

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Lenguas

Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas

Utopías en la “pampa tango” de los tiempos modernos

Una generación del 22 rioplatense desde una perspectiva comparativa

Autor: Prof. Gerardo M. Quinteros

Directora: Dra. M. Cristina Dalmagro

Córdoba, diciembre de 2015



Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

A mi irresistible pasión por nuestra espléndida
lengua española y bellísima literatura argentina.

Índice

Resumen.....	Pág.
4 Introducción.....	Pág.
5	Advertencia preliminar al lector...
.....	Pag.8
I. Los primeros trazos de un escenario pintoresco: el margen portuario rioplatense alrededor de 1900, en la crónica periodística, el retrato costumbrista y el sainete criollo	
.....	Pág. 9
a. La calle, el cafetín y el conventillo de barrio arrabalero.....Pág. 9	
b. La idiosincrasia del criollo rioplatense-.....Pág. 11	
c. Una danza controvertida y apasionada.....Pág. 16	
d. Posibles alternativas utópicas de una vida mejor aún no realizada en el grotesco criollo.....Pág. 20	
II. Una generación literaria del 22 rioplatense desde una perspectiva comparada. Reminiscencias de temas, motivos y espacios estético-ideológicos del tango criollo hacia fines del siglo XIX.....Pág. 25	
a. Nuevamente la calle, los almacenes o cafetines y el conventillo de barrio arrabalero.....Pág. 27	
b. Una vez más el compadrito y la desafortunada musa criolla rioplatense.....Pág. 39	
c. La persistencia de una triste danza arremolinada.....Pág. 63	
d. Hacia la canonización y el fin del tango criollo, pampeano y milonguero.....Pág. 72	
e. Nuevas posibles alternativas utópicas de una vida mejor aún no realizada.....Pág. 79	
Conclusión general.....	Pág. 93
Anexo: lexicografía lunfarda.....	Pág. 96
Bibliografía.....	Pág. 98

Utopías en la “pampa tango” de los tiempos modernos. Una generación literaria del 22 rioplatense desde una perspectiva comparativa.

“Quiero que todos en la tierra sean felices como yo,
que nadie lllore.”

Bernárdez, F. (1943, 17)

Resumen:

En un principio, la capitalización de Buenos Aires posibilitó el diseño y la planificación premeditada de una nueva ciudad moderna construida sobre las ruinas de la arquitectura colonial. A todo esto, sus márgenes desbordados por el proceso migratorio europeo y del interior argentino sufren las mismas consecuencias del desarrollo industrial europeo: una crisis de las condiciones de vida impuesta a los sectores asalariados (bajos salarios, epidemias, hacinamiento, viviendas inadecuadas). Sin embargo, este desorden social y económico produjo un progreso cultural impensado en los sectores populares rioplatenses hacia fines del siglo XIX: mediante una red de intercambios y préstamos entre sus diversos grupos étnicos en el bajo fondo portuario se origina el tango, una mezcla de la milonga pampeana y el candombe con aire de Habanera Cubana. De hecho, sus temas, motivos y espacios estético-ideológicos, como por ejemplo, el compadrito, la desesperada musa criolla, su danza pretenciosa, la esquina, el cafetín y el conventillo de barrio suburbano, el desamparo colectivo, la desintegración de la familia y el choque de utopías entre capitalistas y humanistas, especialmente fueron retratados por la crónica costumbrista de Fray Mocho, la lira popular de Evaristo Carriego y la dramaturgia nativa de Florencio Sánchez y Armando Discépolo. Asimismo, una nueva generación de escritores rioplatenses, vayan por caso, Roberto Arlt y Nicolás Olivari, también legitiman sus producciones artísticas durante la aurora bélica del siglo XX con formas vulgarizadas de una literatura rápida, fácil y susceptible de ser asimilada con un bagaje cultural mínimo para ofrecer a su gran público lector posibles alternativas de una vida mejor aún no realizada lejos de los males inducidos por la Civilización Occidental en la pampa húmeda argentina. De esta manera, se establecen lazos de parentescos entre uno y otro escritor de una misma generación y con la generación precedente, relaciones intertextuales fraternizan sus universos artísticos elaborados con los valores, las costumbres, el lenguaje, los ritos, las actitudes y las esperanzas de una vida feliz embutidas en la cultura popular bonaerense de los tiempos modernos.

