliz expresión del joven becario del Departamento La Ciudad del Tango del CCC, Héctor Barros, autor de esta investigación.

No quedan, entonces, documentos que puedan reflejar ese cóctel, salvo las de las expresiones musicales “cultas” como el minué, la contradanza, el vals, o las obras teatrales que mostraban lo eminentemente español: el cuplé, la zarzuela. Es por eso que los hispanistas de ayer y de hoy –generalmente formados en la fanática iglesia integrista– adhieren fervorosamente al origen español del tango. Se basan exclusivamente en elementos aportados por la industria cultural de principios del siglo XX que, a través del disco y la edición de las primeras partituras, permitió conocer los tangos ya impresos, transformados en documentos, y se pudo contar con testimonios periodísticos concretos de esa nueva etapa, pero no de la gesta original, anónima, folklore de la ciudad. Ese folklore que se perdió en la nebulosa de los tiempos.

La cultura de los oprimidos no interesó al opresor. Salvo para reprimir, prohibir, estigmatizar, la oligarquía no se preocupó por los de abajo, carne de

cañón en la guerra de la Triple Infamia, muertos como moscas con al fiebre amarilla, más tarde masacrados en la Semana Trágica y en la matanza de la Patagonia y el Chaco. Aunque económicamente dependían de Inglaterra, y culturalmente de Francia, ya miraban con simpatía al imperio naciente: Estados Unidos.

La historia del tango encierra, dentro de sí, numerosas historias individuales y colectivas de esa argamasa de mezcla de culturas que se dio en nuestro país. El tango, música, danza y poesía, pasó por diversas etapas que no corresponde encasillar dado el proceso dialéctico que encierran; etapas en que se conjugan esas historias de negros, criollos, inmigrantes, guapos, marineros de ultramar, malevos, artesanos, malandras, proxenetas, obreros anarquistas, seguidores de Leandro Alem, payadores, músicos orejeros, rufianes y pujantes sectores medios que luchaban por los derechos civiles –que tras el fracaso de las revoluciones de 1890 y 1905– terminaron instalando en el gobierno a Hipólito Yrigoyen en 1916. Todos ellos lo bailaron, le dieron vida y lo difundieron en la calle, bares, rancherías y pulperías, academias (autorizadas por la policía y clandestinas), conventillos, peringundines, burdeles de mala muerte, romerías del Retiro, circos ambulantes, hasta llegar al teatro y el cabaret de lujo cuando la oligarquía se apropió de esa música sensual que había triunfado en Francia, y que ellos habían ignorado aun teniéndola bajo su vista. En las primeras décadas del nuevo siglo nace el tiempo de cabaret. Allí actúan los primeros grupos musicales con fama (por ejemplo Juan Maglio “Pacho”), pero pronto copa la parada la orquesta refinada de Osvaldo Fresedo como adalid. En una nueva etapa histórica, el tango pasa a ser la musa del desencanto: es tiempo de mishiadura. Hasta los años ‘40, en que el tango-danza se instala en los clubes de los barrios y es baile masivo.

Como todo arte, el tango es producto del trabajo humano. Entonces, no nació de un repollo ni lo trajo una cigüeña de París, nació en ese barro “donde van a podrirse las grandezas”, según la clara metáfora de Celedonio Esteban Flores. En ese barro la procacidad era lugar común. ¿Qué podía esperarse en los boliches del puerto, mataderos malolientes, conventillos sin intimidad posible, la esclavitud en las fábricas, quilombos de chinas cuarteleras poco a poco desplazadas por importadas, y la quema de los basurales de la ciudad? ¿Dónde y cuál podía ser el lugar de diversión de una masa obrera explotada 12 ó 14 horas diarias, de lunes a domingo? Vale recordar: en el año 2005 se cumple el centenario de la Ley 4661, propiciada por el diputado socialista por la Boca, Alfredo Palacios, por la cual se estableció el descanso dominical. Los explotadores oligárquicos comenzaban a ceder ante el batallar sindical. Un nuevo país se abre paso. En los fastos del Centenario el tango es canonizado: en la Plaza de Mayo, Alfredo Bevilacqua estrena su obra “Independencia”

ante la mirada absorta de la Infanta Isabel de España, designada “madre patria”.

Las letras de los tangos todavía hablan con voz de arrabal. Luis F. Villarruel (**Tango folklore de Buenos Aires**), publica una letrilla que fuera aplicada a *El apache argentino* de Manuel Aróztegui:

Quisiera ser canfinflero
para tener una mina;
llenarla bien de bencina
y hacerle un hijo chofer.

Eduardo Stilman, a su vez, recuerda este otro poema anónimo: “Canfinfle, andáte al tambo/ que ya te espera la mina/ para refilearte el vento/ que ha sacado de propina”.

En la marginalidad, en ese fango de arrabal, se crea un lenguaje autónomo, cifrado: el lunfardo, que pronto se haría habla cotidiana. Hugo Lamas y Enrique Binda, refutadores de la tesis del exclusivo origen prostibulario del tango, (**El tango en la sociedad porteña 1880-1920**), reproducen un fragmento de *La vida del farrista*:

Toca un tango el musicante
salen las paicas inquietas
con el macho hacen piruetas...

En el siglo XIX, el payador Juan de Nava edita un folleto en el cual incluye los versos titulados *De canfinflero a ser pierna*, que su hijo Arturo graba en ritmo de milonga:

Cazé un estrilo a la gurda,
hace cosa de dos días,
porque algunos me batían,
que la vaga se iba a alzar;
y me propuse una tarde,
al verla tan reversada,
acomodarle una biaba,
y luego hacerla espiantar.

Ya iban como dos semanas,
que no daba spor ninguno,
y había embrocao de que alguno,

las latas le había de guardar;
así es que andaba cabrero,
y con el alma confusa,
para darle la marrusa,
si descubría el bacán.

Al *Tango de la taquera*, música de Miguel Angel Rondano, se le aplican versos que dicen:

Yo le consigo las minas
y ellas por él me laburan,
se pasan la gente al cuarto
y, en el quilombo, listas se me amuran.

El se rasca todo el día
y, de noche, meta tango;
en vez de amor, me da biaba.
¡Por su querer yo vivo en el fandango!

En **Historia del tango**, Blas Matamoro escribe: “A su vez, años más tarde, pero en la misma tesitura, Caruso pone versos a ‘La chacarera’ (famosa ramera de Avellaneda), de Juan Maglio: ‘Chacarera, Chacarera, Chacarera de mi amor,/ si yo te pido una cosa/ no me contestes que no./ Chacarera, Chacarera, no me hagas más sufrir,/ todos duermen en tu cama;/ yo también quiero dormir./ La Chacarera tiene una cosa/ que ella la guarda con gran cuidado/ porque es chiquitita y es muy sabrosa’. Estas letrillas eran cantadas por la concurrencia en la antesala de los burdeles, en tanto esperaban turno”. Carlos Gardel llevó este tema al disco en 1923.

Ernesto Ponzio le pone música a *Quiero papita*, cuya intención se adivina: “Quiero papita, papita tesoro/ dame papita, papita p’al loro”. Pero hubo otras letras más directas y brutales como por caso: “Con tu pija y tus cojones/ me llenaste un barril/ me tuviste en cama/ febrero, marzo y abril”. También: “Por coger con una mina/ que era estrecha de caderas/ me ha quedado la pija/ como flor de regadera”, o “Señor comisario/ déme otro marido/ porque éste que tengo/ no coge conmigo”.

Esos primeros tangos –muchos anónimos y de neto corte machista– llevarán títulos tales como *Bartolo tenía una flauta*, *El serrucho*, *La catrera*, *Sacudime la persiana*, *La budinera*, *Echale bufach al catre* (en referencia a un desinfectante de la época), *Hacele el rulo a la vieja*, *El queco* (apócope de quilombo), *Chiflale que va a venir*, *Dos veces sin sacarla*, *El fierrazo*, *Dame*

la lata (por la paga a la pupila del lenocinio), *La concha de la Lora* adecentado como *La cara de la luna*, o *Cara sucia* (en obvia referencia). Hasta que los versos viraron hacia una temática más apropiada a los deseos de una nueva clase, que accedió a los productos culturales que la industria le ofrecía. *La morocha* de Villoldo y Saborido, entonces, pasa a ser un símbolo de ese vuelco, a su vez favorecido por el “criollismo” oligárquico. Pese a que Villoldo –llamado “padre” del tango– hubiera compuesto obras netamente pornográficas, como la milonga *Tango del paseo de Julio*: “En la calle Lavalle,/ se ha abierto un gran quilombete/ donde todas las mujeres/ reciben por el ojete. (...) Por la calle Esmeralda/ por la noche, a deshoras/ andas putas ambulantes/ que son grandes cachadoras”.

El tango alegre y el criollista cambió de tono: en 1917 la irrupción de *Mi noche triste* de Pascual Contursi acerca la tristeza individual. Que pronto pasa a ser colectiva dada la situación socio-económica de la población y la persecución política a los trabajadores. Es entre los años ‘20 –considerados “plácidos” por los historiadores del sistema– y 1932, que Carlos Gardel se transforma en la voz de los sin voz, cantando *Noche fría* de su autoría con Razzano, y a poetas cuestionadores como Dante A. Linyera (*Pajarito*), Guillermo Barbieri (*Pordioseros*), Celedonio Flores (*Pan*), Mario Battistella (*Al pie de la Santa Cruz*); el Discépolo de *Yira, yira*, el Cadícamo de *Al mundo le falta un tornillo* y diciendo “Soy hombre de Leando Alem” (*Milonga del 900* de Homero Manzi). Es el mismo Gardel que en 1922 graba *El tango de la muerte* de Alberto Novión, claro antecedente de lo que vendrá: el tango como musa del desencanto, del fracaso de un proyecto de país generado por los hombres del 80.

En 1926 Discépolo sorprende a todos con una nueva vuelta de tuerca al presentar *¿Qué vachaché?*, introduciendo el existencialismo. Aparecen los tangos partidistas o referidos a los líderes del momento. Resuena la voz de los anarquistas. Agustín Magaldi cantará *Dios te salve m’hijo* de Luis Acosta García, y de Carlos Pesce *El penado catorce*, un tema lacrimógeno que impacta en un tiempo en que las prisiones estaban abarrotadas con presos sociales y políticos. Pero no todo ocurrió en forma lineal ni abrupta, como muy bien nos explica Barros en su investigación que ponemos a consideración del lector. El suyo no es un trabajo anecdótico, ni superficial, se trata de una ubicación del tango en el contexto en que se produjo, es decir, integrado a la historia del país, de los acontecimientos socio-político-económicos que facilitaron su desarrollo y evolución, en este caso, de su poética, motivo de la investigación. La misma llega hasta el año 1940, otro tiempo de quiebre en lo poético. Seguramente, esa década y las posteriores, merecerán otro análisis pormenorizado para verificar los cambios producidos en la sociedad, y por

ende, en la expresión de los nuevos poetas del tango, hasta su crisis verificada a partir de los '60, y recuperación en los tiempos actuales.

Ricardo Horvath

Coordinador del Departamento La Ciudad del Tango

INTRODUCCION

Consideramos imposible dissociar la coyuntura socio política de un determinado momento histórico, de las representaciones culturales, pues no son elementos disímiles, sino reactores y corolarios de procesos que van moviéndose en forma concomitante. En este trabajo se tratará de investigar el trasfondo de la poesía del tango, pero no desde una perspectiva segregacionista, sino como el reflejo autoral a una actualidad imperante.

Todos los caminos tienen sus etapas, y así como la economía tiene sus tiempos exponenciales y sus descensos inveterados representados en curvas, y la política en mecanismos cíclicos de ascenso y colapso, las expresiones culturales poseen también sus momentos de eclosión, auge, desgaste y transición.

No somos adeptos a la fronterización, aunque tal vez en este caso, y para una simplificación metodológica del trabajo, una dicotomización en etapas sea lo más indicado, marcando, no una línea divisoria a la manera de una mutilación, sino un ecotono en donde se conjuguen los elementos propios de dos regiones, para configurar de manera paulatina el nacimiento de elementos nuevos.

Para lograr el conocimiento y el entendimiento, vamos a representar a la poesía del tango en cinco etapas como si fuera la vida de una persona con su continuo devenir: la del nacimiento, con la voracidad inocente de quien asoma a la vida queriendo conocerlo todo, trastabillando, cayendo y volviéndose a parar describiendo todo con la sencillez de lo explícito; la del adolescente poseedor de la piedra filosofal inexpugnable pero no exenta de cierta dosis de depresión, correlato de los corazones desbordados; la de la década del veinte, con los agrios descubrimientos de la adultez incipiente con sus seguidillas de golpes y cachetazos, y una amargura que comienza a ganarle la batalla a la monopólica alegría burlona de la etapa anterior; la de la madurez neófita de los años treinta que pese a la eterna falta de costumbre, se vuelve parte inherente del espíritu humano, ya no sólo ayudando a caer sino también a caminar, y, finalmente, la de la madurez ya asentada de los

cuarenta, ineluctable, azabache y harto conocida como ese veneno que hace las veces de panacea.

Todos estos pasos que dará nuestra criaturita a lo largo de nuestro trabajo, irán acompañados por un marco histórico (político-económico) determinado, que, en definitiva, será el encargado de hacer tropezar, empujar y cuartear el caminar de ellos.

El símil entre una poesía caminante y la vida humana no es arbitraria, por el contrario, consideramos que el hombre no es solamente un producto individual, sino también un producto social forjado a través de su contacto con el medio y, por ende, el tango –como la vida– es una conjugación de la evolución constante, que decanta en la producción por medio de ese ermitaño arrepentido llamado vate.

