

# Topografías del tango. Buenos Aires, París, la novela de folletín, la ópera y Discépolo

Topographies of tango. Buenos Aires, Paris, the serial novel, opera and  
Discépolo

---

**Víctor Miguel Pesce**

victorpesce@arnet.com.ar

Universidad Nacional de La Matanza y Universidad de Buenos Aires, Argentina

## Resumen

El texto se propone, a partir de un recorrido por topografías imaginarias del tango inscritas en Buenos Aires y París, desconstruir huellas cristalizadas de una hermenéutica conservadora que ha construido lugares comunes a esta altura, como la inexistencia de un sistema de préstamos simbólicos anterior y simultáneo al viaje consagratorio del tango a la capital de Francia, esto es, la inexistencia de un *entre medio* cultural que vinculaba las dos ciudades, la presencia de compartimientos sociales estancos, representativos de una cultura “alta” y una cultura “baja”, que entonces habrían accedido separados a los bienes culturales como la ópera italiana y la novela de folletín francesa, respectivamente, y el tango como “reflejo social” de una época de decadencia de Buenos Aires y por lo tanto correspondientemente destinado al arcón de las cosas inútiles y por eso “tristes” en la década de 1950. Para ello se ha utilizado la metodología del análisis cultural de carácter histórico en la refutación de tales lugares comunes explicitada más detenidamente en las conclusiones, reivindicando al mismo tiempo en el camino la labor independiente de Jaime Rest y su aporte casi solitario a la problemática en la mitad de los años de 1960.

**Palabras clave:** tango; París; folletín; ópera; Discépolo

## Abstract

The text is proposed, from a tour of imaginary topographies of the tango in Buenos Aires and Paris, deconstruct crystallized traces of a conservative hermeneutic that has built common locations at this point, as the absence of a system of symbolic loans previous and simultaneous to the consecrating the tango trip to the capital of France, that is, the absence of a *between* cultural that linked the two cities the presence of social compartments watertight, representative of a culture "high" and "low" culture, which then would have addressed separate cultural as the Italian opera and French feuilleton novel property, respectively, and the tango as a time of decline of Buenos Aires "social reflection" and therefore correspondingly for the bunker of the useless things and why "sad" during the 1950. Para it has been used the methodology of cultural analysis historical in the refutation of such common places further stated in the conclusions, recovering at the same time on the way independent of Jaime Rest work and almost solitary contribution to the problems in half of the years of 1960.

**Keywords:** cultural tango; Paris; serial novel; opera; Discepolo

## Topografías del tango. Buenos Aires, París, la novela de folletín, la ópera y Discépolo

“Hacer de una vida, narrándola, una epopeya, en eso consiste a su entender hacer un *effort de poésie*. Lo que se llama la ‘vida cotidiana’ de cada uno, puede ser comprendida, magnificada, sublimada por la poesía.”  
Jacques-Alain Miller

La niebla que cubre el origen del tango es tan opaca como aquella que “envuelve los principios de la fotografía [que a su vez] no es ni mucho menos tan espesa como la que cubre el origen de la imprenta” (Benjamin, 2013:21). Y si bien no se trata de un medio de comunicación, el tango, como el jazz o el samba, nace y se desarrolla estrechamente ligado con las tecnologías de grabación y reproducción a partir de la industria fonográfica primero y después de las del cine y la radio. De allí la pertinencia de la cita de Walter Benjamin. Es entonces casi en vano, aunque comprensible desde la burocracia académica de la disciplina, que los historiadores profesionales intenten precisar y domesticar tal origen. Hace poco, una “nueva” historia del tango se hizo pública con la pretensión de refutar a Borges<sup>1</sup> y su versión del impenetrable “origen”, pero no logra demostrar nada al respecto, por lo menos en forma fehaciente. Menos mal que casi siempre y como consecuencia son pocas las páginas dedicadas a dicho cometido. La ciencia viene siempre después que el arte, este genera un perpetuo malentendido pues ella no puede evitar extraer de allí hipótesis que a menudo se malogran. Repasemos lo que estaría en discusión. El tango habría nacido o no en los lupanares y se habría difundido o no desde las orillas geográficas (el mítico arrabal) de la ciudad de Buenos Aires, de Rosario, de Montevideo. Pero lo que no parece estar en discusión es que nació (también o, sobre todo) en las orillas de la moral y de la ley; las apuestas de caballos, el juego, la prostitución; por ejemplo, bailar en los prostíbulos,<sup>2</sup> aunque transgredir lo prohibido era tolerado mientras se bailara a escondidas. De todas maneras “(...) El tango crea un turbio/Pasado irreal que de algún modo es cierto”. Borges, una vez más (1968:136). Y varias topografías barriales se adjudican su origen, entre ellas el barrio de La Boca, el que siempre ha fraguado “embelecós”, siguiendo con la compañía borgeana.

Aquí se trata de topografías imaginarias, de las que las letras de los tangos son portadoras y que sirvieron como guía del verosímil ciudadano para distintas generaciones, no solo argentinas, que así obtuvieron cierta formación “geográfica” ciudadana de carácter simbólico y al mismo tiempo perceptiva y sentimental, y que tal vez todavía sirvan como señalización artística para atravesar el territorio de “lo real” de varias ciudades “de verdad”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Julio Schwartzman ha trazado recientemente un recorrido hermenéutico con importantes observaciones sobre la obra de Borges en relación con el tango (Schwartzman, 2015).

<sup>2</sup> Por ejemplo, las ordenanzas municipales prohibían el baile. “En los prostíbulos (...) una contravención importante era la propia música: allí el baile estaba prohibido. Que de todos modos se bailase era algo inevitable (...)” (Benedetti, 2015: 32).

<sup>3</sup> El escritor uruguayo Mario Levrero que vivió un tiempo en los años de 1980 en Buenos Aires, contó que estaba emocionado por recorrer las calles que nombraban los tangos. (Pesce, 2006)

## París era una fiesta del tango

París tenía una considerable embajada musical porteña en los años de 1920 que llamaba la atención no solo de los ciudadanos sino al mismo tiempo de los turistas que paseaban por la noche parisina. Veamos.

Francisco Canaro debuta con su orquesta en el *dancing* Florida de París el 23 de abril de 1925. Su meta en el extranjero era contribuir a difundir el conocimiento del tango. Pero las orquestas del exterior solo podían tocar como una atracción novedosa, excepcionalmente contemplada por las leyes de protección sindical de los músicos franceses veteranos de guerra. Canaro entonces decide realizar la presentación de la orquesta con el atuendo de gaucho, presentación a la que suma el recitado de estrofas del *Martín Fierro*. Tal exotismo para la época le permite sortear con éxito las normas mencionadas:

A partir del debut de mi orquesta en el dancing 'Florida', el público parisién no concibió en lo sucesivo la presentación de orquestas argentinas cuyos componentes no estuvieran ataviados con la vestimenta gaucha, que era por así decirlo, la legítima expresión simbólica de nuestra carta de ciudadanía criolla. Todos los conjuntos similares que a la sazón se hallaban actuando y los que vinieron después, tuvieron que adoptar el típico traje gaucho (...). [Otros músicos argentinos:] Vestidos de gauchos, actuaron en París con franco éxito; después empezaron a mandar a buscar músicos a Buenos Aires para organizar orquestas típicas, por supuesto vestidas de gaucho, para trabajar en España, Londres, Berlín, Viena y otras importantes capitales europeas, porque el unánime suceso del tango se extendió como mancha de aceite sobre los principales centros de diversión del Viejo Mundo. (...) Recordaré por último a Rodolfo Valentino, otro de los habitués del 'Florida', que había estrechado cordial amistad con nosotros y nos aconsejaba que fuéramos a Nueva York, vaticinándonos un gran éxito y prometiéndonos que él mismo nos iba a ayudar a imponer el tango. (Canaro, 1957:122-124).