Palabras claves: utopías, tango, literatura, comparatismo.

Introducción

Si bien la posesión de la frontera sur del territorio argentino hasta Tierra del Fuego, según Domingo Ighina (2000), ha sido parte del proyecto civilizador europeo para tener un dominio social, cultural, económico y administrativo sobre el ex país de los araucanos, más bien, este diseño político e intelectual, de acuerdo con Alberto Sato (1977), premeditadamente permitió la experimentación urbanística y utópica de una nueva ciudad portuaria moderna edificada sobre las ruinas de la vigente arquitectura colonial con sus márgenes superpoblados por el flujo migratorio europeo y del interior argentino bajo el flagelo irremediable de la Revolución Industrial europea persistente en regiones subdesarrolladas: precarias condiciones existenciales de vida, hacinamiento, epidemias y un salario insuficiente para solucionar cualquier imprevisto. A pesar de esto, los sectores populares rioplatenses mezclaron tristes melodías centroamericanas al ritmo de la milonga pampeana para bailar una coreografía candombera, bulliciosa y callejera conocida como “Tango”. Por cierto, sus temas, motivos y espacios estético-ideológicos migraron particularmente hacia fines del siglo XIX a la crónica sensacionalista de escritores costumbristas, como Juan M. Pinto, Fray Mocho y Felix Lima, a la poesía arrabalera de Evaristo Carriego, al sainete y al grotresco criollo de Florencio Sánchez, Alberto Vacarezza, Carlos Mauricio Pacheco, Enrique De María, Pedro E. Pico, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo. De tal manera, sus producciones artísticas atestiguaron biográficamente las picardías del compadrito arrabalero finisecular con los bucles de su danza y los infortunios de una divinidad criolla con su búsqueda ilusoria de una posible vida mejor aún no realizada lejos del pútrido suburbio durante el fallido e imperfecto periodo de nuestra Organización Nacional. En otras palabras, sus literarios bocetos etnográficos conformaron una opción respecto al sistema literario del arte oficial, esto es, una manera significativa de conocer un vasto rumor hallado en lugares públicos de conversación, a partir de la verbalización aceptable de temas recurrentes, tabúes, fobias, racismos, lugares comunes e ideas encantadoras, aunque desviadas de la normas del buen lenguaje y del alto estilo literario regulado por un inaudito mercado de novedades balbuceantes e innovaciones obsoletas al gusto del día.¹

A su vez, una nueva generación literaria rioplatense del 22 , para Juan Pinto (1964), la de Roberto Mariani, los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón, Leopoldo Marechal, Nicolás Olivari, Roberto Arlt, Leónidas Barletta, Joaquín Gómez Bas, Elías Castelnuovo, Enrique

¹ En cuanto a la masa de discursos divergentes y antagonistas en la economía discursiva, ver Marc Angenot. (1998). “La crítica del discurso social: a propósito de una orientación en Investigación”. *En Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 17-24.

Amorín y Carlos de La Púa, anecdóticamente rememoró su infancia y revalorizó tradicionalmente las posiciones marginales de una literatura obsesionada por los trastornos de los sectores populares porteños (la desocupación, el alojamiento precario, la pobreza, el desengaño amoroso, la enfermedad, algunas traiciones), o sea, una temática vinculada a la idiosincrasia del tango y la realidad de sus comienzos. De hecho, sus recuerdos reconstruyeron un pasado cultural pintoresco con sus prácticas socio-culturales enmarcadas en torno al vecindario, la economía doméstica, las íntimas relaciones afectivas y la imprescindible diversión pública: un rústico mundo inexplorado e indiferente para la minoría letrada del patriciado porteño. Desgraciadamente, este intento de conservar los lugares de la memoria colectiva con sus personajes típicos y acontecimientos públicos más significativos surge ante la angustia sufrida por su inminente desaparición, debido a la expansión urbanística privada ligada a nuevos sistemas espaciales de socialización burguesa sobre las ruinas arquitectónicas aún vigentes en las orillas de la novel ciudad portuaria. De todos modos, sus obras literarias más relevantes, una colección de pensamientos nobles e imágenes conmovedoras pobladas de ideas morales prácticamente irrealizables frente al pragmatismo capitalista, intersubjetivamente establecieron relaciones de parentesco entre sí y con otras de la generación anterior, en mi opinión, con el fin de legitimar un material de lectura claro, preciso, sencillo y de fácil aplicación para la producción de la enseñanza en lectores con experiencias culturales mínimas.