1. TODOS SOMOS INMIGRANTES: LA POESIA LUPANARIA

En 1851, a partir de la victoria de Bartolomé Mitre en Pavón, se trata de plasmar un proyecto de nación que había nacido en aquella generación del '37 de Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría, José Mármol, Florencio Varela, entre otros.

Hablar de la conformación de un Estado-Nación es tocar varios temas, que van desde la implantación de un paradigma ideológico de imaginarios simbólicos y conciencia, hasta la plasmación de metas políticas y económicas. Lo cierto es que llevar adelante un proyecto así no se logra sin violencia, pero claro está, legitimada a través de conceptos como el de nacionalismo o patrimonio. Sin duda, el paroxismo de esta construcción móvil llegó con algunas acciones de Julio Argentino Roca, como ser la tristemente campaña al desierto que, en realidad, no era tal.

Existen muchos elementos que, desde el exterior, primeramente intervienen en la construcción de un Estado-Nación. Y en el caso de la Argentina, las migraciones constituyen uno de esos elementos de base.

El capitalismo mundial estaba en crisis, y no sólo buscaba desesperadamente materias primas en la periferia, e inyectando capitales y sembrando ciudades, sino que también liberó gran cantidad de mano de obra que, al no tener posibilidades en sus lugares de origen, se decidieron a cruzar el charco grande esperando obtener el bienestar en el nuevo continente. Lo cierto es que la inmigración fue poblando ubérrimamente al neófito estado argentino. La misma estaba lejos de ser la ideada por Alberdi o Sarmiento, pues en vez de ser excelsos profesionales o refinados letrados en pragmática y racionalismo, los llegados fueron los desposeídos, analfabetos y muchas veces inescrupulosos seres con una sed voraz de prosperidad.

El impresionante flujo migratorio, que comenzó básicamente en la década de 1870, trastocó la estructura social de la Argentina. Hacia 1869, la población de Buenos Aires era aproximadamente de 1.700.000 personas, y ya para el año de 1895 había 4.000.000. Como podemos comprobar, hubo un desengaño bipartito, pues por un lado las autoridades vieron que iban llegando personas que distaban de su concepción ideal de poblamiento, y por el otro, los inmigrantes descubrían que la riqueza que brotaba como agua de hontana era exclusivamente parte de la mitología de la miseria.

Existen varias concepciones sobre la inmigración en la Argentina. Por un lado la lineal, en la cual se conciben a las migraciones sólo en base a su origen, y por el otro la asimilacionista, en donde los viajeros se adaptan al nuevo país y, a su vez, el país acepta a la comunidad migrante. En el primer caso no se puede hablar de linealidad, pues dentro del seno de la propia comunidad de un país determinado, existen siempre divergencias propias de las luchas de estratos sociales intestinos y disímiles. En el segundo caso, se puede decir que el flujo migratorio fue tan grande que la propia inmigración sobrepasó las estructuras socio-culturales criollas. No obstante, se generó una prolífica mixtura, claro está, no exenta de roces y choques violentos.

La estructura social fue desbordada por todas sus aristas, y tanto el mercado laboral como la vivienda, fueron dos fieles representantes de esta realidad. A esto debe sumársele que, luego de la fiebre amarilla de 1871, la ciudad fue biseccionada en un norte enriquecido y en un sur empobrecido, rellenado a partir de las oleadas del maremagnum migratorio.

El mercado de trabajo fue inundado, y el hacinamiento en los conventillos fue creando una realidad socio-espacial de marginación en donde comenzaban a convivir malandras, escrucantes, obreros con sus familias, cafishios, marineros varados y todo tipo de personas que provenían de Italia, Francia, España, Rusia, Turquía, Alemania y hasta de Medio Oriente, desembocando como por un embudo cosmopolita en esas pensiones laberínticas y abigarradas.

También cabe destacar que la propia heterogeneidad de clases, y por ende de hábitos sociales dentro de las propias comunidades, conllevaba a la búsqueda de distintas formas espaciales de vida. Y si bien en un principio la gran mayoría se quedó en las cercanías del puerto o las orillas por una cuestión de versatilidad laboral, muchos otros buscaron terrenitos para reproducir las quintitas del terruño, y llevar una vida cuasi campesina criando animales domésticos y cultivando la tierra. Muchos, inclusive, se dirigieron al interior del país en busca de esta vida como, por ejemplo, lo muestra la inmigración en Mendoza a partir del fomento y crecimiento vitivinícola finisecular.

José Sebastián Tallon en su libro **El tango en su etapa de música prohibida**, trata de buscar los orígenes del tango de una manera casi exclusiva en la clase obrera y no en el ámbito rufianesco. En realidad sería un error desestimar, en un ambiente donde conviven elementos tan diversos como es el conventillo, a muchos de ellos y otorgarle el monopolio estático de la creación sólo a un actor. Además, si los sectores más altos de la sociedad aceptaron al tango, no fue porque careciese de una vertiente caralisa, sino muy por el contrario, porque después de reiteradas y dolorosas purgas, las élites estuvieron dispuestas a aceptar esa expresión de los “bajos fondos y del barro”. Por lo tanto, si estuviéramos aceptando lo que afirma Tallon, estaríamos a su vez negando uno de los elementos más estigmáticos del arte popular, la censura.

Lo cierto es que los inmigrantes no querían echar raíces en la Argentina, ni en ningún otro país, solamente escapaban de la miseria y querían juntar dinero en “La América”, para luego volver y ascender socialmente en su país de origen. Pero claro, lo que ocurrió fue que con el tiempo se fueron dando cuenta que la propia catarata de desesperación jugaba en contra, y así muchos tuvieron que quedarse y poco a poco se fue catalizando un intercambio de pautas culturales con los criollos. Esta estadía, de algún modo forzada, obligó a ver con buenos ojos la idea de emancipación en la tierra adoptiva, idea que traían en su bolsillo los anarquistas y socialistas.

Va naciendo una expresión

Un elemento significativo que trajo consigo la inmigración, fue la conformación por sexo, ya que en su gran mayoría eran hombres solos, ya fueran solteros o bien adelantados a su familia. Esto favoreció el surgimiento de lugares de esparcimiento donde grupos de hombres, de heterogénea condición, iban a buscar copas, música y mujeres, para olvidar el trabajo pesado que realizaban durante las extensas jornadas laborales.

Se calcula que para 1902, los hombres “solos” eran alrededor de 100.000. Esto puede llegar a escampar el tema de la expansión de otras “actividades”. Así nace el lupanar, máximo exponente de nuestra primera etapa.

El desborde laboral, la escalada de pobreza, el trabajo arduo y el amanecer de negocios más redituables y descansados, comenzó a configurar toda una tendencia en estos ámbitos. Así va cobrando un auge significativo la “canfinflería”, primeramente como un simple “yeite” personal a la manera de proxenetas tradicionales como ser Huesito, Juan Rama, El Repollo Grande o El Pebete. Lo cierto es que la creciente actividad prostibularia, sumada a las precarias condiciones de vida, fueron generando una situación peligrosa en cuanto al contagio de enfermedades venéreas y a la deficiencia sanitaria. De

este modo, se trató de regular la actividad para evitar estos problemas, pero las medidas tomadas generalmente eran violadas. Se crearon en 1888 los “sifilicomios”, donde las profesionales debían someterse a exámenes médicos. Sumado a todo esto, existían por aquel entonces actividades femeninas que eran la antesala de la prostitución debido a la miserable remuneración y explotación a la que eran sometidas, como ser floristas, modistas o planchadoras.

Dentro de todo este torbellino, donde la juventud de los conventillos se veía envuelta en la disyuntiva entre elegir el trabajo pesado de sus padres o el trabajo liviano de un proxeneta, entre el afluente de mujeres inmigrantes que venían exactamente con la misma mentalidad de generar en América una pequeña fortuna, para luego volver a su tierra como una suerte de pequeñas burguesas en alpinismo social, y la empresarización paulatina de la prostitución canalizada por los rufianes, generó a su vez una expresión cultural arcaica si se quiere, pero expresión al fin, plasmada en el espacio a través de este medio ambiente.

Todos los movimientos culturales tuvieron sus momentos de arcaísmo, y aquéllos que tratan de afirmar la inexistencia de estética en lo grosero, están negando el concepto de que la propia grosería es una forma más de la estética, así como el apolitismo es una forma de posicionarse políticamente.

El cashio o canfinflero era un modelo a seguir, y muchos comenzaron a ver una posibilidad de obtener jugosas ganancias sin trabajar. Anónimos poetas contaron esas historias. *El otario* es una de ellas:

La otra noche en los Corrales
encontré a una mina culona
y ahí nomás, como por broma,
me le empecé a lamentar.
Entré a llorarle la carta
y ahí nomás le formé un cuento
porque le había visto ventero
y la quería shacar

Pero me había equivocado,
era una mina cabrera
mas reversa que una fiera
que le quemar el pajal.
Y como yo me pasara
mas de lo necesario

se largó como un rosario
muy difícil de rezar.

(...)

Me contestó : “es imposible
pero no es por despreciarlo
es que yo tengo un otario
que lo ando por afanar”.

La actividad más lucrativa era la canfinflería, y muchos jóvenes se sentían atraídos por esa forma de vida. Claro está que los intereses de ambas orillas del asunto dominaban la situación y la fidelidad, aunque aparentemente férrea, en el fondo existía una compleja relación de engaños:

Cuando el vacán está en cana,
la mina se peina rizos;
no hay mina que no se espiante
cuando el vacán anda misho.

La convivencia es ambivalente ya que el rufián vive de la mujer, y la mujer busca amasar una pequeña fortuna, que en realidad nunca llegará con la “protección” del cafishio; pero la fidelidad no es obligada, pues ella es conciente de que es explotada y que muchas mujeres se encuentran en la misma situación:

Yo soy puta que me gusta
revolcarme en casa ajena
ninguna puta me asusta
si el macho vale la pena.

Por su parte el hombre no tolera la infidelidad, no por amor, sino mas bien por bronca – o miedo – a perder la fuente de ingresos:

Cacé un estrilo a la gurda
hace cosa de unos días
porque algunos me batían
que la mina se iba a alzar.

Ya me había vuelto reo

con los leones remendados
y el funche se me había quedado
lo mismo que un acordeón.

Y los pobres caminantes
se iban jodiéndome a gritos:
¡Pucha que sí! ¡El vacán maldito
marcha para el cajón!

Algunas características

De este modo es como en el ambiente lupanario, la poesía comienza a adquirir características propias. En las páginas superiores se puede observar cierta monotonía en la temática de la lírica, y una hegemonía en los personajes que se limitan al canfli y su pupila. En este segundo caso dicha afirmación tal vez sea verdad, pero en lo que concierne a la primera afirmación hubo excepciones a la regla, y el medio ambiente era otro, aunque el personaje el mismo. Leemos en *Décima del prisionero*:

Después de haber recorrido
el mundo de arriba abajo
¡aquí me tienen, carajo,
en la prisión sumergido!
Ahora sí me han jodido
con esta nueva receta,
la cagada se completa
con estas putas prisiones
temblorosos los cojones
¡tanto hacerme la puñeta!

El que es medio bufarrón,
ese pasa buena vida,
porque toma por querida
algún macho bien culón.
Coje a su satisfacción
y se queda muy derecho
porque ha sacado el afrecho
que tenía allí guardado
pues no lo había sacado
desde que allí cayó preso.

Imaginémonos por un momento cómo serían las prisiones de aquel entonces en cuanto a las condiciones de vida, sobre todo teniendo en cuenta el nivel de existencia misérrima de los sectores bajos en ese mismo período. Es decir, una libertad difusa de uno y otro lado de las rejas carcomidas por una miseria y una pauperización compartida a nivel general. Por otra parte, vemos como el tema del sexo y la escatología están presentes tanto en la poesía carcelaria como en la lupanaria, aunque el marco cambie, siempre expresada en forma brutalmente manifiesta:

De amigos como vos
tengo un aposento lleno
con el culo para arriba
me sirven de candelero
con el culo para abajo
no me sirven para un carajo.

O bien:

Una vieja estaba meando
en una fuente de lata
se agacha y se lo palmea
y dice : con esto se gana plata.

Otra característica de la poesía lupanaria es el anonimato de las letras, debido a que no existía una conciencia de longevidad cultural. Las coplas, o bien se hacían con antelación a la música, o bien a la música se le agregaba una coplita simple y directa. Entonces, otro elemento que se viene a sumar es la falta de concomitancia entre música y letra, que será uno de los elementos característicos de este período. La precisión rústica de esta poesía, era el reflejo de las hormonas en ebullición de una juventud que fagocitaba desenfreno por sus poros.

Que la gran mayoría de estas coplas hayan sido groseras y explícitas, no significa que hayan adolecido de metáforas o símiles. Incluso, dichas metáforas tenían más impacto, como lo señalan algunos títulos de esos tangos primigenios: *Con que trompieza que no dentra* o *Siete pulgadas* (transformado en *Siete palabras*), o bien esta coplita que fusiona lo directo con la metáfora:

Una parda se puso a mear
en la plaza de un chiquero

y supe que su apuro
le alborotó el avispero.

También hubo excepciones a la regla en cuanto a lo grosero de las expresiones, aunque siempre manteniendo el doble sentido como marca registrada de esta etapa:

Venga para acá, mi chino,
no sea de mala memoria
que ahora le parece infierno
después que he sido su gloria.

Dicen que te vas, te vas,
vete con Dios, sueño mío
cuidado no bebas el agua
de la fuente del olvido.