Recuérdese que Rodolfo Valentino (1895-1926) en *The Four Horsemen of the Apocalypse* baila un tango vestido de "gaucho" en esa película norteamericana de 1921. Adolfo Bioy Casares escribió que con

relación al tema de la ropa, no he de omitir una referencia al estado de ánimo, entre burlón y ofendido, que suscitó en los espectadores porteños del veintitantos un gaucho de cinematógrafo, encarnado por Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Echábamos desde luego a la broma el sombrero cilíndrico, de alas anchas, a lo mejor de ganadero andaluz, las bombachas, las botas relucientes, los diversos detalles de las prendas, todos alterados en la medida justa para crear una estampa de notoria falsedad (...), pero nos conformaba la certidumbre de que en el país nadie se llamaría a engaño. (...) [Sin embargo:] Los nuevos retoños del gaucho que nos deparan los caminos de la patria (...) se visten según el sastre de Rodolfo Valentino. (Bioy Casares, 1986: 29 y 41)

En este punto no se puede dejar de observar que el estereotipo creado por la industria cultural siempre se vuelve más "real" que el modelo real, si es que este existe. Y no al revés. Sucede lo mismo con las letras de los tangos, como lo ha observado Juan José Saer:

Muchos de los tangos más exitosos que han llegado hasta nosotros convertidos en verdaderos clásicos del género, tienen un origen teatral. (...) En realidad, es a través del sainete y del tango que el lunfardo se infiltra en el habla popular, de modo que quienes pretenden que el tango es poesía popular porque se expresa en el idioma del pueblo, no hacen más que tomar las cosas a contrapelo invirtiendo los datos del problema. (Saer, 1999:149).

La industria cultural nacional e internacional ha establecido para esos momentos que estamos describiendo un sistema de préstamos y creación de mitos y emblemas musicales estadounidenses y argentinos que tendió a prosperar rápidamente con gran repercusión simbólica en Europa. Sobre todo, en la ciudad de París, donde se encuentran el jazz y el tango en feliz competencia. Y entre esos mitos, dos mitos "deforman" los modelos "reales" y se encuentran y fructifican en el interior de dicho sistema,

el Cowboy y el Gaucho, en forma simétrica y a despecho de los nacionalismos respectivos.<sup>4</sup>

Volviendo al París de Canaro, hay que decir que el músico argentino no cayó en tierra sin abonar. Previamente, y como Búfalo Bill en la década del '80 del siglo XIX, Juan Moreira, el cuchillero electoral, transformado en personaje criollista de novela de folletín por Eduardo Gutiérrez entre 1879 y 1880, y más significativo que el que vivió y murió en la provincia de Buenos Aires, ya había arribado en forma de drama teatral en 1900 a las luces consagratorias de la llamada Ciudad Luz. En efecto, démosle la palabra a Marcos Estrada Liniers para que nos hable de la cuestión:

“La compañía dramática de José G. Podestá visitó la Exposición de París en el año 1900. Compuesta por ‘150 individuos de ambos sexos’ representó el drama Juan Moreira obteniendo un éxito clamoroso. Posteriormente la compañía hizo conocer dicha obra en España, Italia y otros países de Europa. A principios del siglo, ya el nombre de Juan Moreira era mencionado con frecuencia en Europa. Se comentaba su valentía en los ‘duelos a muerte’, su arrojo y serenidad para afrontar y resolver con audacia y sin vacilaciones los mayores peligros, su sorprende calma o tolerancia despectiva frente a los necios y sus rasgos frecuentes de desinterés, protección y generosidad ante los débiles y necesitados. Pocos héroes históricos han alcanzado una comprensión tan penetrante y unánime de la gran masa popular, y también de algunos espíritus selectos. Ya el año 1908, en las ‘boites’ de París, durante las incidencias frecuentes que se producen por abuso de bebidas y rivalidades amorosas con mujeres galantes que allí concurren, se oía decir: ‘C’est un Moreyrá’. (Estrada Liniers, 1959: 114)”

Cuando aparece la frase es porque ella otorga notablemente un claro indicio lingüístico de su popularidad marginal en ese contexto de la noche parisina. Moreira ha sido convertido en personaje de una gran urbe transatlántica, todavía más, un compadrito agauchado en la noche de las mujeres “fáciles”, el alcohol, la droga y la prepotencia, y que hablando francés se ha situado bien lejos de las comarcas bonaerenses de la pampa húmeda. No obstante, cuando llegó Canaro, encarnado en la nocturnal frase despectiva continuaba viviendo (el otro, el mismo) y peleando en otras topografías que ya no son las del prostíbulo La Estrella de la localidad de Lobos, donde murió el verdadero Moreira.

En París, además, había un local también nocturno llamado El Garrón, que desde aproximadamente 1920 hacía las veces de cabaret y bodegón de ambiente prostibulario. Francisco Canaro dice que “‘El Garrón’ cerraba a las seis de la mañana, y el ‘Florida’, que era el más aristocrático, terminaba sus veladas a las tres de la mañana” (Canaro, 1957: 124). Por su parte, Carlos Gardel debutó también en El Florida, la noche del 2 de octubre de 1928 (Morena, 1990: 109-110). Pero a El Garrón ya le había dedicado un tango grabado en Buenos Aires, “Una noche en ‘El Garrón’, para el sello Odeón en 1925.<sup>5</sup> En él se escucha al personaje narrar que conoció en el lugar a una “milonga”,<sup>6</sup> hasta que luego ella, en un típico giro tanguero, lo abandonó: “Me hizo creer que me quería/mucho de mí se burló/hasta que, un maldito día, /con un cafiolo piantó/ (...) la coca te ha vuelto loca, /tu amigo ya te piantó;/pobre milonga francesa/la conocí en El Garrón”<sup>7</sup>.