Dicho esto, surge la necesidad de realizar un estudio literario comparado, como el sugerido por Tania Franco Carvalhal (1996), acerca del examen y análisis de una obra literaria mediante confrontaciones con otras de otros autores pertenecientes a un mismo sistema literario para dilucidar y fundamentar juicios de valor y esclarecer los lazos intertextuales destinados a unir a tantos hombres de una misma generación con otros de la generación precedente dentro de una misma frontera, es decir, una búsqueda de los procesos creativos de apropiación y de transformación en la literatura popular, una exploración de las relaciones de solidaridad tipológica y estilística impuestas por algunos grupos o corrientes literarias adscritas a ciertas normas y tendencias estéticas, sociales y políticas, además, de una indagación en la interacción entre escritores, el contenido de sus ediciones y su recepción por un gran público lector, según el interés presidido en su producción.

Para empezar, se hará un registro del retrato costumbrista publicado por las crónicas sensacionalistas y la poesía popular de redacción periodística finisecular con el propósito de ilustrar los primeros trazos de un escenario pintoresco: los temibles ambientes del bajo fondo

portuario rioplatense referentes al tango criollo, cotidianamente frecuentados por el temperamento picaresco de su personaje típico. Luego, mediante una recopilación de fragmentos dramáticos pertenecientes a los sainetes y grotescos criollos más representativos de los dramaturgos antes relevados, se documentará, por un lado, el origen de su danza sensual y pendenciera iluminada por los faroles esquineros y los del conventillo de barrio arrabalero; por otro lado, los diversos programas de un vida feliz casi irrealizable debido a la ausencia de un interés común compartido entre las diversas esferas de la estructura socio-cultural, administrativa y económica bonaerense, por decir así, diferencias de valores compartidos, aspiraciones y clase de vida considerada como la mejor para los integrantes de una familia, de un asentamiento comunal o de cualquier otra institución regulada por un Estado devenido en Nación bajo la movilización de capitales europeos. Seguidamente, se realizará un estudio comparado acerca de cómo estos bocetos etnográficos de la prosa, lira y dramaturgia telúrica fueron principalmente rememorados, asimilados y articulados en un nuevo formato literario por una nueva generación literaria rioplatense del 22 durante el periodo de entre Guerra Mundial con la finalidad de revivir el “Génesis” del tango finisecular: la calle, el cafetín y el conventillo de barrio suburbano bonaerense transitado por la multitud canalla de compadritos, famélicos músicos ambulantes europeos, agalludos payadores criollos y la denigrada feminidad plebeya.

Al mismo tiempo, se emparentarán los pasajes de sus obras literarias más relevantes para trazar el itinerario de su triste coreografía candombera bailada en última instancia en un internado serrano para tuberculosos y advertir cómo esta genuina expresión de la cultura popular rioplatense yace cuando logra ser aceptada por la alta cultura porteña con sus variados trajes y sus novedosos vestidos parisienes. Fatídicamente, la comercialización de las tareas domésticas, la industria del entretenimiento y el avance urbanístico privado erguido sobre las antiquísimas edificaciones del arrabal dieron fin a una época “dorada” de humilde diversión en el seno de la familia y el vecindario. En última instancia, se cotejarán algunos pasajes literarios de sus textos más humanistas para ofrecer a la comunidad lectora nuevas posibles alternativas utópicas de una vida mejor aún no realizada lejos de las paupérrimas condiciones morales, habitacionales, sanitarias y salariales recreadas por la sociedad industrial europea en el Nuevo Mundo.