Hubo, por aquellos años, expresiones poéticas que iban desde promiscuas adivinanzas, pasando por pequeñas coplas groseras, hasta relatos que contaban historias acaecidas en toda una noche de juerga desde el principio hasta el fin, como en el caso de *El bailongo*:

La otra noche concurrí,
allá en un rincón del norte,
a un bailecito con corte
del cual tuve invitación.
Es que en festejo del santo
lo daba una cierta lora,
de la cual reservo ahora
su nombre por precaución.

Resultaba que había baile
en el bulín de esta lora,
una regular cartona,
que en otro tiempo yiró.
Pero que a causa del vicio
y de su mala cabeza,
fue perdiendo la belleza
que la natura le dio.

Verás, con lengo flamante
y funye a la sans facón,
me fui con aquel botón
que Laura le dio el espiante.
Con mas seriedad que un papa
colé nomás al bailongo
que no estaba mistongo
sino que estaba de piapa.

El bacán de Ana La Zurda,
que también cayo a bailar,
vieras al verme entrar
formó una bronca a la gurda.
Vos sabés que tengo fama
de tenorio y no chambón,
y al tuerto en otra ocasión
me fui y le sople la dama.

Porque, por Dios, si afilo
nunca me sale al revés,
así el tuerto de esa vez
ancú que me tiene estrilo.
Cayó también la lunfarda,
aquella que trabucazo
le metió un espingardazo
de vute por la busarda.

Y cayó la parda Flora,
con una rusa veleta,
y hasta la parda Loreta
cayó con la Boladora.
Cayó también aquel gaita
que hace poco han escrachao
y hasta el tigrero mentao
cayó del melena el taita.

Dio principio la verbena
y como por un resorte
vi deslizarse el con corte

tras uno y otro bailarín.
Era la reunión selecta
de aristocráticas minas
yirantas y bailarinas
de los quecos de Junín.

Había escabio regular
preparado en una mesa
ginebra, cognac, cerveza,
y caña en general.
Empezaron a beber los machos
como era justo,
las turras haciendo el gusto
al bacán, lo hacían igual.

Ya cuando en media curdela
estaban los concurrentes
por causas muy diferentes
cambió allí la situación.
Poder manyar imposible,
copas, botellas y vasos
que volaban en pedazos
en terrible confusión.

Esto era porque una turra
le daba corte a un fulero
y al querido verdadero
lo espantaba con afán.
Este formando una bronca,
que bastante le inquietaba,
se apuntó con una viaba
a la mina y al bacán.

Hubieran visto después
a la madama asustada
mientras otra desmayada
relinchaba en un sillón.
Vuelan vasos y botellas
y el cuchillo relumbroso
se ve, mientras un bufoso

aumenta la confusión.

En gritería infernal
las mujeres prorrumpían
mientras otras no sabían
por que lado disparar.
Del violín del musicante
yo vi en el suelo un fragmento
y no sé qué otro instrumento
vi por los aires volar.

Llegaron varios esbirros
a los gritos y al desorden,
a restablecer el orden,
cosa que no consiguió.
Después cayó un mayorengo
que vino a batir la cana
y en forma de caravana
la concurrencia salió.

Era de ver aquel cuadro,
las minas y los muchachos,
demacrados los escrachos
y en horrible confusión.
Uno en completo desorden
tambaleante por la curda
tenía una viaba a la gurda
y en el naso la hinchazón.

Iban varios sin sombreros
y uno afeitado a lo fraile,
a la patrona del baile
le reclamaba el violín.
Una yiranta en enaguas
iba confusa llorando
mientras alegres y cantando
marchaban las de Junín.

Cuando en la comisaría
prestaron declaraciones

diversas aplicaciones
al desorden se le dio.
Yo pude pagar la multa
porque tenía algún dinero,
después el mundo fulero
a veinticuatro pasó.

En este poema podemos ver la descripción no sólo de una noche de garufa, sino de todos los personajes, hombres y mujeres, que desfilan por ella, desde un principio alegre hasta un final de riña que conlleva la gayola. Inclusive, la descripción relata elementos pequeños como la bebida, la ropa y hasta la estratificación en la escala de la prostitución, que, como se sabe, existían muchas, desde aquellas lujosas y estafalarias cocottes hasta las yirantas, troteras, cabareteras, mantenidas y alcahuetas. Con una descripción de este tipo, podemos comprender como empezaba todo en estos bailes, pero también como terminaba. Décadas después el tema –con grandes similitudes– sería encarado por la milonga *La podrida* de Juan Carlos Caviello y José Alfredo Fernández. Milonga que, por la censura de los años 40, modificó su título por *Un baile a beneficio* y fuera llevada al disco por Osvaldo Pugliese con Jorge Vidal el 16 de noviembre de 1950.

Breve conclusión

Ya afirmamos en la introducción que no existe ánimo de dicotomizar despóticamente los períodos y, si esto se hace, es simplemente por puro pragmatismo, pues la división no responde a líneas divisorias, sino a las áreas de transición que conlleven a un continuum. Por ello, para esta etapa de la poesía lupanaria, se eligió como punto de partida el momento en el que cobra impulso la marejada inmigratoria, no porque este tipo de representación cultural haya nacido linealmente en 1870, sino porque se va conformando paralelamente con este proceso. Para concluir el período, también se eligió un momento determinado, pero tampoco porque haya existido un corte virulento, sino debido a las medidas y ordenanzas para luchar contra la prostitución y sus lugares de expansión, lo que ocasionó, además de la censura, un corrimiento espacial de tales expresiones pero ya no con el gusto del fango mas profundo, sino con un ineluctable refinamiento en el lenguaje.

A comienzos del siglo XX se produce una expulsión de inmigrantes que tuvo su justificación en la Ley de Residencia (4144), de 1902, impulsada por Miguel Cané. Sin duda el máximo exponente, no sólo de la lucha por deshacerse de las profesionales del sexo, sino también de todas aquellas

personas que el status-quo del segundo gobierno de Roca consideraba “indeseables”. Esto incluía a obreros, literatos anarquistas, alborotadores del núcar preestablecido y, porque no, mujeres luchadoras como Juana Rouco Buela, periodista, militante anarquista internacionalista.

En esta seguidilla de dos o tres años, se puede considerar que la actividad lupanaria fue decayendo, y por ende sus representaciones más explícitas. Pero volvería con fórmulas inéditas, con la Zwi Migdal, fundada en 1906 como entidad mutualista, y contando con la complicidad de las autoridades que hacían la vista gorda.

2. EL GRAN HORMIGUERO COSMOPOLITA : 1903-1913

La ciudad había trastocado definitivamente su fisonomía estructural, pues el mercado laboral artesanal fue deglutido por un enorme mercado industrial. El ámbito superestructural de la ciudad, por su parte, también metamorfoseó de una aldea otrora mas manipulable por las élites gobernantes, en un hervidero ideológico de potencial metropolitano. Este crecimiento económico y demográfico, hizo paulatinamente madurar los actores sociales, por lo cual las clases dominantes deben optar por la reacción, o bien por un reformismo con perfume de versatilidad.

La primera década del siglo veinte será un tiempo regado por las huelgas, y una creciente conflictividad social, que sólo fue tenida en cuenta cuando los límites establecidos fueron desbordados por los reclamos.

Los reformistas optaron por soluciones tipo “parche”, que tenían en su seno el germen de su propia condición de efímeras, como ser la filantropía o el higienismo. Los sectores de la sociedad con conciencia radicalizada, por el contrario, buscaban un cambio mucho más profundo de tipo estructural y también al nivel de las ideas. Obviamente, el Estado se vería perjudicado por cambios de este segundo orden, pues extraviaría su hegemonía de varios años de añejamiento elitista.

No obstante, en algo coincidían la clase dominante y los grupos más extremistas como ser el anarquismo, y es que el Estado no debía intervenir en las rencillas ni en los conflictos profundos de la sociedad.

Tanto el anarquismo como el socialismo, hicieron tomar conciencia y madurar a la clase obrera, que progresivamente se iba transformando en el epicentro de la problemática urbana, debido a que estallaron las contradicciones entre el *laissez-faire* de la política liberal del capitalismo mundial, con la necesidad de un estado contenedor que oscilara entre la connivencia económica y un poder coercitivo para evitar el derrumbe del edificio tradicional. Es decir, la

compulsión de un centinela conchabado para mantener el status-quo, era barnizada con una liberalidad de tipo nominal.

La influencia revolucionaria del anarquismo y el socialismo se vio plasmada en la lírica de la época, como esta composición de Martín Saldías titulada *Canción roja*:

Compañeros, cruzados hermanos
que altaneros marcháis a la lucha
detened vuestro paso y escuchad
mi sonora y rebelde canción,
oíd hermanos mis cánticos rojos
deteniendo el corcel de la brida.

Antes de esta influencia revolucionaria en la conciencia del pueblo obrero, las fuerzas liberales actuaban como agentes paternalistas y filantrópicos, que trataban al trabajador como a un vegetal al que regaban para que no se marchitase.

Pero la maduración social también se divisó en la pauperización y en la miseria laboral, y, asimismo, en lo ideológico, ya que la toma de conciencia sobre la dignidad era germinada por los movimientos más radicales traídos allende el mar, que decantaron en un colapso virulento por la virulencia misma: así iban cayendo las tenazas de la fraudulencia roquista.

A esta realidad de precarización laboral, desempleo, bajos salarios, hacinamiento y una mecha social prendida, se sumaba una escenografía ideológico-global dicotómica: por un lado la ingente catarata inmigratoria del viejo mundo, y por el otro, un creciente sentimiento de nacionalismo por parte de los “criollos” que veían en el inmigración una suerte de usurpación físico-territorial y mental de los valores nacionales.

Esta guerra incipiente entre el cosmopolitismo inmigrante y el nacionalismo exultante, también tendrán sus correlatos en la poesía de la época como ser en *La conscripción*, obra del exótico poeta anarquista Andrés Cepeda:

Madre, la patria me llama,
te dejo, voy a partir
que triste será vivir
lejos del ser que se ama
toda mi sangre se inflama
al recordar la maldad
con que nuestra sociedad
al abismo nos arroja

deshojando hoja por hoja
la flor de la libertad.

O bien en *Lamento pampeano*, de Luis Sepúlveda y Carlos Cobián:

Ya me quitaron mis pampas
ya no tengo posesión
todo me lo arrebataron
hasta el son de mi canción.

O en *Sentimiento criollo*, de Andrés Pérez (h) :

Así, envuelto en el jirón,
de este cosmopolitismo
se ve abrir un nuevo abismo
a la gaucha tradición.

En este roce entre esa “sombra abismal” foránea (que comienza a amenazar), con la hierba vernácula de la pampa (que comienza a ser amenazada), existe una enorme paradoja, y es que muchos de los integrantes de la élite dominante que antes denigraban al gaucho por ser vago, despreciable y ocioso, ahora exaltaban los valores gauchescos como “símbolos” de una nacionalidad pura y campera en oposición al contubernio lascivo del internacionalismo urbano.

Estas expresiones de nacionalismo oligárquico no eran mas que una intentona de salvaguardar los intereses de su propia clase, tratando de pergeñar exégesis territoriales y simbólicas que le llegaran al pueblo criollo. El paroxismo del nacionalismo se alcanzó varias veces en este período, y uno de ellos fue la implantación –como ya se dijo– de la Ley de Residencia de 1902 o la Ley de Defensa Social de 1910. La élite argumentaba que la delincuencia había crecido con el excesivo flujo inmigratorio y que, por ende, el control (la casa se reserva el derecho de admisión) de dicha inmigración era algo necesario.

Igualmente aquí había otra gran contradicción: este control atentaba contra el libre juego de las fuerzas laborales de un mercado en expansión, pero a su vez, ceder a los reclamos revolucionarios sería firmar su propio certificado de defunción.

Entre toda esta mélangé de fuerzas y contrafuerzas, surge y se desarrolla la “poesía maleva”, típica de este período, la cual dejaría huérfana a la explicitéz de la etapa lupanaria, por el propio corrimiento geográfico del tango de las zonas prostibularias de la Boca, hacia zonas mas clasemedieras como Balvanera, el Centro o el propio norte “shusheta”.

A su vez, empiezan a sumarse en la poesía elementos camperos que hacen referencia al mencionado nacionalismo criollo. Van notándose de este modo las diferencias entre la etapa lupanaria (influencia de la urbe neófita y cosmopolita), y la etapa de la poesía compadrona (influencia campera plagada de orgullo y alegría).

La poesía entra en el terreno multicolor de la propia heterogeneidad política del momento. La confusa situación que generaba un crecimiento económico real, con los contrastes que brindaban las visiones de la miseria citadina, forjaron el nacimiento de muchas fuerzas políticas que visualizaban los problemas con prismas distintos, e intentaban solucionarlos con metodologías igualmente disímiles. Esta injerencia política de la poesía la podemos ver en *Dios te salve m'hijo*, de Luis Acosta García y Magaldi-Noda:

El pueblito estaba lleno de personas forasteras,
los caudillos desplegaron lo más rudo de su acción,
arengando a los paisanos a ganar las elecciones,
por la plata, por la timba,
por el voto o el facón.

Otras veces la dupla poesía-política era representada explícitamente por las exaltaciones de partidos o personajes de la política, como ser el tango de Domingo Santa Cruz *Unión Cívica*, luego que el radicalismo se escindiera. Los versos de este tango correspondieron a Juan Destéfano:

Yo soy aquel pobre cochero
de poca suerte,
pero siendo de la Unión Cívica,
siempre estoy fuerte.

O bien el vals *A Alem*, de Riú y López:

Viejo profeta de barba blanca,
te alzaste con el ánimo seguro
como un roble clavado en la barranca
donde se abate el corretaje impuro.
El brazo de su acción fue la palanca
que hizo torrentes de mezquino apoyo
de todas las palancas del futuro.