La palabra “garrón” a su vez remite a varias acepciones, entre las cuales se encuentra, con significación no menor, aquella que denomina así al “que sin ser bacán o cafisho [cafiolo] de una prostituta, recibe de ella favores gratuitos” (Gobello, 1990: 127). Lo que no significa que el tango sea un “reflejo” de las relaciones establecidas en un prostíbulo sino más bien que el género *ha* seleccionado y privilegiado ese terreno para hacer pie simbólicamente entre una serie de variantes marginales vigentes en la década de 1920 en la ciudad de Buenos Aires, y cuyas denominaciones se extendieron... hasta

<sup>4</sup> En el caso norteamericano es de hacer notar la figura de William Frederick “Buffalo Bill” Cody y su viajero espectáculo circense *Buffalo Bill’ Wild West*, que desde 1880 no solo incluía escenas de caballería con calificados jinetes indios, cowboys y gauchos sino también turcos, árabes, mongoles y cosacos. Cfr. la correspondencia británica al respecto que inquiría sobre gauchos de Bahía Blanca para incorporar al show de Cody, reproducida en el *118th Anniversary Supplement* del periódico *Buenos Aires Herald* del jueves 15 de septiembre de 1994. Debo la orientación en este sentido a Aníbal Ford (Buenos Aires, 1934-2009), quien a principios de los años de 1990 fortaleció esta investigación y al que a la distancia le quedo sumamente agradecido.

<sup>5</sup> Cfr. Entrada 319 de la discografía gardeliana hecha en la Universidad Nacional de San Luis (Cárcamo, 2004).

<sup>6</sup> “**Milonguera**: bailarina contratada en lugares de diversión nocturna (este término dio, por regresión, **milonga** y su afectivo **milonguita**: mujer de la vida aireada” (Gobello, 1990: 171)

<sup>7</sup> Letra de Luis Garros Pe y música de Manuel Pizarro, quien tocaba con su orquesta en el mismo El Garrón desde 1920.

París.

Por lo demás, se debe añadir que esta tendencia de Gardel hacia *lo* francés, cuantitativa y cualitativamente hablando, antes y después de viajar a Francia y más allá que él haya sido de *ese* origen, sin cesar discutido, se coronaría con una serie de temas grabados en lengua francesa. Mencionemos para la ocasión las canciones “Deja”, “Folie”, “Madame c’est vous” y “Je te dirai”, todas estas grabadas en 1931 con la orquesta Gregor de Gregor Kalikian, compositor, director y bailarín de origen armenio, que descollaba en París cuando Gardel lo conoció, y al que invitó a venir a Buenos Aires para realizar juntos las grabaciones.

Podríamos terminar esta parte de nuestra indagación con *Madame Ivonne*, el tango grabado por Carlos Gardel en 1933, que relata la vida frustrada de una “pebeta” hasta la llegada de un argentino “que entre tango y mate la alzó de París”. El tango tiene la letra de Enrique Cadícamo y la música de Eduardo Pereyra. La frustración del personaje de la muchacha francesa está nominada como el pasaje del “Mamuasel Ivonne” de la joven en París al “Madam”<sup>8</sup> de la mujer madura y experimentada en una ciudad rioplatense que no es nombrada, aunque probablemente sea Buenos Aires puesto que “llegó [a París] un argentino/ y a la francesita la hizo suspirar...”.

### Buenos Aires tenía pasajes secretos de París

Buenos Aires desde la década del '80 del siglo XIX hasta las dos primeras del XX es un verdadero laboratorio lingüístico y cultural, una argamasa creativa producto de la inmigración en coexistencia con los sectores nativos, y a la que hay que sumar los efectos beneficiosos al despuntar el nuevo siglo de la ley 1420/84 de Educación Primaria Común, Obligatoria y Gratuita, fundamental para la unidad lingüística en la organización del Estado y la creación de un importante mercado de lectura en las ciudades del litoral rioplatense. Más que una ciudad del mundo entonces, como suele decirse de París con justicia, Buenos Aires es una ciudad capital en la “que las corrientes inmigratorias dan a la vida un tono que se ha calificado equívocamente de cosmopolita y que más valiera calificar de multinacional.” (REAL de AZÚA, 1987:149). En ese laboratorio prosperan el lunfardo, el tango y el sainete, pero alrededor y por fuera de la normalización de la lengua propiciada desde el Estado con ley en mano. Cabe ejemplificar que cinco años antes de la promulgación y puesta en marcha de esta, en 1879, Eduardo Gutiérrez ya había publicado su folletín *Juan Moreira* en las páginas de *La Patria Argentina* utilizando una lengua neutra, sin las marcas verbales de la literatura gauchesca. La ley, que según se dice siempre viene después, vendría en consecuencia en 1884 a convalidar retrospectivamente, si se quiere, tales usos literarios y periodísticos antecesores y “normalizadores”. A todo esto, y mientras tanto, es en la lengua periodístico- popular, así como en las letras de los tangos y en las escenificaciones del sainete que la creatividad se desparrama hasta alcanzar las industrias fonográfica, cinematográfica y radiofónica, que a su vez no pueden permanecer ajenas a semejante fenómeno. Todos esos medios, desde ya ansiosos y beligerantes como forajidos que asedian la ciudadela letrada, se colocan por lo pronto “fuera de la ley”, y por lo tanto no dispuestos a esperar pacientemente las consecuencias de su aplicación para dirigirse a esos nuevos públicos, advenedizos y multilingües.

Veamos algunos ejemplos. No sin antes advertir que el proceso arriba descripto no se inicia “abajo” para terminar “reflejado” en un “arriba” que le está subordinado sino que como siempre es un círculo creativo en el que la “vuelta” de enunciados por parte de la llamada industria cultural lleva consigo usos y abusos recientemente “inventados” con enormes chances de éxito en la comunidad parlante. Verbigracia, José Antonio Saldías, que venía “de una escuela como la naval militar”, “un medio donde el lunfardo no existía” (Saldías, 1968: 37 y 135), cuando entra a trabajar en el diario *Crítica* (1913-1962), Natalio Botana, su fundador y director le encarga para su asombro “la página de policía”. Saldías cuenta que

<sup>8</sup> Carlos Gardel reemplaza el término en su canto por “Madama”, que es la regente de un prostíbulo. (GOBELLO, *op. cit.*:162)

Botana había ideado una página de policía ‘sui generis’. Policial inclusive en su parte literaria, pues debía ser escrita en el lenguaje ‘orillero’. Era una novedad.

Yo acababa de sacarme un premio de diez argentinos oro en un concurso de ‘Última Hora’, con un poemita de carácter popular hecho en décimas, que se titulaba ‘El carrero’ y que hoy aún es aplaudido cuando me animo a recitarlo.

Botana, sacando conclusiones de aquella muestra, me dio sus instrucciones. La página debía contener una composición en verso, una escena callejera a la manera de las de Félix Lima, y una gran nota que resultó ser después ‘El diccionario lunfardo’ propuesto por mí. Y como complemento las noticias. Estas últimas, una vez que le tomé la mano a la ‘versada’, las redacté muchas veces en verso, para que ocuparan más espacio. (Saldías, *op. cit.*: 133-134).