Advertencia preliminar al lector

Ante todo, a causa de realizar un estudio literario comparado con textos publicados aproximadamente hace más o menos un centenario, me veo con la obligación de respetar sus morfologías, ortografías y sintaxis originales, además, de los criterios de sus redactores en cuanto a la utilización de las mayúsculas y de las tipografías en cursivas y bastardillas. De todas maneras, se han suprimido lisa y llanamente párrafos enteros y se intenta conservar sus tramas líricas, conversacionales, narrativas y descriptivas más relevantes para lograr una visión más o menos acabada de una época pintoresca impresa en libros de modesta presentación gráfica y de dificultoso seguimiento. De más está decir, si he recurrido apresuradamente a la lectura de sus frondosas obras completas, sus inhóspitas antologías y sus ilustres reediciones olvidadas en la Biblioteca Mayor, la Biblioteca Córdoba, la Biblioteca de Filosofía y Humanidades, la Biblioteca del Cepia (UNC) u otra entidad pública mediterránea con su estricto control en cuanto a préstamos y devoluciones. Lamentablemente, sólo puedo ofrecer a la comunidad lectora algunos fragmentos significativos e inéditos de algunos poemas, cuentos, dramas y novelas de acceso prácticamente restringido. De todos modos, académicamente intentaré seleccionar los textos más distinguidos de un autor para compararlos con los de otros autores pertenecientes a una misma generación y en relación a la precedente. Con esta metodología, simplemente he logrado enlazar hipervínculos entre la literatura popular rioplatense con otras formas de expresión artística como la música, el canto, las letras y la danza del tango. Del mismo modo, sencillamente he conseguido interconectar una valiosísima colección de las diversas propuestas acerca de una vida feliz aún no realizada cerca de la resplandeciente montaña, los serenos valles serranos, los arroyos cristalinos, el aire limpio, la luz solar y el libre desenvolvimiento lúdico e intelectual para el cultivo de expresiones artísticas en un mundo cada vez más deshumanizado: sin lugar a dudas, un material de lectura para llevarlo a una isla desierta sin pasaje de vuelta o para la producción de la enseñanza en lectores con mínimos bagajes culturales.

I. Los primeros trazos de un escenario pintoresco: el margen portuario rioplatense alrededor de 1900, en la crónica periodística, el retrato costumbrista y el sainete criollo.

a. La calle, el cafetín y el conventillo de barrio arrabalero

A fines del siglo XIX, el abatido proceso migratorio europeo colisiona sus hábitos e idiosincrasias con las de los criollos rioplatenses en el bajo fondo portuario de la novel capital argentina. En este contexto de mestizaje cultural, los sectores populares porteños intercambiaron tristes melodías centroamericanas al ritmo de la milonga pampeana para bailar una bulliciosa coreografía candombera conocida como “tango” dentro de un ambiente de vicios, crímenes, degradación, explotación y vulgares expresiones coloquiales, esto es, lugares de fiesta, baile y pendencia permanente en los barrios suburbanos allegados a las márgenes del Río de la Plata. Al mismo tiempo, literariamente surgió una nueva forma de arte nacional, de acuerdo con Luis Solar Cañas (1965), sobrellevado por escritores, editores y un público lector destinado a consumir folletitos rústicos, modestamente impresos en las revistas populares de la época, tales como, *Caras y Caretas*, *P.B.T. o Papel y Tinta*. Por cierto, Juan Manuel Pintos (1954), en “Los cuarteadores de Barracas” de *Así fue Buenos Aires*, concretamente retrata con un lenguaje orillero un antiguo barrio populoso y progresista de la metrópoli, Barracas. Por un lado, económicamente describe las actividades productivas en los días hábiles de los carreros cargados hasta el tope de cueros, cerdas y lanas con destino a Europa. Por otro lado, pintorescamente caracteriza la vestimenta y el burdo temperamento de los cuarteadores en este ambiente fronterizo de entretenimiento popular:

Los cuarteadores eran casi todos mocetones alegres y compadritos, donjuanes irresistibles entre el papirusaje de mucamitas y el chinerío barraqueño (...) solían ser bravos cuchilleros en la rueda de los bailongos (...) la vestimenta de los cuarteadores consistía en (...) pantalón abombachado y alpargatas blancas floreadas. Un chambergo aludo, requintado sobre un lado (...) pañuelo de seda, prenda que solía usar anudada al cuello. (139-142)