O también el tango *Hipólito Yrigoyen*, de Enrique P. Maroni, que llevó al disco Ignacio Corsini el 29 de noviembre de 1927:

Yrigoyen presidente,
la Argentina te reclama,
la voz del pueblo te llama
y no le puedes fallar.
El necesita tu amparo
criollo mojón de quebracho,
plantado siempre a lo macho
en el campo radical.
Desde el suburbio al asfalto,
mil voces claman y lloran,
todas las almas te adoran
y quieren verte feliz.
Viejo, sencillo y valiente,
para los pobres guarida,
me juego entero la vida
serás gloria del país.

El hecho es que la sociedad estaba definitivamente trastocada, mixturada y dividida a la vez, sin ser conciente prácticamente de estos procesos a priori antagónicos. Esta crisis de choques dialécticos y entrecruzamientos ideológicos, no se limitaba al ámbito nacional, sino que sus influencias eran a nivel mundial.

La decadencia del liberalismo, el miedo a la marea roja y el nacionalismo ciego y enfermizo que redescubría o inventaba tradiciones cuasi aristocráticas, eran las características del teatro político planetario del momento.

No obstante, y en cuanto a la poesía, esta etapa fue dominada por los elementos camperos, burlones, alegres y compadrones, básicamente escritos en primera persona.

Sin duda, hablar de la lírica de esta época es hablar casi por antonomasia de Angel Gregorio Villoldo, un poeta, músico, ex cuarteador y tipógrafo, que dejó una profusa obra plagada de elementos poéticos recién mencionados. En las estrofas de *La Morocha*, del mismo Villoldo, podemos ver el elemento campero y el nacionalismo de tipo criollizante:

Yo soy la morocha
la mas agraciada,
la mas renombrada

de esta población.
Soy la que al paisano
muy de madrugada,
brinda un cimarrón.

Yo, con dulce acento,
junto a mi ranchito,
canto un estilito
con tierna pasión,
mientras que mi dueño
sale al trotecito
en su redomón.

(...)

En mi amado rancho,
bajo la enramada,
en noche plateada,
con dulce emoción,
le canto al Pampero,
a mi patria amada
y a mi fiel amor.

No es casual, pues, que la partitura de *La Morocha* fuera distribuida mundialmente a través de los viajes de la Fragata Sarmiento. El poder difundía el criollismo reafirmando la condición gauchesca argentina, cuando décadas atrás se había ocupado de liquidar al gaucho libre de las pampas, tanto por las armas, como por la leva y el alambrado terrateniente. Es más, las llamadas “orquestas típicas criollas” que viajaban a Europa, actúan –como luego Carlos Gardel– vestidas con ropaje gauchesco elegante, finamente elaborado. Las otras características de este período, como ser el orgullo, la alegría burlona y el compadreo, también lo vemos ubérrimamente en el mismo autor, en *El Torito*:

Aquí tienen a el Torito,
el criollo más compadrito
que ha pisao la población.
Donde quiera me hago ver
cuando llega la ocasión.
Pa’la danza soy ladino,

y en cualquier baile argentino
donde yo me he presentao,
al mozo mas bailarín
he dejado acobardao.

(...)

Yo tengo una morochita
que es muy pierna y comadrita
en el arte de bailar,
y todavía no halló
quién la pueda aventajar.
Todo el mundo nos alaba
y somos la yunta brava
conocida por aquí,
y nadie se presentó
que nos pueda competir.

En los bailes nacionales
nadie nos puede igualar,
pues yo y mi prenda formamos
la pareja sin rival.
lo mismo bailamos tango
que gato con relación,
la zamacueca, el cielito,
la huella y el pericón.

La arrogancia en primera persona es también un estereotipo en Villoldo, como bien se puede ver reflejado en *Soy tremendo*:

Soy el rubio mas compadre,
más tremendo y calavera,
y me bailo donde quiera
un tanguito de mi flor.
Como luz soy para el fierro
y sin mentirle, señores,
en las cuestiones de amores
a filo que da calor.

Tengo una morocha

en la calle Suipacha
que es una muchacha
así com' il fò
y en la calle Esmeralda
a filo a una chica
¡qué cosa más rica!
como ella no hay dos.

Y no hay moza que se me resista
si dos palabras le digo yo;
se me viene como gato al bofe
pero regalos jamás le doy.

Esta asunción de macho cabrío, irresistible y farabute, es el modelo por el que la juventud de la época se sentirá cautivada al ser receptáculo de esas irradiaciones mixturadas entre virilidad, miedo y respeto. En los famosos versos de *El Porteñito*, también de Villoldo y que datan de 1903, este derroche de autoseguridad vuelve a percibirse:

Soy hijo de Buenos Aires,
por apodo "El Porteñito",
el criollo más compadrito
que en esta tierra nació.
Cuando un tango en la vigüela
rasguea algún compañero
no hay nadie en el mundo entero
que baile mejor que yo.

No hay ninguno que me iguale
para enamorar mujeres,
puro hablar de pareceres,
puro pico y nada más.
Y al hacerle la encarada
la filo de cuerpo entero,
asegurando el puchero
con el vento que dará.

En esta última estrofa, la influencia del lupanar está presente de una manera subrepticia, de tal modo que pueda ser digerible a todo público. Incluso, con el

correr de los años, esta tendencia canfinflera irá limando sus aristas debido al influjo de otras tendencias y quedará, de esta manera, prácticamente oculta.

A pesar de que las características de este ciclo fueron la alegría compadrona, la arrogancia en primera persona y los elementos camperos, sería un error caer en el determinismo, pues la mirada crítica ante una situación social de tensión es inevitable para el artista, mas allá del estilo imperante en el momento de la construcción. En Villoldo, esta excepción a la regla la constituye la minuciosa descripción que hace de los vicios sociales del momento en su tango-milonga *Matufias o el arte de vivir*:

Es el siglo en que vivimos
de lo mas original
el progreso nos ha dado
una vida artificial;
muchos caminan a máquina
porque es viejo andar a pie,
hay extractos de alimentos
y hay quien pasa sin comer.
Siempre hablamos de progreso
buscando la perfección
y reina el arte moderno
en todita su extensión;
la chanchuya y la matufia
hoy forman la sociedad
y nuestra vida moderna
es una calamidad.
De unas drogas hacen vino
de porotos, café,
de maníes el chocolate
y de yerbas es el té;
las medicinas, veneno
que quitan fuerza y salud,
los licores vomitivos
que llevan al ataúd.

(...)

Hoy la matufia está en boga
y siempre crecerá más
mientras el pobre trabaja

y no hace mas que pagar.
Señores, abrir el ojo
y no acostarse a dormir,
hay que estudiar con provecho
el gran arte de vivir.

En estas letras vemos conjugados todos los elementos que hemos enunciado hasta ahora, pues Villoldo comienza con un anti-modernismo que podía haber servido a la aristocracia rural británica en su reacción pro status-quo. Pero a su vez, al final del poema, vemos como la descripción de los males sociales son también las enunciaciones de los menos favorecidos o más dañados de este marco, las clases bajas.

Por ello, y para concluir, vale la pena acotar que, si bien la sociedad argentina de principio de siglo XX estaba aparentemente fracturada entre inmigrantes (cosmopolitismo urbano), y nacionalistas (criollismo campero), con sus respectivas representaciones artísticas, esta ruptura se fue cementando mediante el entrecruzamiento de valores y pautas. Tal vez concientes, o quizás sin saberlo, los artistas de aquella época estaban volcando su producción para ir creando, paulatinamente, una nueva forma de ver la vida y de vivir la vida social. Hoy, desde el púlpito de la historia, es fácil vislumbrar que el criollismo puro tal vez nunca existió porque él mismo es un derivado, como tampoco podía ser lógica la atomización inmigratoria, debido a que las colectividades por enquistadas que fuesen, debían en alguna forma abrirse a la nueva tierra en la que ahora vivían.

Sí, desde el púlpito de la historia la visión es clara y límpida, pero allá por el 900 no lo era tanto.

3. EL ESCENARIO SE ANEGA DE TRISTEZA

En el reloj de la historia, una fecha determinada puede hacer las veces de mojón para señalar no solamente un acontecimiento importante, sino también la finalización de un período, y por ende, el comienzo de otro.

No obstante, las rupturas nunca son tan maniqueístas, y, por el contrario, se genera una confluencia desde donde surge un área de transición en la que ambas etapas toman caracteres de cada una, y paulatinamente irá surgiendo un nuevo orden, que tal vez será visto en sus comienzos como “desorden” por los faroles de hierro del vetusto nácar.

¿Quién puede afirmar que luego de la Revolución Rusa se presenció el nacimiento de una nueva sociedad purificada absolutamente de los rasgos de

la vieja sociedad? Basta con asistir a la megalomanía de Stalin citando a Pedro “El Grande”, o hablando en los congresos sobre la grandeza de la “Madre Rusia”. Por lo tanto, podemos decir que la mayoría de las veces, el fallecimiento de un orden reinante es sólo parcial y nominal.

El telón de seda “shomerí” sucumbe

En la Argentina, por su parte, en la década del ‘10 se vivieron una serie de cambios en el ámbito político, de los cuales el más significativo fue sin duda la Ley Electoral promulgada por Sáenz Peña en 1912, con la cual se universaliza el voto de la población.

Ahora bien, como sería un error separar lo político de lo económico y lo social (pues todos ellos forman un corpus vivencial y contextual, que abarca desde la vida familiar hasta las complejas relaciones intra societales), podemos afirmar que los cambios acaecidos apenas fueron superficiales y sectoriales.

En lo que concierne a un verdadero cambio estructural de las condiciones de vida social, todo se mantuvo como estaba. De hecho, el modelo económico de corte agroexportador se profundizó –o al menos eso se intentó– en este ciclo. Un movimiento se afirmará, o no, en su rótulo de popular, cuando se enfrente al desafío de conducir el arisco caballo del poder. Pero aquí hay un tema importante: el poder corrompe, y la cúpula de esos movimientos muestra un ropaje sucio que generalmente huele muy mal.

Si bien es cierto que, movimientos como el radical pudieron ser populares en sus orígenes, también es cierto que existe un vértice piramidal de dirigentes que creen tener la piedra filosofal, y que cuando llegan al poder no saben como usarla simplemente porque no existe tal roca en la política, y el poder es algo hediondo que conlleva a la rifa de la dignidad. Todo esto queda plasmado cuando los movimientos aceitan la cruz para sacrificar a sus ex líderes, como ocurrió al final de los ‘20.

Igualmente sería un error atribuirle todo el ferroso peso de la culpa a un gobierno, pues de hecho el movimiento radical hasta cuando fue embrión, nunca tuvo un programa verdaderamente revolucionario en cuanto a la ruptura estructural de las carcomidas vigas societales. Por ello, hablar de revolución es hablar de un concepto que puede llevar a la confusión. ¿Quién puede afirmar que la socialdemocracia alemana era revolucionaria luego de la revisión y re teorización de Bernstein?

Pues bien, el radicalismo, en lo que hace a la destrucción de una sociedad dominante, nunca fue ni intentó ser revolucionario sino más bien reformista. A pesar de ello, ese paso político –del voto secreto y obligatorio que lo catapultó al gobierno, nunca al poder–, sirvió para la paulatina toma de conciencia de

los sectores mas bajos de la sociedad; sectores que antes se veían relegados en una celda con rejas de resignación. Es decir, le brindó a los grupos de la base piramidal una nueva dimensión dentro del imaginario ideológico, y de la participación en la estructura de la representación.

En cuanto a los cambios profundos, podemos afirmar que éstos brillaron por su ausencia, a la vez que los males se fueron agravando y potenciando, agregándole a todo esto la concientización de la clase obrera y la pauperización de los estratos bajos de la sociedad.

También podríamos hablar de un acicate menor, aunque no de escasa importancia, como ser la influencia de las izquierdas que van desde el anarquismo – al que el radicalismo reprimirá salvajemente en la huelga de los talleres Vasena de 1919 – al socialismo que nunca pudo llegar a representar a quien pretendió representar.

Se fue generando, de este modo, una falta de representatividad del pueblo que llevaba a su vez a una exclusión y miseria que ya era histórica, exponencial y pegoteada por parches que ya no daban abasto, con una seda que nunca fue seda y que encima estaba apolillada.

El radicalismo ya no era ese movimiento de masas que abarcaba desde cirujas hasta abogados; el socialismo representaba a una élite intelectual; el anarquismo nunca pudo mantener una cohesión debido a su propia esencia; el comunismo naciente no pudo dejar de ser un planeta de la órbita soviética, y encima parió la abuela: la reacción de los otrora sectores privilegiados, se maquillaba el rostro con la melancolía de un pasado próspero, a la manera de las llorosas aristocracias europeas.

La amargura se tira el tintero encima

Toda esta situación de caos y anomia se plasmó en los ánimos de la sociedad, y por lo tanto en las representaciones artísticas de un país joven y viejo a la vez, y criollo, pero cada vez más cosmopolita.

Para hilar fino: en el tango se fue reconfigurando la temática de la poesía, no adrede sino casi inconscientemente por ese contexto que todo lo iba cubriendo, y tampoco de forma total, sino paulatina. Se empezaba a esfumar el júbilo, la befa y la soberbia compadrona que había alimentado la lírica de la fase anterior, para dar lugar a un horizonte cada vez mas plomizo e ineluctable.