Otro ejemplo. En relación con el tango, Celedonio Flores, quien a la postre resultaría amigo de Gardel, había participado en un concurso organizado por un diario, con los siguientes resultados:

Alrededor de 1920 el periódico *Última hora* organizó un concurso de versos escritos en lunfardo: uno de los poemas editados fue una letra de tango del joven Celedonio Flores. Gardel y Razzano la leyeron y gustaron de ella. Gardel la cantó en escena y decidió grabarla con el título con el título ‘Margot’. Se pusieron en contacto con Flores, que acordó encontrarse con Gardel en el estudio de Glucksmann<sup>9</sup> (ahora situado en un piso alto del cine Grand Splendid, en la calle Santa Fe).<sup>10</sup> En este primer encuentro Flores mostró a Gardel otra letra de tango que había compuesto, “Mano a mano”. Gardel se entusiasmó en seguida; con ayuda de Razzano pronto le puso música. (Collier, 1992: 65)

Y a propósito del cine, y siguiendo con nuestro cometido, ¿qué tiene para decirnos el cine al respecto? En *Nobleza Gaucha* (1915), el primer gran éxito comercial del cine argentino, que lo fue, hay que decirlo, cuando en su segunda versión José González Castillo<sup>11</sup> le agregó estrofas sobre todo del *Martín Fierro*.<sup>12</sup> Y el personaje del “malo” de la película, un estanciero prepotente y derrochador que vive en la ciudad de Buenos Aires, pasa las noches en el *Armenonville*, lujoso cabaret porteño situado en el Barrio Norte, en el que se interpretaba y bailaba el tango en la década del Centenario. La película traza una dicotomía entre el campo (la nobleza) y la ciudad (la perdición) y el tango naturalmente cae en esta última caracterización, que incluye como si fuera poco el ser diversión además de un sector de la clase alta terrateniente. *Armenonville*, no hace falta observarlo, es voz francesa.

El tema de París no arribó pues a Buenos Aires con el retorno de Francisco Canaro y Carlos Gardel de Europa. “París” nunca se fue de Buenos Aires. Podría constatarse semejante “dislocación” geográfica en esta ciudad “nuestra” que *contenía* otras ciudades invisibles, al decir de Italo Calvino, en las dos primeras décadas del siglo XX, con la simple reunión de los nombres franceses usados hasta aquí en este apartado: “Margot”, “Saint Germain porteño”, *Armenonville*; agreguemos *Palais de Glace*. Se podría decir, como se ha dicho, que el tango fue y volvió después de haber triunfado en París y otras ciudades europeas, y que en su vuelta consiguió expandirse a las clases medias consolidándose en el gusto mayoritario de la gran urbe porteña, pero también de aquellas otras portuarias como Rosario y Montevideo. Lugar común de una memoria cristalizada. No obstante, como se podrá notar, ya había incorporado desde sus comienzos la temática parisina vinculada al mundo nocturno. Por ejemplo, quedémonos tan solo con los títulos de dos tangos cuyas letras pertenecen a Pascual Contursi, “*Champagne Tango*” e “*Ivette*”, ambos de 1914 aproximadamente. (Véase Gobello, 1995: 28 y 35). Otrosí: se conoce que Contursi recién en 1927 viajaría a Europa y se radicaría en París, ciudad en la que en 1928 compondría su último tango, “*Bandoneón arrabalero*”, con música del bandoneonista Juan

<sup>9</sup> Max Glucksmann (Czernowitz, 1875, Buenos Aires, 1946), un fiel representante de esa primera camada de empresarios extranjeros que fundaron industrias culturales en el Río de la Plata, fundó la denominada primera sala cinematográfica argentina, el Cine Teatro Grand Splendid, en la calle Santa Fe al 1800, que se inauguró en 1919, en ese barrio sintomáticamente conocido por la época como “El Saint Germain porteño” ([https://es.wikipedia.org/wiki/Max\\_Glucksmann](https://es.wikipedia.org/wiki/Max_Glucksmann))

<sup>10</sup> Adviértase que la primera edición del libro de Collier sobre Gardel es de 1988 y que todavía en esos años funcionaba la sala cinematográfica, según su paréntesis. Hoy funciona allí una importante librería que ha preservado por fortuna su destacable arquitectura.

<sup>11</sup> Padre de otro gran poeta del tango, Cátulo Castillo.

<sup>12</sup> Recordar que fue lo mismo que hará en 1925 Francisco Canaro, cuando debute vestido de gaucho en París.

Bautista Deambroggio, llamado con el apodo de Bachicha., quien se encontraba en París desde 1921 y donde moriría en 1963. ¿Una inmigración al revés?

Ahora retomemos un poco más de Celedonio Flores. Le pertenece la letra de unos de los tangos más exitosos, “Corrientes y Esmeralda” (1933), que tiene música de Francisco Pracánico. José Gobello ha escrito que de “este estupendo poema de Celedonio Flores circulan, no sólo en boca de cantores sino también en ediciones musicales, versiones deformadas” (Gobello,1991: 91). Se refiere, pensamos, porque no lo aclara en la página, a una consecuencia visible en la letra del tango de la censura radiofónica impuesta al lunfardo de los tangos por la dictadura militar de 1943, censura que duró hasta bien entrado el primer gobierno de Perón. Y por eso argumenta preferir la transcripción del poema tal como figura esta en el libro del poeta, *Cuando pasa el organito*. Para lo que nos interesa, pensemos en las diferencias. Celedonio Flores en su libro parece establecer que la letra correcta de la cuarta estrofa dice así: “De Esmeralda al norte, del lao de Retiro, / franchutas papusas caen a la oración/ a ligarse un viaje, si se pone a tiro, gambeteando el lente que tira el botón”. En cambio, en la versión “deformada” y grabada por Osvaldo Pugliese con el cantor Roberto Chanel en 1944, se escucha: “De Esmeralda al norte, pal lao de Retiro, Montparnasse se viene al caer la oración, /es la francesita, que con un suspiro/nos vende el engrupe<sup>13</sup> de su corazón”. Ahora bien, si se nos permite que concedamos crédito a la considerable popularidad de Pugliese, no hay por qué negársela al mismo tiempo a su grabación, con otra letra que conserva el “espíritu” de la primera, pero que tiene un verdadero hallazgo poético, lo haya escrito quien lo haya escrito. Nos referimos primero al paso del plural “franchutas” al singular “francesita”, segundo, a la súbita percepción del que narra, en el fragmento citado, cuando se *le* viene encima en forma casi natural la presencia de Montparnasse, todo esto porque la “francesita”, que al hacer su itinerario de trabajo mientras camina hacia el sur, desde el barrio de Retiro, tiñe al que mira de una para nada extraña irrupción de la memoria involuntaria, a lo Marcel Proust, y trae un barrio afamado de París, que así adviene calmo, como si el paisaje le fuera suyo. Montparnasse en “Corrientes y Esmeralda”, llega por lo tanto a consecuencia de una mirada descriptiva que se basa en *otra* de ficción, la de la letra tanguera, y que pide *otro* uso del lugar y su nombre de calle, tramado entonces con una subjetividad que se contagia al que escucha el tango.