De esta forma, la crónica periodística rioplatense de 1900 inicia un estudio cartográfico del suburbio porteño bonaerense con sus barrios aledaños transitados por carreros y cuarteadores encargados en recolectar los productos del interior argentino y luego trasladarlo al puerto para su exportación. Del mismo modo, Felix Lima (1969, 91-92), en “El bajo Belgrano” de *Entraña de Buenos Aires*, genuinamente esboza el contexto socio-cultural del tango finisecular, o sea, el vientre del arrabal portuario rioplatense con las particularidades típicas de sus escalofriantes barrios viscerales: La Boca del Riachuelo, Las Ranas, El Mondongo, La Quema y El bajo Belgrano. Por lo visto, estos lugares suburbanos harapientos con sus clásicos cafetines y espantosos conventillos de latón armado eran un asilo para jugadores, ladrones (“biabistas”) y concubinas criollas de malevos orilleros

Naturalmente, estos escritores costumbristas trazaron un bosquejo de la “pampa tango” con sus tipos particulares más representativos y los sucesos vivenciales más significativos de los sectores populares hacia fines del siglo XIX.² En cierta medida, dada la instauración de una modernidad extraña, incompleta, arrasadora e incipiente, estos tipos de literatos sin ser partícipes de la elite dirigente y en pugna por su profesionalización, detalladamente informaron las problemáticas poblacionales dentro de una Nación fecundada por diversos grupos étnicos. En este sentido, Fray Mocho (1954) [1ª Ed. 1897], en “El café de Cassoulet” de *Mundo lunfardo*, periodísticamente incursionó en los crepusculares cafetines de la Boca del Riachuelo con la intención de caracterizar sus turbias actividades recreativas consideradas como ilegítimas para la fuerza del orden y el progreso. Al parecer, este nocturno antro misterioso fue un lugar de encuentro en común para el entretenimiento clandestino entre los vagos de la ciudad, la gente maleante y las mujeres de vida aireada:

Allí los ladrones (...) los asesinos, los peleadores, los prófugos, toda la gente que tenía cuentas que saldar con la justicia (...) buscaban un refugio para hacer con todo sigilo una operación comercial inconfesable (...) Aquello era un verdadero hervidero del bajo fondo social porteño: allí se barajaban todos los vicios y todas las miserias humanas, y allí encontraban albergue todos los desgraciados (...) los míseros desterrados de un mundo superior. (183-184)

² La “pampa tango” es un término acuñado por mi “débil intelecto”, aunque en relación a cómo los textos configuran las problemáticas territoriales dentro de un entramado de proyectos estéticos, políticos, sociales y tensiones culturales en el momento de gestar una nación. Al respecto, ver Andrea Bocco. (2000). “Territorio y geocultura”. En *Diseños de Nación en los discursos literarios del cono sur 1880-1930*. Córdoba: Alción Editora, pp. 87-88.

De tal manera, la prensa sensacionalista retrató públicamente los centros recreativos de la cultura popular porteña alrededor de 1900 vinculados al tango y la realidad de sus comienzos. También, el yo lírico de Evaristo Carriego, en “El alma del suburbio” de *Misas Herejes* (1997, 16-17) [1ª Ed. 1908], decididamente se inspira en el ambiente rudo y sombrío del arrabal bonaerense para legitimar un material de lectura anecdótico acerca de cómo una crónica como poema de redacción periodística asimila en su contenido el intercambio cultural entre las tristes melodías centroamericanas de músicos ambulantes europeos y el ágil ritmo pendenciero de la milonga pampeana corporizada en un duelo a cuchillo. Asimismo, este singular poema introduce relaciones intertextuales con la letra de tango escrita por Enrique Saborido en 1905, “La Morocha”, con la finalidad de caracterizar los tipos, las costumbres y los ambientes referentes a la cultura popular rioplatense hacia fines del siglo XIX, como por ejemplo, el guapo, el payador, el organillero callejero, la costurerita, la mujer tísica, la disputa sangrienta entre los habitantes orilleros por una mujer, la cantina, la esquina y el conventillo suburbano, o sea, una acuarela literaria de mal gusto para la alta cultura porteña de su época.

Por lo visto, en estos espacios públicos de socialización suburbana, dos personajes típicos resaltaron con sus personalidades modeladas por el ambiente corrupto de la civilización occidental: el audaz compadrito suburbano con sus aventuras picarescas y la desafortunada musa criolla bajo el régimen patriarcal capitalista. A continuación, se emparentarán estilísticamente los pasajes líricos, narrativos y dramáticos seleccionados más distinguidos de Evaristo Carriego, Fray Mocho y Florencio Sánchez para dar cuenta de sus sentimientos y actitudes ante la pobreza, la desocupación y las indignantes condiciones sanitarias recreadas por la sociedad industrial europea en regiones subdesarrolladas.

b. La idiosincrasia del criollo rioplatense.