Quizás la madurez que esconde tras sus garras a la vejez hizo que, de la burla alegre que el tango le hacía a la vida a través del compadrito, se pasara a la burla alegre que esta vez le hacía la vida al compadrito sumiendo al tango (y a

los malevos), en la tristeza y la desesperanza, como una suerte de revancha siniestra del tiempo trocado en deidad.

El padre de dicha tristeza en el tango es, sin lugar a duda, Pascual Contursi. Aunque se suele afirmar que *Mi noche triste*, escrita por este autor en 1915, es el punto de partida para la nueva temática, lo cierto es que Contursi escribió durante la década del '10 –marcando de este modo esa zona de transición– otras letras que precedieron a dicho tango, como por ejemplo *Champagne tangó*, de 1914, en donde el pasado cercano no dejaba cuajar definitivamente a la tristeza advenediza:

Esas minas veteranas
que siempre se conformaban,
que nunca la protestaban,
aunque picara el buyón,
viviendo así en su cotorro
pasando vida pibera
en una pobre catrera
que le faltaba el colchón.

¡Cuántas veces a mate amargo
el estómago engrupía
y pasaban muchos días
sin tener para morfar!
La catrera era el consuelo
de esos ratos de amargura
que, culpa'e la mishiadura
no tenía pa' morfar.

Es una nostalgia que, a paso de caracol, va tomando conciencia de lo perdido creyendo, como haría un abuelo, que todo tiempo pasado fue mejor (aunque éste sea inmediato). Esto marcaba a fuego la temática del tango pues será recurrente a lo largo de su historia.

Para darle consistencia al “estofao”, Contursi agregó otro tema, el amor, pero no el del amor alegre de antaño, sino el del amor desencarnado por el abandono como lo muestra en *Ivette*, de 1914:

En la puerta de un boliche
un bacán encurdelado
recordaba su pasado
que la mina lo amuró.

Y entre los humos de caña
resurgen en su memoria
esas páginas de historia
que su corazón grabó.

En el mismo tango, no sólo se hace referencia al amor perdido, sino también a la pérdida de elementos que hacían a la quintaesencia del compadrito:

Bulín que ya no te veo,
catre que ya no apoliyo,
mina que de puro esquiyo
con otro bacán se fue;
prenda que fuiste el encanto
de toda la muchachada
y que por una pavada
te acoplaste a un no sé qué...

Se puede percibir en *Ivette*, como el compadrito considera a la mujer un elemento más de su cotorro junto, por ejemplo, a la catrera. Las idas y venidas, perdones y rencores del malevo que tropezaba varias veces con la misma piedra, se puede divisar en *De vuelta al bulín*:

Percanta que arrepentida
de tu juida has vuelto al bulín,
con todos los despechos
que vos me has hecho te perdoné;
cuántas veces contigo
y con mis amigos
me encurdelé;
y en una noche de atorro
en el cotorro no te encontré.

(...)

Y pensé en aquellos días
que me decías mirándome:
mi amor es sincero y puro
y yo te juro que te amaré,
y que al darte un abrazo
en tus ojazos lágrimas ví;

yo no sé, vida mía,
cómo has podido
engrupirme así.

No obstante, este es un estado de transición, todavía se pueden observar poemas a la vieja usanza de quienes creían –con pluma en mano– que no está muerto quién pelea. Así lo demuestra *El 14*, del cruzado lírico Angel Villoldo:

Que dicha tan singular
y que emoción
se siente bailando un tango
cuando el que baila es un pierna
y con calor
se balancea al compás.

Y hasta en el primigenio Contursi se puede observar una metralla de alegría en *Matasano*, de 1914:

Soy el taita porteñito
más corrido y calavera,
abro cancha en donde quiera
si se trata de tanguear.
El que maneja el cuchillo
con audacia y coraje
y en medio del malevaje
me he hecho siempre respetar.

Pero, en el mismo tango, se suscita una lucha de fracasos entre una alegría que no se resigna a dejar su trono, y una angustia que arremete desde el óvulo para nacer definitivamente:

Y por eso es que en la cara
llevo eterna la alegría,
pero dentro de mi pecho
llevo escondido un dolor.
Cesará ese tormento
tan sólo cuando me muera,
pero mientras viva quiero
disfrutar de lo mejor.

Pascual Contursi, también agregó a sus letras las historias de vida que únicamente pueden contarse cuando se tiene la sensación de que algo ha llegado a su final, como en *Pobre paica*, tango que luego sería *El motivo*:

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.

Ya no tienen sus ojazos
esos fuertes resplandores,
y en esa cara los colores
se le ven palidecer.
Está enferma, sufre y llora
y manya con sentimiento
de que así, enferma y sin vento,
más naides la va a querer.

Pero, sin ningún lugar a duda, una historia de vida contada prácticamente con rigor cronológico es *Flor de fango* del mismo Contursi:

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

(...)

Después fuiste la amiguita

de un viejito boticario,
y el hijo de un comisario
todo el viento te chacó;
empezó tu decadencia,
las alhajas amuraste
y un piecita alquilaste
en una casa'e pensión.

Te hiciste tonadillera,
pasaste ratos extraños,
y a la fuerza de desengaños
quedaste sin corazón.

Fue tu vida como un lirio
de congojas y martirios,
sólo un dolor te agobió:
no tenías en el mundo
ni un cariño ni un consuelo,
el amor de madre te faltó.
Fuiste papusa del fango
y las delicias de un tango
te arrastraron del bulín.
Los amigos te engrupieron
y ellos mismos te perdieron
noche a noche en el festín.

Teníamos que llegar y llegamos: todos los elementos característicos de este ciclo, que van desde el amor desgarrado por la huída, hasta las historias de vida, pasando por una nostalgia que mixtura a la paica con los enseres del bulín, están representados en la obra cumbre –para muchos– de Contursi, denominada *Mi noche triste*:

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras la alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo

y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa'poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
adornados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

Otro dato importante sobre *Mi noche triste*, es que hay un elemento casi anómalo en la poesía contursiana, y que sin embargo caracterizó a la lírica de Villoldo: la escritura viene dada en primera persona. Sin duda, el período que narramos en esta tercera etapa, está casi íntegramente narrada en segunda y tercera persona, con excepciones a la regla, desde luego.

Igualmente vale recalcar que éste es un espacio de transición, y que existieron escritores que daban cuarta a la angustia incontenible, o mejor dicho, eran cuarteados por ella, y a su vez escritores que soliviantaban a una alegría hecha cenizas y sin Fénix a la vista.

Un representante del “Club Atlético Compadrito” fue Florencio Iriarte, quien en *El cafiso*, escribía:

Ya me tiene más robreca
que canfli sin ventolina
y palpito que la mina
la liga por la buseca.
Ahura la va de jaqueca
y no cai por el bulín,
pero yo he junao que al fin
ha engrupido a un bacanazo
y me arranya el esquinazo

porque me ve fullerín.

Sin duda, al leer esta letra uno se puede retrotraer hasta la etapa de *mélange* entre la poesía lupanaria y la villoldiana, pero en plena desazón contursiana. El mismo Florencio Iriarte en *El Chimango*, de 1918, se jacta:

Aquí me tienen. Soy el Chimango,
aficionado al peringundín,
y aunque se chiven, si me arremango
me hago el gilberto, les bailo el tango
con más floreos que capelín.

En el mismo equipo, y como capitán del mismo, el fogueado Villoldo arremetía, en 1916, con *Cuerpo de alambre*:

Yo tengo una percantina
que se llama Nicanora
y da las doce antes de hora
cuando se pone a bailar,
y si le tocan un tango,
de aquellos con fiorituras,
a más corte y quebraduras
nadie la puede igualar.

Pero igualmente, y a pesar de todas estas mejoras de la muerte, la angustia, la tristeza y la nostalgia, fueron ganando terreno por la evolución casi natural del nuevo paradigma de creación, simplemente porque éste era el reflejo de las desventuras sociales de la época. Luis Roldán cuenta como era generalmente la “iniciación” en el dolor, y lo hace en su obra *Maldito tango*, de 1916:

En un bazar feliz yo trabajaba
nunca sentí deseos de bailar,
hasta que un joven que me enamoraba
llevóme un día con él a tanguear.
Fue mi obsesión el tango de aquél día
en que mi alma con ansia se rindió,
pues al bailar sentí en mi corazón
que una dulce ilusión nació.

(...)

Oyendo aquella melodía
mi alma de pena se moría
y lleno de dolor sentía
mi corazón sangrar...

El mismo Roldán siguió su camino de evolución, y ya en 1920 escribe *Carne de cabaret*:

Pobre percanta que pasa su vida
entre la farra, milonga y champán,
que lleva enferma su almita perdida
que cayó en garras de un torpe bacán
y que en su pecho sólo se anida
el triste goce que causa un gotán.

Vemos como la transición de la fase villoldiana del compadreo burlón y alegre en primera persona, a la etapa contursiana de una creciente tristeza causada por el abandono y la melancolía en segunda, pero especialmente en tercera persona, es difusa tanto en su umbral como en su epílogo, y que si bien en muchos casos una fecha puede aportar mucho, este no el caso.

No es necesario ser determinista, es simplemente una evolución más, una vuelta de tuerca, que nutrió a la literatura del tango y no una ruptura definitiva que conminara a la oscuridad a los períodos anteriores.

4. TECTÓNICA ARGENTINA : LA DECADA DEL VEINTE

Mientras la nueva senda de la democracia de masas seguía madurando al son de sus pasos, sin darse cuenta que la putrefacción le mordía los talones, la inestabilidad era el gran estigma político y, dentro de las mismas filas del radicalismo, comenzaba a incubarse una fractura más en la historia argentina: yrigoyenistas contra alvearistas.

Este enfrentamiento, tenía raigambre en los acoples de bandos disímiles durante la primera guerra mundial. Yrigoyen era un hispanoamericanista y neutralista anti-norteamericano, mientras que Alvear era un refinado cosmopolita amante de la exquisitez franco-británica.

Toda esta nube flatulenta de adhesiones, exégesis y detracciones generó, luego del relajamiento característico de la post-guerra, un agravamiento en las

condiciones sociales de los países periféricos dependientes de los centrales que, a causa de dicha guerra, bajaban la persiana del comercio exterior.

Se generó una situación de inestabilidad, en la cual había varias aristas cortantes como ser la desocupación, inflación, huelgas, y la merma considerable en las exportaciones de cereales. La situación embrionaria que se venía gestando hizo eclosión básicamente entre el '19 y el '23, donde el liberalismo comenzó a verse como el gran mal a vencer.

Hasta el año 1919, el gobierno de Yrigoyen había sido tolerante con las huelgas, pero con posterioridad, dejó de ser un simple árbitro entre la patronal y los proletarios, sino un participante activo en los conflictos, utilizando la represión como un instrumento creciente. Igualmente, el gobierno no supo plasmar este nuevo rol activo en instituciones, y la contraofensiva represiva fue el punto clave en el tratamiento de las demandas.

El clima coyuntural fue el reflejo, a menor escala, del ancho mundo: las aguas de la revolución social estaban agitadas y en ellas navegaban quienes querían seguir batiendo la sal, y quienes querían solidificar ese peligro inminente. Un ejemplo de estos últimos fue la conservadora y nostálgica “Liga Patriótica”.

No obstante, había un común denominador en todas las tendencias: el anti-liberalismo, orientación que se vislumbraría en intelectuales pendulares como Leopoldo Lugones.

El letargo “contubernista”

La inmigración se había detenido con la gran guerra, y así comenzó una suerte de nacionalización natural de la población. También se catalizó una maduración en los reclamos sindicales junto a una mayor participación, como por ejemplo, en el surgimiento de la Unión Ferroviaria en 1922.

En cierto modo, esta madurez trajo como consecuencia una suerte de letargo opuesto a la efervescencia de años anteriores. En esta década se dio un crecimiento y un afianzamiento de la clase media, la que comenzaba a tener acceso a elementos que otrora habían sido el monopolio de las élites privilegiadas, como ser la educación y la cultura en general, desarrollándose una especie de “carrera abierta al talento” en la tinta de Eric Hobsbawm .

El ejemplo más representativo de esta apertura intelectual fue la reforma universitaria, un ámbito que anteriormente había sido netamente sectario, y que a partir de fines de la década del '10 comenzaba a abrir sus puertas a otros sectores. En el vórtice mismo del corazón de la década del '20, las aguas de la revolución se calmaron por el auge del reformismo, nutrido del progresismo europeo al que ahora muchos podían acceder gracias a la cultura aperturista.

Por su parte, la derecha veía más versátil y menos peligroso este tipo de reformismo opaco que una marejada revolucionaria, e incluso estos sectores comenzaron a enarbolar banderas con consignas en pro de la justicia social.

Este allanamiento social se vio transfigurado en el ascenso individual de los actores, en el aumento del tiempo libre de éstos, en ciertas mejoras higiénicas y vivenciales, en la creciente demanda de cultura, y en el acceso de todo aquello que antaño había sido privilegio único de los grupos de élite.

Pero dentro de toda homogeneidad se esconde burlona la heterogeneidad, y las diferencias y similitudes estaban dadas por la soga que brindaba un reformismo, que no era igual a la soga que podía mutilar una revolución.

Un camino de ida: volver sin poder llegar

Esta clase media fue el nexo entre los explotadores a la defensiva, y los explotados que debían soportar el peso de la pirámide. Pues bien, en esta irrupción, no se sabe bien si de la cultura en la sociedad toda, o de la sociedad en la cultura, el tango y su poesía entró en las clases medias y altas. Sí, el tango (ese bicho prostibulario y del fango al que anteriormente lo habían estigmatizado), se mandaba sin frenos y limando sus asperezas más filosas, como ser su poesía o su filosofía, hacia el corazón mismo del templo social.