### El tango, la ópera y la novela de folletín ¿Encuentros furtivos?

Un malentendido generalizado que siempre halla fundamento en la sociología argumenta que la cultura “alta” y la “baja” nunca se relacionan entre sí, que existen en compartimentos estancos. Dicha clasificación, que se reproduce indefinidamente y ciertamente despacha con manifiesta rapidez la complejidad del asunto, parece descansar en una suerte de pereza intelectual siempre a los pies de la paráfrasis, pero protegida, eso sí, de la intemperie de la duda debido al propio investigar. En el caso de la inmigración en el Buenos Aires de principios del siglo XX, el malentendido piensa la ciudad como una suerte de continuidad de la disposición de clases en un barco venido de Europa. En la bodega, el pueblo y el polizón analfabetos musicales, y en el piso superior, naturalmente, los ricos y aquellos maestros de música que saben escribir y leer partituras. Señalemos que un autor de renombre ha cultivado en cantidades importantes los lugares comunes al respecto, ya en su primer libro, que trata de las canciones traídas por los inmigrantes:

*Lo culto*, a diferencia de lo *popular*, estaba dirigido a los niveles sociales económicamente elevados que participaban cotidianamente en la recreación teatral (y hogareña) de códigos estéticos generados en Europa y comunicados al intérprete de acuerdo a la notación musical occidental. Lo *culto* se desarrollaba en dos o tres **teatros céntricos** de la ciudad, tenía un público relativamente restringido y exigía, supuestamente, **un cúmulo de información previa** para su comprensión total. Esto era, **para el caso de la ópera, el conocimiento de un asunto literario**, su planteo dramático y, de ser posible, la diferenciación y apreciación de los principales elementos melódicos de los fragmentos característicos. (Pujol, 1989:103) [negritas nuestras]

<sup>13</sup> Al censor se le habría escapado la palabra “engrupe”, que es voz lunfarda proveniente de “grupo”, “Ladrón que, en la estafa, seduce al incauto” (Gobello,1990: 133).

Sin que estas observaciones dejen de poseer una verdad si bien parcial o no matizada en tal esquematismo simplista imperturbable, debemos preguntarnos cómo se aplica la clasificación en un tango como “Griseta” (1924), de José González Castillo y Enrique Delfino, lleno de referencias a la novela de folletín francesa<sup>14</sup> y a la ópera italiana.<sup>15</sup> A saber, los siguientes personajes de Museta, Mimi, Rodolfo y Schaunard lo son en primer lugar de la novela de Henri Berger *Scènes de la vie bohème*, publicada por entregas entre 1847 y 1849, y en segundo lugar de la ópera en italiano *La bohème* de Giacomo Puccini. Manon y Des Grieux son personajes de la novela del Abate Prévost *L’histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, también hecha pública por entregas entre 1728 y 1731, en una primera edición y en 1753 en una edición revisada por el autor. Luego, en el siglo XIX, la historia pasaría a otra ópera de Puccini, *Manon Lescaut*, también estrenada en Turín, pero un 1º de febrero de 1893. Finalmente, Margarita Gautier y Armando Duval son personajes principales de la novela de Alejandro Dumas (hijo) *La dame aux camélias* (1848), que con otros nombres y a partir de una versión teatral pasaron a la ópera *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi.

Además, de esta otra “francesita” de José González Castillo, podemos decir que es una Madame Bovary “que un sueño de novela trajo al arrabal”, esto es, una lectora que *se* arroja lejos de la vida cotidiana francesa, a pesar de que *allá* “era la flor de París”; luego, ella no puede *ser* los personajes de sus novelas si obviamente no las ha leído. Por si no fuera suficiente lo dicho, cabe la insistencia para decir que Armando Duval compra en una subasta el *Manon Lescaut* del Abate Prévost y se lo regala a Margarita Gautier con una dedicatoria personal. Todavía más, es improbable que Margarita no haya conocido las versiones operísticas, aun cuando la letra del tango no las mencione. Para abonar nuestra tesis podemos decir que los lectores conocían de sobra que Margarita Gautier frecuentaba los estrenos operísticos y teatrales en su vida de cortesana.

El universo temático de las novelas de folletín francesas era bien conocido, se venían traduciendo desde el siglo XIX en Buenos Aires, y eran moneda de cambio habitual para el imaginario rioplatense que habían ayudado a construir. Al respecto, Francisco Canaro cuenta que

Desembarcamos en Marsella , y como debíamos aguardar varias horas la salida del tren que nos conduciría a París, *lo primero que se me ocurrió* en esa ciudad portuaria, fué la curiosidad de conocer la isla donde estuvieron presos el Conde de Montecristo y el Abate Farías, la prisión del ‘Chateau D’If’, según la famosa novela de Alejandro Dumas (padre). Tomamos un barquito de los que hacen la travesía, y nos llevó a la mentada isla que estaba cerca, y allí conocí el lugar, el calabozo y la piedra que sacó el Abate Farías para facilitar la fuga de la prisión al Conde de Montecristo. Experimenté una sensación desconocida, que me retuvo absorto largo rato, evocando los apasionantes pasajes de la renombrada novela. (Canaro, 1957: 128) [las cursivas son nuestras]

Se podrá argumentar, y estaría bien, que “Griseta”, este tango “culto”, brilla casi excepcional en la producción letrística de González Castillo, y no habría tenido tanto éxito como otros tangos suyos, pero obtuvo, entre varios, los siguientes registros de voces a lo largo del tiempo, Carlos Gardel (1924), Ignacio Corsini (1931), Andrés Falgás (1939), Roberto Rufino (1941) y Nelly Vázquez (1976). Creemos que esa cantidad en años progresivos algo querrá decir.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Cabe reconocer que en nota al pie de la letra del tango, José Gobello en su edición, realiza una sintética pero bien apreciable glosa de los términos de época, y de ella hemos partido (Gobello,1991:107-108), así como de la de Romano, que repite y expande en forma destacable la glosa de Gobello (Romano,1990:66-67)

<sup>15</sup> Puede consultarse con provecho el libro de Alfredo E. Fraschini sobre el tango, y en especial la “Parte 3: Con los ojos en París”, donde se encontrará una descripción y cotejo con fuentes literarias más o menos exhaustivos y eruditos del mundo referencial de la letra de “Griseta”, a pesar de coexistir con observaciones mercedoras de más detenimiento; vale precisar que obviamente Alfredo E. Fraschini no solo se explaya sobre el tango que trabajamos , también sobre otras letras que conllevan valoraciones de París hechas desde los tangos. (Fraschini,2008). Este catedrático argentino de latín y griego parece llevar a cabo en esta bella edición, la propuesta que hiciera Jaime Rest, otro académico, en la década del ’60, quien se lamentaba de que en “ pocas ocasiones –si acaso en alguna- se ha encarado el estudio de estas piezas líricas en términos estrictamente literarios , y casi nunca se ha tratado de indagar sus posibles fuentes o de enriquecer su significación a través de un adecuado cotejo con materiales poéticos de origen culto” (Rest,1965:7).

<sup>16</sup> No habrá de olvidarse que en 1935, once años después de la grabación de “Griseta” por Gardel, Jorge Nelson replicaría la historia en “Margarita Gauthier”, pero con una letra ya despojada de referencias literarias para dedicarse solo a “mi divina

En cuanto a la ópera, es cierto que la mayoría de los inmigrantes se sabía de memoria fragmentos de ellas, sobre todo las arias, no obstante, sería imposible atribuir al público “melómano” del Teatro Colón completa ignorancia en relación con fragmentos de los tangos. La cultura moderna está hecha de fragmentos que se mezclan antes que de totalidades que se apartan.