Sin lugar a dudas, la pobreza fue una amenaza para la supervivencia de los sectores populares porteños hacia fines del siglo XIX: el riesgo de morirse de hambre, la falta de atención médica y la carencia de una vivienda y una vestimenta adecuada, lamentablemente fueron las condiciones impuestas por la sociedad capitalista europea, tanto a la masiva migración trabajadora ultramarina conformada, según Ana Jaramillo (2009), por limpiabotas, artesanos, militares desocupados, músicos ambulantes y mendigos, como así también, a la peonada proveniente de

las regiones más pobres del interior argentino durante el dificultoso periodo de nuestra Organización Nacional. De hecho, la desocupación y la indigencia de muchos asalariados, sometidos a tareas rutinarias y tediosas para estar a la altura de los demás en los tiempos modernos, desgraciadamente originaron nuevos tipos de prácticas laborales anormales, o sea, posibles alternativas de trabajo clasificadas como ilegítimas para la fuerza punitiva del orden y de la ley. De alguna manera, cuarteadores, cocheros, costureras, fabriqueras, lavanderas, peones urbanos, organilleros callejeros, mucamas, ladrones, prostitutas, vendedores y organilleros callejeros conformaron un segmento de la población con una menor esperanza de vida, lejos de las deliciosas sensaciones placenteras y vitales experiencias compartidas en común por el patriciado porteño. Al fin y al cabo, estar excluido de los estándares mínimos de vida, de acuerdo con Zygmunt Bauman (2000), frecuentemente causa angustia y mortificación, reduce la autoestima, cierra las oportunidades para una vida feliz y abre sentimientos de malestar manifestados en actos agresivos, autodestructivos o de ambas cosas a la vez. A propósito, esta visión crepuscular de perversiones, caídas de valores y decadencia de los sectores marginales económicamente menos favorecidos mantuvo íntimamente una estrecha relación con el contexto social y cotidiano del tango en sus inicios.

En este caso, la crónica periodística de Fray Mocho, en “Entre la cueva” de *Mundo lunfardo*, temperamentalmente realizó una acabada caracterización del compadrito rioplatense alrededor de 1900 con sus carencias de estudios primarios, de mujeres queridas y de goces, sus aventuras de bandido, sus malos hábitos en el juego y sus incursiones en los prostíbulos arrabaleros. Al parecer, las intimaciones encubiertas de este personaje finisecular le permitía alternar cínicamente su oficio de canillita, carrero o sirviente con el de tratar de blancas o proxeneta de su propio matrimonio:

¡Cómo saben educarla para el fin que la necesitan, con que egoísmo judaico explotan los tesoros de su cariño inagotable, cómo la sugestionan, la envilecen y le hacen perder (...) la noción elemental del bien y el mal (...) ellas en su obsesión por el hombre que las martiriza y las deprime lo creen (...) un ejemplo de honorabilidad, una víctima de las injusticias sociales (...) He visto mujeres hambrientas (...) vender su cuerpo para su subsistencia (...) y a ellas les compensan con caricias que dejan sobre sus cuerpos indelebles cicatrices. (175-178)

En esta misma línea, el yo lírico de Evaristo Carriego, en “Día de bronca” de *Misas herejes* (1997, 58-60), precisamente transparenta los sentimientos y actitudes del malevo porteño ante la

pérdida de su amada infiel con un lenguaje coloquial, canallesco, vecino a la picardía y al delito, según Edmundo Clemente (1963), construido con fórmulas expresivas pintorescas (“Hoy se me espantó la mina”, “no vale una escupida”, “la cama la supieron prepara”, “me la dieron con queso”), palabras deformadas por síncope o apócope seguida de una contracción (“p’abrirse”, “vi’hacer”), barbarismos (“misio”, “espantó”, “escracho”), supresión de la consonante dental sonora a final de sílaba (“edá”) y en la terminación del participio pasado (“agarrao”). Precisamente, estas erosiones a la gramática y a la norma vigente de la lengua culta se combinan con exclamaciones (“¡Pero tan luego a mi edá!”/“que me suceda esta cosa!”/“¡Ya verá que dibujito!”/“les vi’hacer en el escracho!”), epímone (“¡Y viera con qué gato!”/“¡Viese qué gato ranero!”), enumeraciones caóticas (“Mishio, roñoso, fulero”,/“mal lancero y peor amigo”), metonimias (“Si es p’abrirse la piojosa”), apostrofe (“el bacanazo”) y dialogismo (“¡Hasta luego!”/“-Todavía tengo que afilar la faca”) para versificar una poema propio de un payador pueblerino, lingüísticamente aclimatado en el suburbio cosmopolita.³