La temática del tango cobró una variedad más acusada, y más acusado fue también su hálito espeso de existencialismo. Ya no era todo tan simplón: la alegría compadrona prácticamente ya no existía, la miseria seguía, y encima ahora había que plantearse si la propia existencia, existía.

La nostalgia retoñó con el fulgor de la savia y el pasado pasó a ser considerado, como siempre, “un poquito mejor”. Como contracara, el futuro empezó a ser visto como un horizonte prácticamente ciego por la densidad de su niebla.

También comenzó un replanteamiento de la vida desde una visión existencial, y para males, siempre el amor, ese monstruo ubicuo, voraz, imprescindible y predeciblemente hiriente como espada caótica y recién afilada. ¿Cómo no añorar un pasado lo más remoto posible? ¿Cómo no añorar esa niñez en dónde las arenas del reloj caminaban con tranco de caracol?

Y la miseria, ese otro monstruo tan parecido al amor (en el sentido de que nos hace miserables, pero a su vez nos hace caminar para sobrevivir y no morir asfixiados por la tela de araña), estaba ahí, presente, acosante, doloroso.

Sí, el pasado era el punto ideal, y el presente el abismo sin final. La descripción de un punto donde se llegó con un amigo, con un amor o simplemente con el propio “yo”, ese punto idílico que de tan perfecto no pudo mantener su reino al estar obligado a seguir trotando dialécticamente, fue el

umbral para el desarrollo de la potencial densidad de la poesía del tango, y de sus poetas, en la década del veinte. En *Zorro gris* Francisco García Jiménez afirma:

Por eso toda tu angustiosa historia
en esa prenda gravitando está.
Ella guardó tus lágrimas sagradas,
ella abrigó tu frío espiritual.
Y cuando llegue en un cercano día
a tus dolores el ansiado fin,
todo el secreto de tu vida triste
se quedará dentro del zorro gris.

En la primera parte de la década del '20, hubo tres autores que dieron consistencia a las nuevas temáticas de la poesía tanguera, impulsando así una paulatina maduración. Estos tres autores fueron Manuel Romero, Celedonio Flores y José González Castillo, que en el marco de un pasado recurrente y “siempre mejor”, tocaron varios temas marcados por el dolor. En *El patotero sentimental*, Manuel Romero escribía:

Ya los años se van pasando
y en mi pecho no entra un querer.
En mi vida tuve muchas, muchas minas,
pero nunca una mujer.

Nadie como José González Castillo para describir la atmósfera dulzona y nostálgica de los barrios. En *Sobre el pucho*, goteaba:

Un callejón de Pompeya
y un farolito plateando el fango,
y allí un malevo que fuma
y un organito moliendo un tango.
Y al son de aquella milonga,
más que su vida mistonga,
meditando, aquél malevo
recordó la canción de su dolor.

(...)

Tango querido

que ya pa'siempre pasó,
como pucho consumiÓ
las delicias de mi vida
que hoy cenizas sólo son.
Tango querido
que ya pa'siempre calló,
¿quién entonces me diría
que vos te llevarías
mi única ilusión?

Y Manuel Romero amplía el espectro cartográfico en *Buenos Aires*:

Buenos Aires, cual a una querida
si está lejos, mejor hay que amarte,
y decir toda la vida...
antes morir que olvidarte.

El mismo Romero le da una vuelta de rosca a la evocación, y en *Nubes de humo* escribía:

Fume, compadre,
fume y charlemos,
y mientras fuma recordemos
que como el humo del cigarrillo
ya se nos va la juventud.

El otro gran poeta de estos primeros tiempos de la década del '20 fue Celedonio Esteban Flores, un excelente manejador del lunfardo y el recuerdo. En *El bulín de la calle Ayacucho* cantaba:

El bulín de la calle Ayacucho
ha quedado mistongo y fulero:
ya no se oye el cantor milonguero,
engrupido, su musa entonar.
Y en el Primus no bulle la pava
que a la barra contenta reunía,
y el bacán de la rante alegría
está seco de tanto llorar.

Cada cosa era un recuerdo

que la vida me amargaba:
por eso me la pasaba
fulero, rante y tristón.
Los muchachos se cortaron
al verme tan afligido
y yo me quedé en el nido
empollando mi aflicción.

Sin duda, en este tango el “negro” Cele muestra el derrumbe de un pasado que no volverá, y hasta se puede vislumbrar una suerte de tozudez en “empollar” una dolencia o aflicción que colabora con el abandono del afligido por parte de los amigos. Por otra parte, y volviendo a Manuel Romero, este autor en su *Pobre Milonga* muestra el estéril anhelo de luchar contra lo ineluctable:

¡Pobre Milonga!
Es inútil que pretendas escaparte...
¡Pobre muchacha!
No hallarás quien se interese por salvarte.
¡Siempre milonga has de morir!
Condenada a ser capricho
a no ser jamás mujer...
Pisoteada por el mundo
¡que mal fin vas a tener!

Por su parte, José González Castillo sigue mostrando su destreza en la evocación de los barrios, como lo demuestra en *Silbando*:

Una calle en Barracas al Sud,
una noche de verano,
cuando el cielo es más azul
y más dulzón el canto del barco italiano...

Con su luz mortecina, un farol
en la sombra parpadea
y en un zaguán
está un galán
hablando con su amor...

Y, desde el fondo de Dock,
gimiendo en lánguido lamento,

el eco trae el acento
de un monótono acordeón,
y cruza el cielo el aullido
de algún perro vagabundo
y un reo meditabundo
va silbando una canción...

Esta descripción es una invitación a revivir los aromas de la niñez en esos barrios, donde toda la vida era más sencilla. González Castillo fue uno de esos plásticos de la poesía, que podían pintar un cuadro de recuerdos plasmados con sólo sacudir la pluma del tintero. Podía retratar la música que ya no se oía físicamente, correr el velo de una remembranza, o bien simplemente hacer palpable en el papel algo impalpable para el espacio olvidado y el tiempo caduco.

Un relato del desencanto y del fracaso disfrazados de hombre, lo brinda *Sentimiento Gaucho*, de Juan Andrés Caruso:

En un viejo almacén del Paseo Colón
donde van los que tienen perdida la fe,
todo sucio, harapiento, una tarde encontré
a un borracho sentado en oscuro rincón.
Al mirarlo sentí una profunda emoción
porque en su alma un secreto dolor adiviné
y sentándome cerca, a su lado, le hablé
y él entonces me hizo esta fiel confesión.
Ponga, amigo atención.

Pero, claro está, el gran iniciador de la tristeza en el tango no salió de escena en esta década (¿por que habría de haberlo hecho?). Sí, Pascual Contursi siguió lagrimeando tinta, y en *Si supieras* lo demuestra claramente:

Los amigos ya no vienen
ni siquiera a visitarme...
Nadie quiere consolarme
en mi aflicción.
Desde el día que te fuiste
siento angustias en mi pecho...
Decí, percanta ¿ que has hecho
de mi pobre corazón?

Por su parte, Caruso vuelve a irrumpir y demuestra que el alcohol ya no es el compañero de diversión, sino el brebaje para catapultar el olvido de lo dolorosamente recurrente. En *La última copa* lo demuestra con pruebas:

Eche, amigo, no más; écheme y llene
hasta el borde la copa de champán,
que esta noche de farra y de alegría
el dolor que hay en mi alma quiero ahogar.

La vida es un camino que uno va andando, aferrándose a sus yuyos, abandonándolos y sorteándolos para luego recordarlos con ardoroso anhelo. La sencillez de Gabino Coria Peñaloza se representa en dicha metáfora, sobre todo en *Caminito*:

Caminito que el tiempo ha borrado,
que juntos un día nos viste pasar,
he venido por última vez,
he venido a contarte mi mal.

Caminito que entonces estabas
bordeado de trébol y juncos en flor,
una sombra ya pronto serás,
una sombra lo mismo que yo.

Sin duda, toda la fuerza desgarradora de este poema está en esa última frase. La vida representada en un “caminito” y un hombre como una sombra potencial, que desdibuja el presente con los borrones del pasado lejano y el futuro cercano.

La desesperación puede narrar muchas historias, y la tragedia domina la escena la mayoría de las veces. En *Mocosita*, Víctor Soliño lleva dicha tragedia al plano más extremo de la desesperación, el suicidio:

Dormía tranquilo el conventillo,
nada turbaba el silencio de la noche
cuando se oyó sonar
allá en la oscuridad
el disparo de una bala fatal.

Ahora bien, el dolor causado por el pasado junto a temas como el de la traición, el amor o la juventud, irán perfilando la temática poética de una

manera más profunda que encontrará, tal vez en visiones existenciales y metafísicas, su correlato. En 1926, Enrique Santos Discépolo en *¿Qué vachaché?*, hace una fusión filosófico-poética que caracterizará toda su obra en adelante:

Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón,
tirar la poca decencia que te queda...
Plata, plata, plata...plata otra vez...
Así es posible que morfés todos los días,
tengas amigos, casa, nombre...y lo que quieras vos.
El verdadero amor se ahogó en la sopa:
la panza es reina y el dinero Dios.

Esta es una crítica descarnada a una sociedad donde, cada vez más, “ser es tener”, y el dinero cobra la importancia del creador supremo. Obviamente, esto no es nada nuevo ni inédito, pues este concepto se viene dando desde hace siglos en todo el globo. Por suerte, en este caso, adolecemos del orgullo de haber creado este dios-monetario, simplemente nos contentamos con reproducirlo y adorarlo diariamente como a un toro dorado, con esa abominable necesidad de esta sociedad moderna de tener que cosificarlo todo. En 1927, Luis Vedani escribía en *Adiós muchachos*:

Acuden a mi mente
recuerdos de otros tiempos,
de los bellos momentos
que antaño disfruté,
cerquita de mi madre,
santa viejita,
y de mi noviecita
que tanto idolatré.

En ese mismo año, Alberto Vacarezza escribía una cuasi historia descriptiva en *El poncho del amor*:

Yo soy del barrio de la Ribera,
patria del tango y el bandoneón.
Hijo sin grupo de un gringo viejo,
igual que el tango de rezongón.

Mientras tanto, el padre de la tristeza seguía bombeando sal a la superficie del tango, e iba demostrando como el bandoneón se transformaba cada vez más en el pulmón de dicha tristeza. Así, Contursi, en *Bandoneón arrabalero*, escribía:

Bandoneón,
porque ves que estoy triste
y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma
marcao un dolor.

Otro de los poetas interesantes de esta época fue Dante A. Linyera (Bautista Rímoli), quien en *Boedo* contribuía de esta forma a la lírica, y mostraba las diferencias entre dos grandes grupos literarios de aquél entonces, productos de la resistencia aristocrática (grupo de Florida) y la vanguardia popular (grupo de Boedo):

Boedo, tienes como yo
el alma llena de emoción,
abierta como un corazón
que ya se cansó de esperar.

(...)

Tú como yo de bullanguero...
un poco el arrabal en tu emoción te envuelve
y tu dolor se agranda,
poco a poco,
al escuchar
el bandoneón
al sollozar...
Qué quiere hacer la elegante Florida...
si tú pones las notas de los tangos
como una flor en el ojal prendida
en los cien balcones de mi gran ciudad.

Ese relajamiento que se generó en el gobierno de Marcelo T. de Alvear y que heredaría Yrigoyen, no sólo se vio plasmado en el letargo político, sino también en el refinamiento de algunos sectores que se afrancesaban de una manera alevosa. Esto generó críticas, burlas, etcétera, por parte de quienes

veían la otra cara del perfume francés, es decir el hedor de una miseria creciente. Celedonio Flores en *Atenti pebeta* deschavaba:

Abajate la pollera por donde nace el tobillo,
dejate crecer el pelo y un buen rodete luci,
comprate un corsé de fierro con remaches y tornillos
y dale el olivo al polvo, a la crema y al carmín.

Esta contradicción entre afrancesamiento y miseria, casquivanismo y recato, estuvo presente en la década del veinte en el gobierno alvearista, especialmente en el ocaso de éste. En *¡Cómo se pianta la vida!*, Carlos Viván le va bajando el telón a esta época:

¡Cómo se pianta la vida!
¡Cómo rezongan los años
cuando fieros desengaños
nos van abriendo una herida!
Es triste la primavera
si se vive desteñida...

Para ir concluyendo este capítulo, y adentrarnos en la década del '30 (marcos propicios, si los hay, para sentir con toda razón desazón), nada mejor que entrar por las puertas babilónicas que construyó en 1929 Discepolín con *Yira... Yira*:

Cuando estén secas las pilas
de todos los timbres que vos apretás,
buscando un pecho fraterno
para morir abrazao...
Cuando te dejen tirao
después de cinchar
lo mismo que a mí.
Cundo manyés que a tu lado
se prueban la ropa que vas a dejar.
¡Te acordarás de este otario
que un día, cansado, se puso a ladrar!...

La visión es abarcativa: describe la desconfianza, la miseria y el descontento por una vida, tanto física como espiritual, que cada vez pesa más y más, haciendo las veces de un paquidermo sobre las espaldas de la humanidad. Y

por si esto fuera poco, nos tira un flechazo como estocada mesiánica, poniendo en jaque a la existencia misma sin tener que escribir tomos enteros de filosofía. Si esto no es existencialismo, el existencialismo ¿dónde está?