Habría que recordar y hacer recordar que “lo *culto*”, como dice Pujol, no solo “se desarrollaba en dos o tres teatros céntricos de la ciudad”, sino también en los barrios. Ejemplifiquemos con el Teatro Verdi, un teatro lírico en el barrio de La Boca, uno de los barrios privilegiados en el relato del origen del tango, que fundado en 1879, fue inaugurado en 1901 en su sede actual de Almirante Brown 736, y en él se guarda “la carta de puño y letra que Verdi envió como agradecimiento cuando lo nombraron presidente honorario(...)El homenaje” también continúa adentro del edificio: “todas las salas que están en el primer piso (...) se denominan Rigoletto, La Traviata, Il Trovatore, Nabucco, Aída o Falstaff “ (Parise, 2013). Encrucijada de lo “culto” y lo “popular”, en el Teatro Verdi cantaron Beniamino Gigli y Enrico Caruso, pero también pasaron Francisco Canaro, Roberto Firpo, Eduardo Arolas, etc., y se presentó el dúo de Carlos Gardel y José Razzano, presentación que debieron repetir “unos años más tarde”, consiguiendo un gran éxito de público que en la oportunidad desbordó el teatro hacia la calle.

### El tango. Popularidad histórica de un *effort de poésie*

La niebla que cubre el final del tango es tan opaca como aquella que cubre su origen. Hoy el tango se mira de lejos cómo cede cuando termina la década de 1950 en cantidad de letristas y músicos, orquestas y cantantes, bailes y bailarines multitudinarios, y languidece hasta arribar a la mitad de la década de 1960 produciendo estilizaciones e interpretaciones nostálgicas de su edad dorada. En relación con ello, se ensayaron arriesgadas conjeturas, sobre todo de carácter político, sin tener en cuenta el surgimiento en 1951 de un nuevo medio, la televisión, mientras que el tango indudablemente se estableció y desplegó con el disco, la radio y el cine. En efecto, la TV, que primero fue estatal, y su paulatino crecimiento, que incluyó en el inicio de los '60 la fundación de tres canales privados, fue primordial en su incidencia notable en la difusión del *rock'n roll*. Ritmo este último que se mostró permeable a nuclear culpabilidades diversas por la muerte del tango, siendo como era además una música venida de un “afuera” cuyo objetivo “imperialista” no solo contenía la nítida cooptación de la juventud sino también la degeneración de aquella otra música portadora de lo nacional y popular, más precisamente el tango. Habría que hacer una comparación profunda y detenida con el similar desfallecer en popularidad de otro ritmo urbano, el samba carioca; con la única salvedad de importancia fundamental que la cultura urbana brasileña es una cultura más impermeable a ritmos “extranjeros” que la argentina, y produjo por lo tanto como respuesta defensiva una fagocitación de los ritmos extranjeros en clave nacional. Pero más allá de estas diferencias no menores lo cierto es que hoy, después de un largo proceso que comenzó también con el influjo del *rock'n roll* a través de la televisión, el *funk* carioca en las favelas ha prácticamente erradicado el samba tradicional.

Juan José Hernández Arregui fue el autor argentino que en 1957 intentó una interpretación de la decadencia del tango paradójicamente contraria a aquella que la hacía coincidir con el golpe militar de 1955, en la que tampoco consideró que su última etapa “feliz” se correspondió con la década peronista, sino que ubicó la caída en la llamada Década Infame:

En 1930, la música popular de Buenos Aires, el tango, *acentúa su tristeza*. Es la época de “Yira, yira”. Como en nuestros días [1957] el tango ha sufrido un retroceso en su popularidad, este fenómeno colectivo exige una explicación.

Los viejos tangos pertenecen a *otra espiritualidad*. A un período concluido. Por eso están en decadencia sus temas. *Las letras lunfardas son ya ininteligibles o artificiales*, del mismo modo que *el arrabal en que crecieron, hoy se ha transformado en barrio, en parte orgánica de la ciudad, unido a ella por medios de*

---

Margarita”, un personaje sin apellido, lo que permite acentuar la carga afectiva del diminutivo, pues se da por supuesto que se sabe quién es *La dama de las camelias*.

*transporte que han quebrado la separación de los aledaños sórdidos fomentadores de imágenes siniestras.* (Hernández Arregui, 2005:103). [las cursivas son nuestras]<sup>17</sup>

José Gobello desmiente a Juan José Hernández Arregui, quien, con el afán clasificatorio, coloca mal la fecha de 1930 en relación con “Yira, yira”, pues esta composición es de 1929, o sea, todavía de un período democrático que se iba a quebrar eso sí con el golpe militar de 1930. Como se advierte, HA pretende incrustar a la fuerza el tango de Discépolo en el comienzo mismo del golpe. Además, en cuanto a la “tristeza” que el tango acentuaría en esa supuesta hora cero de la historia, se equivoca quizá deliberadamente ya “que la tristeza [siempre “acentuada”] del tango comienza con Contursi en 1914 y (...) la actitud *contestaria* (para decirlo con un galicismo ahora de moda) de Discépolo comenzó en 1926 con *¿Qué vachaché?*” (Gobello, 1991:60).<sup>18</sup> De paso digamos que la tristeza, la queja, la frustración, el lamento por una pérdida amorosa, la nostalgia por lo irremediable del pasado” no es propiedad exclusivamente del tango, como se cree. Al revés, esta temática lo emparenta con el sentimentalismo de la canción popular americana, por caso el bolero en lengua española o el samba en lengua portuguesa.

Por otra parte, como se advertirá, Hernández Arregui interpreta literalmente la existencia del “mítico” arrabal. La desaparición entonces de esa topografía realista en virtud del crecimiento urbano y del transporte habría decretado la finitud del tango y con ello, por suerte, la ausencia de sus “imágenes siniestras”. La prosa taxativa de HA no deja lugar a dudas ni tropieza con nada, ella avanza con resolución a partir de usos aforísticos y centelleantes de la lengua nacional. En cuanto a que “las letras lunfardas son ya ininteligibles” es de difícil probanza porque la mayoría de esas construcciones lingüísticas acabaron por incorporarse al habla cotidiana del porteño, el rosarino o el montevideano.

Por lo tanto, todo giro o término lunfardo cuya significación se populariza deja de integrar el lenguaje del delito en razón de que ha perdido su carácter secreto. En consecuencia, el lunfardo –y todas las otras jergas de maleantes- tienden a transformarse constantemente con el objeto de excluir y reemplazar aquellos usos que han dejado de pertenecer en forma exclusiva a los círculos marginales de la sociedad para los que fueron originalmente acuñados. En cambio, esos giros argóticos desechados suelen incorporarse al habla popular y cotidiana (Rest, 1965:3)

Hernández Arregui fue un pensador marxista en clave nacional. En Argentina, continuó los postulados de Stalin propuestos en el texto *El marxismo y la cuestión nacional* (1913). En tal sentido, HA como marxista fue también un realista en filosofía, y consecuente con el método de conocimiento científico materialista, hizo suyo al mismo tiempo aquel concepto realista del arte como reflejo del mundo objetivo elaborado por Lukács en la Unión Soviética, durante la década de 1930. Debido a ello dice en el fragmento citado que los “viejos tangos pertenecen a otra espiritualidad. A un período concluido. Por eso están en decadencia sus temas”. Y no es casual que el apartado del capítulo III de su libro lleva por título precisamente “El tango como reflejo social”. Agreguemos que, siguiendo esa perspectiva fundamentada en la idea de un progreso dialéctico e histórico, se puede imaginar que en un futuro de liberación nacional y social en Argentina definitivamente los tangos serán considerados un residuo del pasado cuando no innecesarios por acarrear “imágenes siniestras”. Hay que aclarar que cuando llegue ese momento, que a la vez traerá consigo la tan esperada unidad nacional, para Hernández Arregui llegará el momento de la llamada música folklórica, más representativa en tanto reflejo más pertinente de la nueva realidad, frente al desechado cosmopolitismo histórico del tango.