De este modo, ingresa en la historia de la literatura argentina una poesía de redacción periodística vinculada, de acuerdo con Andrés Carretero (1999), con el contenido de las primeras letras de tango: el desengaño amoroso y la huida de la mujer amada en un mundo de traiciones y de venganzas. Por cierto, esta degradación del hombre por una amada infiel se debió al desequilibrio biológico entre ambos sexos fomentado en los mecanismos de diseño y de filtro utilizados por la sociedad capitalista europea para promover sólo la migración masculina hacia regiones subdesarrolladas con la finalidad de prometerle una fuente laboral conforme a mejorar sus vivencias y estilos de vida.⁴ No obstante, la mediación del Estado argentino entre la sumisión de las prácticas subjetivas salariales y su control despótico administrativo por parte del capitalismo histórico acarreó inevitablemente en los tiempos modernos luchas sociales y política, con palabras de Mezzadra Sandro (2005), a causa de la exclusión, por un lado, del migrante masculino al derecho soberano de una identidad nacional mediante su participación en la elaboración de normas constitucionales, leyes ordinarias y oficinas administrativas de conceptualización de pertenencia para tratar la problemática del funcionamiento institucional, resuelta en una mejor calidad de la vida pública; por otro lado, de la migrante femenina a un mercado laboral favorable para emanciparse de sociedades dominadas por el patriarcado.

³ Para mayor información acerca de la función de la prosopografía y la etopeya para describir el aspecto físico, el carácter y las costumbres de las personas, Ver García Barrientos, J. (2000). “Figuras pragmáticas”. En *Las Figuras retóricas*. Madrid: Arcos Libros S.L., pp. 70-72.

⁴ A propósito, Ver Nozick, R. (1988). “Mecanismo de diseño y mecanismo de filtro”. En *Anarquía, Estado y Utopía*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, pp. 301-365.

De todas maneras, el sentimiento de fatalidad abrigó mutuamente tanto a unas como a otros con sueldos insuficientes, precarios alojamientos y vulnerables enfermedades infectocontagiosas. Por tal motivo, junto al asentamiento de los primeros establecimientos industriales de vestidos, curtiembres, frigoríficos y cervecerías en la novel capital argentina, simultáneamente apareció un proletariado urbano abierto a corrientes ideológicas reivindicativas, según Álvaro Yunque (1941), promovidas por periódicos socialistas y anarquistas en una época de estrictos controles migratorios: la Ley de Residencia de 1902 permitía apresar a un obrero en huelga y deportarlo del país, mientras la promulgación de la Ley de Defensa Social de 1909 privaba del derecho de reunión y asociación sometido a criterio policial. En este contexto vulnerable, el yo lírico de Evaristo Carriego, en “Residuos de fábrica” de *Misas herejes*, se inspira en una musa de inquilinato, una obrera desesperanzada, maltratada e irremediamente enferma:

Hoy ha tosido mucho, van dos noches/que no puede dormir (...)/en esa oscura pieza donde pasa/sus más amargos días, sin quejarse./El taller la enfermó, y así, vencida/en plena juventud, quizá no sabe/de una hermosa esperanza que acaricie/sus largos sufrimientos de incurable./Abandonada siempre, son sus horas/como su enfermedad: interminable./Sólo a ratos, el padre, se le acerca (...)/y la llama haragana, el miserable. (20-21)