5. 1930-1945: LA MADUREZ DESCANGAYADA

La década del '20 había mostrado muchos matices que se habían sumado al relajamiento ya mencionado. Los choques entre “personalistas” (tildados de genuflexos), y “antipersonalistas” (acusados de contubernistas por el propio Yrigoyen), un clientelismo creciente; una derecha que, apoyada en su historia aristocrática, no perdía arrogancia, una izquierda con poco peso y un poder militar creciente que veía la solución de todos los males en otra “marcha sobre Roma”, generaron una turbulenta situación que cuajaba en el caos político. Caos que tendría su colofón en el golpe de estado de septiembre de 1930, el cual derrocaría al caudillo radical, dando lugar de este modo a una década demasiado larga que comenzaría con José Félix Uriburu.

Las consignas estigmáticas de este período no eran exclusivamente nacionales, sino también internacionales: exégesis del militarismo, autoritarismo como respuesta a la paranoia de una potencial marea comunista, y lucha contra los vicios de la democracia liberal (plasmada en la persecución de radicales y en el fraude electoral).

El general Agustín P. Justo llegó al poder en 1931 gracias al apoyo de conservadores, socialistas independientes, y radicales antipersonalistas, construyéndose así una suerte de bisagra entre el autoritarismo militarista y la democracia manipulada. A todo esto había que sumarle la crisis económica mundial que se había desatado en 1929, generando a partir de ese momento en el país un corte en el flujo de capitales extranjeros, y una caída en las exportaciones agrícolas. Los países centrales cerraban sus economías, y por ende debían buscarse nuevos caminos en el plano interno. No cabe duda, debía desarrollarse la industria nacional, y para ello recurrir a una mayor intervención estatal y a un cerrojo relativo en las puertas. Igualmente, no se podía atentar de ninguna manera contra los lazos entre Argentina y la Gran Bretaña, por el contrario, había que aceitar dichos vínculos.

En 1933 se logró cierta estabilización, y el gobierno centró su mirada en el pago de la deuda externa. El sector industrial comenzó a crecer, el mercado ya estaba maduro gracias a los productos importados, y ahora estaba preparado para asimilar los productos nacionales (sustitución de importaciones). Pero, ¿y las cadenas?, ¿cómo dejar arrumbadas en un rincón esas añejas cadenas de la

dependencia? Esto no podía ser, así que se iniciaron intentos para fortalecer los vínculos entre Argentina e Inglaterra, sumándose en esta instancia los Estados Unidos. El gran estandarte, que brilló como joya de la corona al sol, fue sin duda el pacto Roca (h)-Runciman celebrado en el '33. Pero claro, no sólo el platino brilla, una lata tirada en la zanja también refulge con el Astro-Rey a la vista, y toda esta mélangé de estabilización y revitalización de vínculos ocultaba, bajo su ala de buitre maduro, los yeites de una corruptela total en el ámbito político.

La efervescencia política (con su concupiscencia incluida), se incrustó en la cultura y fue mutando en formas diversas. Entre ellas, una nueva forma de nacionalismo que maduraría hasta alcanzar su cenit hacia fines de los '30 y principio de los '40. Un nacionalismo que ya no era pro-Británico pero que también iba despojándose de su pétreo prusianismo.

A su vez, el mal olor generaba reclamos entre los partidos de la oposición. El socialismo y el comunismo ganaba terreno en el plano del sindicalismo, como lo demuestra la dirección por parte de los comunistas de la huelga de los obreros de la construcción en 1935, la cual duró alrededor de noventa días.

Por otra parte, un nuevo radicalismo impulsado por los sectores jóvenes comenzó a crear la conciencia para un nuevo nacionalismo, y una crítica al imperialismo en todas sus tonalidades: nacía así F.O.R.J.A (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina).

En las elecciones del '37, Justo tiró sobre la escena política toda la lata de barniz, y puso como candidato a un radical antipersonalista: Roberto Ortiz era presidente de la República. El gobierno pactaba con diversos sectores, pero se mantenía alejado de los partidos. El presidente intervino cada vez más en los conflictos gremiales a través de la incipiente injerencia estatal, siguiendo el aroma fascistoide de los convenios colectivos.

Y de repente, la abuela pare otra vez: la segunda guerra mundial estalla en 1939. Nuevamente la opinión pública, como satélite enjaulado, es arrastrada por las adhesiones y disidencias en torno al conflicto.

Las exportaciones agrícolas por esta época seguían bajando, pero crecían las de carnes congeladas al Reino Unido. También se comenzaron a exportar productos manufacturados a países limítrofes, e incluso a los Estados Unidos.

No obstante, los privilegios otorgados al Brasil por parte de Norteamérica, fue acelerando en cierto modo el proceso de maduración de ese nuevo tipo de nacionalismo de corte antimperialista al que hacíamos mención. A todo esto, se sumaba la polarización en torno a la guerra y los reclamos al gobierno. Este, para acallar esas protestas y esas disidencias, recurrió al disuasivo poder militar. A su vez, el nacionalismo católico se nutría del progresismo izquierdista, y el enemigo de lo nacional ya no era el inmigrante como antaño

lo fue, sino la oligarquía vendepatria. Esto fue generando un trastocamiento en la forma de concebir el “ser nacional”, con sus cruces cocolichescas y sus redenciones purificantes, y una nueva forma de vislumbrar al enemigo, pues de hecho el enemigo ahora era otro.

Todo este retoñamiento se vio en el arte, y el tango no podía ser la excepción. El nuevo ontologismo paradójicamente carecía de absolutismos, porque justamente la diversidad era la unicidad de estas nuevas formas de concepciones. La madurez metafísica caló hondo en el tango, al igual que ese existencialismo captador de esencias. Podemos decir que este largo-corto período tiene, literalmente hablando, “obras maestras de la percepción” como por ejemplo *Al mundo le falta un tornillo* de Enrique Cadícamo:

Hoy se vive de prepo
y se duerme de apurao,
y la chiva hasta a Cristo
se la han afeitao...
Hoy se lleva a empañar
al amigo más fiel,
nadie invita a morfar...
todo el mundo en el riel.

De tanto caminar juntos, la reflexión sobre el ser interior, y la influencia de un mundo cada vez más fané y resquebrajado, se fueron fusionando hasta crear un corpus cuasi desesperante, es decir la infra y la supraestructura encadenadas a un pie y tratando de escapar como una yunta de presos.

Además empiezan a entrar otros elementos, como ser, los religiosos. Esa desesperanza físico-espiritual se ve translúcida en la búsqueda de salidas o, en su defecto, en la crítica –por todo lo que pasa– a un ser divino. O, simplemente, pensar que pasaría si existiese la máquina del tiempo. Así Dante Linyera escribía en *Si volviera Jesús*:

Veinte siglos hace, pálido Jesús,
que miras al mundo clavado en tu cruz;

(...)

Si volviera Jesús,
otra vez en la cruz
lo harían torturar.

Vemos como la resignación, por lo irremediable, solloza en la tinta de muchos poetas de la época. Un resignación desesperante generada por el hecho de tener que luchar –o no– contra lo ineluctable. Esta idea de que el hombre fue y será igual, más allá del contexto histórico, es un rótulo importante en este período. Un estandarte viene flameando y cabalgando el viento desde el horizonte, para mostrar que el rótulo mencionado es real y existe: Enrique Santos Discépolo escribe *Cambalache*:

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé;
en el quinientos seis
y en el dos mil también;
que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublés...
Pero que el siglo veinte
es un despliegue de maldá insolente
ya no hay quien lo niegue.
Vivimos revolcaos en un merengue
y en un mismo lodo todos manoseaos.

(...)

Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida
y herida por un sable sin remache
ves llorar la Biblia contra un calefón.

Tuvieron que pasar muchos años para que los afortunados sin fortuna, que asistieron al turbio amanecer del año 2000, pudieran también presenciar el cumplimiento de la profecía de “la gran nariz”. Muchos dicen que, teniendo en cuenta los abundantes ejemplos históricos, no es para nada difícil predecir algo así. Bien, pero debemos reconocer que tampoco es fácil. Vemos resumido en esta letra toda esa mezcla de la que estuvimos hablando, que abarca desde lo socio-económico hasta lo político, plasmado, claro está, en la tinta lacrimosa de una pluma hiper sensible. Sí, para muchos será fácil, pero “la Biblia y el calefón”, un concepto que tranquilamente podría haber tenido el

que asevera lo sencillo de visionar algo así, y sin embargo el mundo sigue siendo un cambalache. ¿O no?

Más explícito, Dante Linyera escribía en *Tropos al sol*:

Hoy va al cielo cualquier asesino
y le hacen estatua al ladrón
ser derecho, compadre, es un cuento
ser de línea es vivir al revés.
Si querés un monumento
hacéte amigo del juez.

Vemos un descreimiento total en las instituciones, en la justicia, en el prójimo, en la vida. Esto lo podemos observar en *¿Qué sapa, Señor?* de Discépolo:

La tierra está maldita
y el amor con gripe, en cama.
La gente, en guerra, grita,
bulle, mata, rompe y brama.
Al hombre lo ha mareado
el humo al incendiar
y ahora, entreverao,
no sabe a donde va.
Voltea lo que ve
por gusto de voltear,
pero sin convicción ni fe.

¿Qué sapa, Señor, que todo es demencia?
Los chicos ya nacen por correspondencia
y asoman del sobre sabiendo afanar.
Los reyes, temblando, remueven el mazo,
buscando un yobaca para disparar,
y en medio del caos que horroriza y espanta,
la paz está en yanta y el peso ha bajao.

El contubernio ideológico superaba las fronteras de las naciones y esto no era nada nuevo, sino el resultado harto conocido de “más de lo mismo”. Discépolo escribió *¿Qué sapa, Señor?* en 1931, y como en muchas de sus obras, dos, tres o cuatro palabras definen todo el poema: “no sabe a dónde va”. Esto marca brevemente, y a la perfección, esa falta de brújula ontológica en la que estaba

inmerso el mundo todo, porque como afirmaba Jean Jacques Elisée Reclus: “desde 1789 todo se universaliza, hasta la corrupción”.

La vista suele lastimar más que nada en el mundo, porque es la articulación entre el espíritu y el cuerpo. Guillermo Barbieri, en su obra *Pordioseros* de 1930, escribía:

Cuántas veces,
en las noches
al mirar los pordioseros,
siento en mi alma
una pena que no puedo remediar.
Y me acerco a los que dicen
con sus ayes lastimeros,
el dolor de estar durmiendo
junto a un mísero portal.

Así es como la vista hiere porque nos muestra la miseria social, que a su vez es el reflejo de nuestra miseria interior.

Por otro lado, no todo fue crudeza en la poesía de aquél entonces, pues otros prefirieron canalizar su desazón a través de una profunda nostalgia por un pasado no tan remoto, y que ya era incapaz de regresar. La miseria tal vez fue la misma en ese pasado, pero con ojos de purrete es simplemente harina de otro costal. En esta visión de la nostalgia, juegan un papel importantísimo los espacios vividos en dicho pasado. Luis César Amadori recordaba en *Madreselva*:

Vieja pared
del arrabal,
tu sombra fue
mi compañera
de mi niñez
sin esplendor,
la amiga fue
tu madreselva.

Los lugares y los aromas de un pasado que se reconoce “sin esplendor”, pero que, repetimos, visto con los faroles de la simplicidad cambia el color de las sombras. El negro “Cele” escribía en 1934 *Corrientes y Esmeralda*:

Amainaron guapos junto a tus ochavas

cuando un cajetilla los calzó de cross
y te dieron lustre las patotas bravas
allá por el año...novecientos dos...

(...)

Te glosa en poemas Carlos de la Púa
y el pobre Contursi fue tu amigo fiel...
En tu esquina rea, cualquier cacatúa
sueña con la pinta de Carlos Gardel.

Por su parte Homero Manzi, con su carcaj repleto de flechas melancólicas,
sollozaba en *El pescante*:

¡Vamos!...
(Cargao con sombra y recuerdos).
¡Vamos!...
(Atravesando el pasado).
¡Vamos!...
(Al son de tu tranco lerdo).
¡Vamos!...
(Camino al tiempo olvidado).

Sin duda, el gran Homero fue uno de los máximos representantes en describir
y añorar ese tiempo que falleció en el triste reloj de arena. Un tiempo que él
revive en su tinta pero no en las vivencias, lo que justamente lo hace tan
melancólico. Un representante, junto a Cátulo Castillo, de una tristeza
irremediable y contra la que es inútil luchar. Un total e incondicional
rendimiento a la nostalgia espacio-temporal.

Todo esto acerca el horizonte, y en él se divisa otro estandarte cuarteado por
los gemidos de un pulmón acariciado por el “gordo” Troilo, y la voz de
“Fiore”. En 1941 Cátulo Castillo escribía *Tinta roja*:

¿Dónde estará mi arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?
¿En qué rincón, luna mía,
volcás, como entonces,
tu clara alegría?
Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son,

bajo tu cielo de raso
trasnocha un pedazo
de mi corazón.

Sin duda, la profundidad de Cátulo Castillo para hacer preguntas que tienen una aparente simple solución, pero que en realidad esconden bajo su niebla un densidad absoluta, es embelesante. Solamente poetas de esta magnitud pueden formular de una manera tan simple preguntas que, la mayoría de las veces, no tienen respuestas.

Y otra vez, el plumazo nostálgico de Homero Manzi para corroborar esa profundidad, a partir de los hábitos perdidos en *Barrio de tango*:

Un coro de silbidos, allá en la esquina,
y el codillo llenando el almacén.
Y el dolor de la pálida vecina
que ya nunca salió a mirar el tren.

Así evoco tus noches, barrio tango,
con las chatas entrando al corralón
y la luna chapaleando sobre el fango
y, a lo lejos, la voz de un bandoneón.