A todo esto, ¿qué se hace con Enrique Santos Discépolo? No con su hermano Armando, aclaremos, que a menudo se acomoda sin ningún inconveniente en las inmóviles taxonomías de la historia social de la literatura. En cambio, Discépolín incomoda siempre y siempre incomodará. El humor, la ironía, el sarcasmo, la sátira, que frecuentó con desenfado nos recuerdan no solo la finitud de la vida humana sino de todas las cosas; y por supuesto descolocan a las solemnidades que por derecha o izquierda pretenden un ilusionismo efímero, repositorio sublime de soluciones inmortales frente a la

<sup>17</sup> Jorge B. Rivera en 1973 y Eduardo Romano en 1983 van a continuar y exagerar esta misma línea interpretativa de Hernández Arregui. (Rivera, 1973: 163-170, y Romano: 1983:102-104).

<sup>18</sup> Gobello, hay que decirlo, fue un apólogo del golpe militar de 1976, cosa reprochable por cierto; pero la consecuencia fue que a menudo se lo demonizó por sus opiniones desafortunadas y se menoscabó su valiosa obra sobre el lunfardo y el tango, cuando no se la censuró.

angustia existencial de la condición humana. Por ejemplo, recordemos que, a causa de sus tangos, desde el nacionalismo popular, a cuyas filas perteneció, si cabe, a medias entre la convicción y la desconfianza, se *le* perdonó la vida, como se dice, contemporánea y posteriormente, recién cuando participó en la campaña peronista de 1951 con el sketch radiofónico de “Mordisquito”, poco antes de su muerte. Fueron veintidós años de reproches políticos y estéticos en cincuenta años de existencia. Ya que el primer tango, intenso y sarcástico, con letra y música de su autoría, es ¿Quevachaché?” (1926), que por añadidura fue rechazado inmediatamente en el espectáculo que lo estrenó, y el último es, ya en el interior del peronismo, “Cafetín de Buenos Aires” (1948). Cafetín que es símbolo del desencanto en primera persona y refugio del caminante que “miraba de afuera” y que vuelve y confiesa sobre “tus mesas que nunca preguntan”. Nacido el 27 de marzo de 1901, Discépolo, a secas, iba a morir el 23 de diciembre de 1951.

Ernesto Sábato, seis años después de Juan José Hernández Arregui, va a escribir en 1963 que “Enrique Santos Discépolo, su [del tango] creador máximo, da lo que yo creo la definición más entrañable y exacta: “Es un pensamiento triste que se baila” (SÁBATO, 2005:11). A su vez, Jaime Rest, en 1965, argumentará que

En consecuencia, por humilde que nos parezca, es necesario reconocer que la producción de Discépolo posee indudable afinidad con la ternura y compasión de [François]Villon, en lo que respecta a la imagen que nos ofrece del sufrimiento y la miseria humana en los sectores más oscuros de la sociedad; y por añadidura, su tango **Cambalache** es un documento poético de extraordinaria perspicacia que no cuenta con parangón en la literatura culta. (REST:1965: 9).

En las letras de Discepolín hay una topografía incierta, es más, hemos encontrado solo tres referencias concretas a la ciudad de Buenos Aires. “El carrillón de la Merced” (1931),<sup>19</sup> y en un perno mezcló París con Puente Alsina”, segunda línea de la tercera estrofa de “El Choclo” (1947), y “Cafetín de Buenos Aires” (1948). En verdad, la “topografía” discepoliana, con las salvedades arriba mencionadas, reside sobre todo en su uso del vocabulario rioplatense, y no solo del lunfardo:

Aquí, como en todo testimonio escrito, las palabras documentan la historia íntegra de una época. La perduración de los hechos sociales se transforma con el tiempo, en una pura y exclusiva perduración verbal. Un procedimiento exegético similar puede aplicarse a innumerables letras de tangos, tarea que permite extraer tipos humanos, actitudes vitales y rasgos lingüísticos perfectamente definidos (REST, *op.cit.*: 7)

Podemos decir que, si nos quedáramos solo con las letras de Discépolo, prescindiendo momentáneamente de la música pues constituyen un casamiento inescindible, se podría constatar que la presencia del lunfardo en ellas se fue adelgazando a partir de los '30 hasta arribar a 1951, año del fallecimiento de nuestro poeta. Todo ello sin arriesgarnos a interpretar qué significado tiene ese progresivo abandono, si bien es lícito pensar que él permite acceder más fácilmente a una valoración universal que deja atrás la época. Con la excepción de la letra de “El Choclo”, en la que Discépolo parece despedirse finalmente del lunfardo puesto que en “Cafetín de Buenos Aires” ya no hay ninguna marca de esa jerga. Estos versos son un homenaje ya póstumo, si se quiere, al tango, pues en tiempo pasado nos hablan del periplo inicial del ritmo (“Con este tango nació el tango”), el tango que ahora vuelve a “la emoción de mi suburbio”, de donde partió. La vida se consume así en la vuelta que permite añorar el pasado (“al evocarte.../tango querido...”) dicho en el presente del enunciado. La letra, además, es significativa también para nosotros porque nos permite retomar el lugar mítico de París con que arrancamos este trabajo. Ciudad de París que si no nos equivocamos es mentada por esta única vez en la obra discepoliana. Se trata aquí de que “Carancanfunfa [un bailarín]<sup>20</sup> se hizo al mar con tu bandera [la de “El Choclo”, la del tango] / y en un perno mezcló París con Puente Alsina [puente hacia el suburbio al sur de la ciudad]”.

<sup>19</sup> El título de este tango se utiliza a veces sin el artículo, “Carrillón de la Merced”.

<sup>20</sup> “**Carancanfunfa**. En el **leng. de los compadritos**, el baile del tango con corte y quien lo danza diestramente” (Gobello,1990: 57).

## Conclusiones

El corpus del tango constituye hoy un ciclo cerrado, como el de la literatura gauchesca. Pero siempre en tanto clásico rioplatense con la suficiente autonomía artística como para encontrarse constantemente a disposición del sentimiento y el estudio. De ese corpus hemos elegido algunos andariveles con el afán de desandar algunas lecturas cristalizadas en lugares comunes de una hermenéutica conservadora para la cual ya no habría nada que decir.

1) El tango habría llegado a un París desconocido que sin embargo lo esperaba con los brazos abiertos en los años de 1920, pero con la condición puesta en una vestimenta de “gaucho” que confirmara una mirada francesa predisposta a convalidar un tipo de exotismo americano.

2) Ese viaje consagratorio a París habría tenido obviamente un retorno exitoso a Buenos Aires para hacerlo más potable a los ojos de las mayorías populares que recién ahí lo descubrirían, y al mismo tiempo de ese modo lo sacarían del círculo vicioso de la marginalidad de arriba y abajo, en una incorporación contestataria que reforzaría indirectamente una moral del trabajo y el orden.

3) El tango habría constituido parte de un “abajo” barrial sin contacto cultural alguno con un “arriba” cuya estabilidad estaba dada por una “alta” cultura hecha de saberes y adiestramientos sofisticados inalcanzables, y ambos lugares habrían sido en consecuencia síntomas inalterables de una estructura inamovible, valga el oxímoron, “estructura” u horizonte mental que sostenemos le adeuda funcionalismo si no explícita, implícitamente al pensamiento de Bourdieu.

4) En el interior de ese sistema de imperturbabilidad social manifiesta, el tango, siendo como era un reflejo portuario de una sociedad nacional desarticulada y decadente que iba a derivar en contradicciones que debían superarse a partir de la experiencia política y social del peronismo, quedaría relegado al desván de las cosas “tristes”, desechadas por anacrónicas, según una huella interpretativa que desembocó con naturalidad en el 1973 de la vuelta de Perón y el peronismo y de los consecuentes sueños verosímiles de la izquierda tradicional y revolucionaria, que en esa construcción se pensaba a su vez como superadora de ese prístino instante histórico, provista como estaba con la música de “protesta” de raíz folklórica.

En primer lugar, hemos relativizado el imaginario que hizo del viaje consagratorio a París por parte del tango una original y cándida iniciativa para “hacerse la Francia” y volver triunfal con una ganancia por completo desconocida, al mostrar y demostrar que con un esquema topográfico previo y simultáneo hecho de pasadizos solo a medias secretos había en común entre la cultura parisina y porteña mucho más que lo que permite la imaginación social de la historia y la sociología. En segundo lugar, hemos descrito cómo las culturas alta y popular accedían a los mismos bienes simbólicos como la novela de folletín y la ópera en ese momento de ebullición porteña donde se cocía en la práctica cotidiana una mezcla de elementos culturales, que como no podía ser otra manera ya venían mezclados ellos mismos de Europa y de otros lugares de las Américas. Finalmente, a partir de la figura emblemática de Enrique Santos Discépolo pensamos que hemos argumentado a favor de la idea de que, en el caso del tango, un arte hecho de palabras y sonidos musicales, también él exhibe una vez más que siempre hay fuga de las domesticaciones nacionales para volverse un medio artístico internacional, como el blues, el samba, el rock, por supuesto más allá de cualquier determinismo epocal y topográfico.

## Bibliografía utilizada

- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bioy Casares, A. (1986). *Memoria sobre la pampa y los gauchos*. Buenos Aires: Emecé. 2da. ed.
- Borges, J.L. y Bulrich, S. (1968). *El compadrito. Su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A.
- Buenos Aires Herald* (1994). Suplemento 118 years. *Buenos Aires Herald. 1876-1994*. Buenos Aires, jueves 15 de septiembre, pp.1-28
- Canaro, F. (1957). *Mis bodas de oro con el tango y Mis memorias (1906-1956)*. Buenos Aires s/e.
- Cárcamo, J.A. (2004). *Carlos Gardel Discografía*. Universidad de San Luis: <http://gardel.unsl.edu.ar/carcamo.htm>
- Collier, S. (1992/1988). *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*. Buenos Aires: Sudamericana. 2da.ed. 1992
- Estrada Liniers, M. (1959). *Juan Moreira. Realidad y mito*. Buenos Aires: s.n. 2da. ed.
- Fraschini, A. E. (2008). *Tango: tradición y modernidad. Hacia una poética del tango*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- Gobello, J. (1990). *Nuevo Diccionario Lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gobello, J. y Bossio, J.A. (comps.). (1991). *Tangos, letras y letristas 1*, Buenos Aires: Plus Ultra, 3ra. ed.
- Gobello, J. (comps.). (1991). *Tangos, letras y letristas 2*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Gobello, J.(ed.) (1995). *Letras de tangos. Selección (1897-1981)*. Buenos Aires: Nuevo Siglo.
- Hernández Arregui, J.J. (2005/1957). *Imperialismo y cultura*. Buenos Aires: Peña Lillo y Ediciones Continente; 1ra. ed. 1957
- Morena, M.A. (1990). *Historia artística de Carlos Gardel*. Buenos Aires: Corregidor. 3ra. ed.
- Parise, E. (2013). "Teatro Verdi, cultura y mucho más". En *Clarín*. Buenos Aires, 9/9/15. URL: [http://www.clarin.com/ciudades/Teatro-Verdi-cultura\\_0\\_989901047.html](http://www.clarin.com/ciudades/Teatro-Verdi-cultura_0_989901047.html)
- Pesce, V. (2006). "Un espejo donde mirarse". En *El País Cultural*, suplemento del diario *El País*. Montevideo.
- PUJOL, S. (1989). *Las canciones del inmigrante*. Buenos Aires: Almagesto.
- Real de Azúa, C. (1987). "Ambiente espiritual del 900". En *Escritos*. Montevideo: Arca.
- Rest, J. (1965). *Notas para una estilística del arrabal*. Buenos Aires: Servicio de Extensión Cultural de la Dirección General de Obra Social de la Secretaría de Estado de Obras Públicas.
- Rivera, J.B. (1985). "Diez perfiles de Discépolo en 4 X 4". En A. Ford, Rivera, J.B. y Romano, E., *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Romano, E. (1983). "Las letras de tango en la cultura popular argentina". En *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Romano, E. (coord. pról.) (1990). *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.
- Sábato, E (2005). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Losada. 3ra.ed.
- Saer, J.J. (1999). "Las letras de tango en el contexto de la poesía argentina". En *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saldías, J.A. (1968). *La inolvidable bohemia porteña. Radiografía ciudadana del primer cuarto de siglo*. Buenos Aires: Editorial Freeland.
- Schvartzman, J. (2015). "Borges y un significante obstinado: el tango", ponencia en *II Colóquio Jorge Luis Borges, Literatura e Tradução*. Ceará: Universidade Federal Do Ceará. Poet - Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Centro de Humanidades: 17 y 18 de septiembre.

---

## Sobre el autor

### **Víctor Miguel Pesce**

victorpesce@arnet.com.ar.

Graduado en Letras por la UBA. Se ha dedicado a la historia cultural y a la docencia universitaria en carreras de Comunicación Social (UBA, UNLZ, UNTREF, UNLaM). Realizó varias exploraciones sobre la obra literaria de Rodolfo Walsh, comenzando por la compilación y estudio de *Cuento para tabúes y otros relatos policiales* (1987). Así como sobre los ensayos de Jaime Rest acerca de la cultura de masas, cuyo primer resultado fue la edición de *Arte, literatura y cultura popular* (2006). En la actualidad, es profesor titular regular de Historia de los Medios de Comunicación, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLaM. República Argentina.