Por su parte Homero Expósito, conjugando bohemia, miseria y religión, narra con un sentido igualmente nostálgico en *Tristezas de la calle Corrientes*:

Calle
como valle
de monedas para el pan....
Río
sin desvío
donde sufre la ciudad...
Los hombres te vendieron
como a Cristo
y el puñal del obelisco
te desangra sin cesar....

La miseria no sólo cubría como un manto de dolor la crudeza del pasado, sino también la crudeza del propio presente. En *Garúa*, Enrique Cadícamo se lamentaba:

¡Qué noche llena de hastío y de frío!
El viento trae un lejano lamento.
Parece un pozo de sombras, la noche,
y yo, en la sombra, camino muy lento.
Mientras tanto la garúa
se acentúa
con sus púas
en mi corazón...

En este poema se respira una soledad oscura y nebulosa. La misma que caracterizó a muchas obras de don Enrique, como por ejemplo, *Niebla del Riachuelo*:

Niebla del Riachuelo,
amarrado al recuerdo
yo sigo esperando;
niebla del Riachuelo,
de ese amor, para siempre,
me vas alejando...

El desengaño de no poder caminar hacia atrás por la línea del tiempo, fue alimentado, a su vez, por el desengaño de muchos que volvieron y creyeron que al retornar encontrarían todo como antes. Alfredo Le Pera en *Volver*, fagocita este desencanto:

Sentir
que es un soplo la vida,
que veinte años no es nada,
que febril la mirada
errante en las sombras
te busca y te nombra.

Vivir
con el alma aferrada
a un dulce recuerdo
que lloro otra vez.

Todo en esta letra se resume al decir que veinte años no es nada, que en realidad equivale a decir que lo es todo. Al igual que cuando Homero Expósito afirmaba en *Percal*:

La juventud se fue...
Tu casa ya no está...
Y en ayer tirados
se han quedado
acobardados
tu percal y mi pasado...

Observamos aquí la fusión de lo material y lo ideal de esos cambios generados por la dinámica social, pero sin entrar en desmedro de lo individual.

Para finalizar, destacamos que luego de 1943 otra va a ser la historia. El nuevo nacionalismo del que vinimos hablando fue madurando y no sólo se veía en lo político, en lo económico o en lo institucional, sino también en lo cultural. Ivo Pelay en *Adiós, pampa mía*, de 1945, era un ejemplo de esta nueva concepción de nacionalismo que se izaba en la lejanía:

Al dejarte, pampa mía,
ojos y alma se me llenan
con el verde de tus pastos
y el temblor de las estrellas.

Los enemigos ya no era el enemigo de “lo nacional”, ni los peones en alpargatas. Los enemigos ahora eran los “oligarcas vende patria”. Una nueva época nacía, pero eso, eso también es harina de otro costal.

6. BREVE COMENTARIO FINAL

Cuando en **El tango: una aventura política y social 1910-1935**, Tabaré de Paula afirmaba que Enrique Santos Discépolo no necesitaba de la miserable coyuntura social para amargarse, pues para eso se tenía a si mismo, tenía algo de razón, pero no toda (si es que existe en algún sitio el concepto de razón absoluta). El hecho es que todos los seres, además de individuos, son el producto de una estructura societal. Por lo tanto, muchas de estas personas (sobre todo con la sensibilidad de algunos de ellos), no pueden abstraerse de la influencia contextual. Vimos, a lo largo de este trabajo, como el marco escenográfico influyó en los letristas del tango, mientras que con el pasar de los años, y paralelamente, se fue madurando también la musa individual.

No cabe duda de cuanto gozamos, al son del sufrimiento, cuando leemos a autores como Contursi, Discépolo, Linyera, Manzi o Castillo. Pero, podemos conjeturar, ellos tal vez no hubieran querido tener ese enorme cuchillo que laceraba sus corazones a cada instante. Todo hubiese sido más fácil para ellos sin ese dolor, pero más difícil para el tango sin esa sensibilidad que hizo posible ponerle lírica al dolor.

VOCABULARIO

Afilo/afilar: noviar, enamorar

Afrecho: pulsión sexual

Alcahueta: encubridora de encuentros sexuales ilícitos, correveidile, delatora

Amurar: estafar, abandonar, aprisionar, estafar, robar

Ancú: ¡cuidado!, ¡atención!, ¡alerta!

Apoliyo/apoliyar: sueño, dormir

Arranyar: arreglar, componer, golpear, castigar

Atenti: atención

Atorranta: mujer de la vida

Atorrante: vago, inescrupuloso, mendigo

Atorro: dormir

Bacán/ vacán: adinerado

Batir: delatar, denunciar

Biaba/viaba: paliza, castigo

Botón: policía

Bronca: enojo, pelea

Bufarrón: homosexual activo

Bufoso: revólver

Bullanguero: ruidoso

Bulín: habitación, nido de amor

Busarda: estómago, vientre, barriga

Buseca: vientre

Bute/vute/bien debute: de buena calidad

Buyón: comida, estómago

Cabaretera: acompañante/copera, alternadora en el cabaret

Cachadora/ cachar/ cachada: broma, bromista, sorprender, agarrar por sorpresa

Calavera: noctámbulo, bohemio divertido

Cambalache: mescolanza inaudita, sin ton ni son

Cana: policía
Canfinflero/canfli/cafishio/cafiolo: proxeneta, vividor
Capelín: sombrero
Carajo: interjección de enojo
Caralisa: cuidadoso en su porte, caradura, proxeneta
Cartona/cartón: inepto, tonto,
Catrera: cama
Cocoliche: payasesco, desaliñado, lenguaje macarrónico
Cocotte: prostituta francesa
Codillo: juego de naipes
Coger/cojer: acto sexual
Cojones: testículos
Com' il fó: comme il faut (como debe ser)
Compadrito/comadrita/compadrita: jactancioso, autosuficiente, elegante, bravucón/na, altivo/va
Concha: vagina
Corrido: hombre de mundo, canchero, experimentado, astuto
Cortaron/cortarse: alejarse, irse, apartarse
Corte: lucimiento, figura en el baile de tango
Cotorro: bulín, habitación
Curdela: borracho
Chacó/achacó: robó
Chambón: torpe, inepto
Chanchuyo: matufia, trampa, engaño
Chiva: barba
Chivar/chiven: enojarse
Dentra: entra
Deschavar: descubrir, delatar, confesar
Dublés: double (doble)
Embrocao/embrocar: acechar, espiar, mirar vigilando
Engrupido: fanfarrón, sobreestimado, engañado
Engrupía: engañaba, mentía
Esbirros: matones
Escabio: bebida alcoholica
Escracho: mujer fea
Escruchante/escrushante: ladrón especialista en violentar puertas
Espiante: escapar, huir
Esquinazo: despistar, esquivar el encuentro
Esquiyo: enojo
Estrilo/bronca: enojo, rabia, disgusto

Estofao: (estofado, guiso), estómago, panza, barriga
Facón: cuchillo de grandes dimensiones
Fandango: fiesta con baile y jarana, bullicio, batifondo, enredo
Fané: aurruido, marchito
Farabute: exagerado, vividor, pícaro
Farra: fiesta
Farrista: divertido, festivo, bromista
Fiero: feo
Fierrazo: cuchillazo, por extensión acto sexual
Fierro: puñal
Fiorituras: floeos, adornos
Fulero/fulerín/fulerón: feo, enojado
Funche/funye/funyi: sombrero
Gaita: gallego, español
Garufa: fiesta
Gayola: cárcel
Gilberto/gil: tonto
Gotan: tango
Gringo: extranjero, en especial italiano
Guarida: escondite, refugio
Gurda: grande, valioso, importante
Joder: bromear, dañar
Jodido: en mal estado, de mal carácter, persona dañina
Juida: huída
Junao/junado: conocido
Laburan: trabajan
Ladino: pícaro, astuto
Lata: ficha metálica en el prostíbulo
Lengo/lengue: sombrero
Leones: pantalones
Liga: suerte, recibir un premio
Lora: mujer, amante, concubina, prostituta
Lunfardo: ladrón, lenguaje delincuencial
Madama: regente del prostíbulo
Malandra: delincuente
Malevo/a: malo, delincuente, guapo, compadrito
Manyar: comer, mirar, observar, conocer, comprender
Marrusa: paliza
Matufia: trampa, engaño, enredo
Mayorengo: comisario u oficial de policía, jefe

Mélange: mezcla, batifondo, maniobra
Mentao: conocido, mencionado
Milonguera: bailarina, copera, alternadora en el cabaret
Mina: mujer, querida del bacán
Mishiadura/misho: miseria, pobreza
Mistonga/o: pobre, de escaso valor
Mocosita: muchacha
Morfar: comer
Naidés: nadie
Naso: nariz
Ojete: culo
Otario: tonto, ingenuo
Paica: mujer
Papa/papusa/piapa: hermosa
Pebeta: muchacha
Percanta/percantina: mujer, concubina, compañera, amante
Peringundín/piringundín: boliche bailable, bar de baja calidad
Pianta/espianta: escapar, huir
Piba/pibera: joven, muchacha
Pierna: vivo, inteligente, rápido, avisgado
Pija: pene
Prepo: prepotencia
Primus: antiguo calentador a querosén
Pucha: interjección que denota sorpresa, asombro
Puñeta: masturbación
Purrete: niño
Quebrada/quebradura: firulete en el baile de tango
Queco/quilombo: burdel
Rante/atorrante: vago, bohemio
Refilarte: darte, entregarte
Reo: vago
Reversada/retobada: enojada, rebelada, insolente
Robreca/cabrero: enojado
Sans facón: sin modos ni formas, franqueza, familiaridad, grosero
Sapa: pasa
Shacar/achacar: robar
Shomerí: falta de valor
Shusheta: elegante, refinado
Spor: ganancia
Taita: guapo, prepotente, corajudo

Trabucazo: disparo con un trabuco
Trotera: prostituta callejera
Turra: prostituta
Vachaché: vas a hacer
Vento/ventolina: dinero
Yanta: estar en llanta, sin posibilidades
Yeite: negocio sucio, destreza
Yira: gira, camina
Yiranta/yiro/trotera: prostituta callejera
Yobaca: caballo
Yunta brava: pareja importante

BIBLIOGRAFIA

- Armus, Diego, compilador, **Mundo urbano y cultura popular**, Editorial Sudamericana.
- Bayer, Osvaldo, **La Patagonia rebelde**, Planeta, Buenos Aires, 1992.
- Benedetti, Héctor A., **Antología de tangos**, MACLA, Buenos Aires, 1997.
- Bra, Gerardo, **La organización negra**, Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- Briand, René, **Crónicas del tango alegre** en colección “La historia popular, vida y milagros de nuestro pueblo”, CEAL, Buenos Aires, 1972.
- Carretero, Andrés, **Tango testigo social**, Ediciones Continente, Buenos Aires, 1999.
- De Lara, Tomás; Roncetti de Panti, Inés, **El tema del tango en la literatura argentina**, Ediciones Culturales Argentinas, Secretaría de Estado de Cultura, Buenos Aires, 1961.
- De Paula, Tabaré, “El tango, una aventura política y social”, revista *Todo es historia* N° 11, Buenos Aires, 1968.
- Etchegaray, Natalio; Martínez, Roberto; Molinari, Alejandro, **Tango y sociedad. De Garay a Gardel**, Foro de Cultura Urbana, Buenos Aires, 2003.
- Galasso, Norberto, **Discépolo y su época**, Corregidor, Buenos Aires, 1995.
- Godio, Julio, **La semana trágica**, Granica editor, Buenos Aires, 1973.

Goldar, Ernesto, **La mala vida** en colección “La historia popular, vida y milagros de nuestro pueblo”, CEAL, Buenos Aires, 1971.

Katra, William H., **La generación de 1837 los hombres que hicieron el país**, Emecé editores, Buenos Aires, 2000.

Lamas, Hugo; Binda, Enrique, **El tango en la sociedad porteña 1880-1920**, Ediciones Héctor L. Lucci, Buenos Aires, 1998.

Lehmann-Nietsche, Robert, **Textos eróticos del Río de la Plata**, librería Clásica, Buenos Aires, 1981.

Mafud, Julio, **La vida obrera en la Argentina**, Editorial Proyección, Buenos Aires, 1976.

Mandrini, Eugenio, **Los poetas del tango**, Colihue, Buenos Aires, 2000.

March, Raúl A., **Homero Manzi, filosofando su poesía**, Plus Ultra, Buenos Aires, 1987.

Martínez Matiella, Gastón, guionista; Ríos, Humberto, director de la película documental **El tango es una historia**, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Matamoro, Blas, **La ciudad del tango**, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1969.

Matamoro, Blas, **Historia del tango** en colección “La historia popular, vida y milagros de nuestro pueblo”, CEAL, Buenos Aires, 1971.

Páez, Julio César, **Los tangos testimoniales**, Cuaderno de Trabajo N° 38, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, 2004.

Russo, Juan Angel, **Letras de tango. Antología poética**, 3 tomos, Editorial Basílico, Buenos Aires, 2000.

Salas, Horacio, **Clásicos de la poesía lunfarda**, Ameghino editora, Rosario, 1999.

Schneider, Samuel, **Héctor P. Agosti creación y milicia**, Grupo de Amigos de Héctor P. Agosti, Buenos Aires, 1994.

Sebreli, Juan José, **Buenos Aires vida cotidiana y alienación**, Siglo veinte, Buenos Aires, 1979.

Stilman, Eduardo, **Antología del verso lunfardo**, Editorial Brújula, Buenos Aires, 1965.

Tallón, José Sebastián, **El tango en su etapa de música prohibida**, Los amigos del libro argentino, Buenos Aires, 1964.

Villarroel, Luis F., **Tango folklore de Buenos Aires**, Ideagraf editores, Buenos Aires, 1957.