A todo esto, el sainete criollo rioplatense, de acuerdo con E. Suárez (1970), también dramatizó la vida misma de los arrabales, su cruda realidad cotidiana, sus antros de pobreza, sus alarmantes esquinas, tras tiendas de almacenes y patios de conventillos suburbanos frecuentados por el habitante orillero, vecinas charlatanas, niños alborotados, prostitutas sifilíticas y madres tuberculosas. En este caso, Florencio Sánchez, en *Los derechos de la salud* (1968, 243) [1ª Ed. 1907], naturalmente denuncia en la trama conversacional de este texto dramático, un diálogo entre Luisa y su hija dentro de un saloncito amueblado sin lujo, el sufrimiento de una inquilina enferma y hacinada en el interior de un conventillo arrabalero, esto es, un testimonio clínico de las pésimas políticas sanitarias ejecutadas premeditadamente por el Estado argentino hacia fines del siglo XIX, como intermediario entre los derechos humanos de la plebe y su explotación laboral en carne viva por el incipiente capitalismo anglosajón. Por lo visto, la insana progenitora le confiesa desesperadamente a su desamparada niña su dolor por estar condenada seguramente a una muerte lenta, la pérdida de sus aptitudes maternas para logra una vida feliz en su entorno íntimo, la impotencia de ser una cariñosa esposa o simpática amiga, el peligro de contagiar a sus hijos con sus besos, la desnaturalización de sus sentidos y facultades mentales más su progresivo estado estupefacto.

Hasta aquí, se ha trazado el escenario pintoresco del margen portuario rioplatense alrededor del año 1900, “la pampa tango”, para resaltar la idiosincrasia criolla de sus protagonistas: un registro prácticamente etnográfico del patrimonio socio-cultural de los sectores populares porteños. Al fin de cuentas, tanto los bocetos costumbristas de Fray Mocho, Felix Lima y Juan M. Pinto, la poesía popular de Evaristo Carriego y la dramaturgia criolla de Florencio Sánchez, por una parte, notablemente bosquejaron un mapa barriobajero del bajo fondo superpoblado por el proceso migratorio europeo y del interior argentino bajo las secuelas de la sociedad industrial europea; por otra parte, históricamente documentaron el temperamento picaresco del compadrito suburbano con sus andanzas y acechanzas aventureras por las callejuelas y los cafetines arrabaleros más el trágico destino de la feminidad telúrica rioplatense en los insalubres inquilinatos de las orillas del Plata, esto es, un territorio ambiguo arraigado desde el tiempo de la colonia con un crecimiento desbordante de viviendas precarias erigidas sobre tierras ajenas y calles transitadas por una población flotante de reseros, abastecedores, cazadores de avestruz, cuidadores de caballos, desertores, delincuentes, vagos, mal entretenidos de todo los colores y perdularios alzados contra la autoridad para nada recomendables. 5

Para continuar, se cotejarán brevemente los pasajes dramáticos más destacados de Samuel Eichelbaum, Enrique De Maria, Armando Discépolo, Carlos Mauricio Pacheco y Pedro E. Pico para esclarecer cómo una danza callejera de origen candombero entrelaza a estos personajes típicos rioplatenses del suburbio portuario en los patios arquitectónicamente coloniales bajo una atmósfera cargada de ruidos, bullicios, infidelidad, celos, riñas, disputas y entreveros, o sea, una vida escandalosamente pintoresca sólo vista y representada en la dramaturgia nativa de la época: el sainete criollo.

c. **Una danza controvertida y apasionada.**

Por una parte, uno de los significados del vocablo tango, según Vicente Rossi (1958), nos remite a la práctica coreográfica de morenos criollos rioplatenses y su sitio de baile: su pauta consistía en marcar un semicírculo a punta y talón entre cortes y quebradas para luego adherirse

5 Al respecto, ver Antonio Pagés Larraya. (1982). “El compadrito en un relato centenario”. En *Sala Groussac*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 19-21.

unos a otros, sien con sien y pecho con pecho. Por otra parte, su otra acepción léxica nos traslada etimológicamente al latín *tangere*: el acto de palpar y aproximarse, digámoslo así, de ver a un hombre y una mujer abrazados mutuamente en situación de cortejo. Conjuntamente, si se ensamblaran ambos contenidos semánticos nos daría como resultado algo así como lo documentado por el sainetero Julián Giménez (en Lara, T. 1890): “Una negla y un neglito/ se pusieron a bailá/ un tanguito tan bonito/ que se pueda imaginá/ y el neglito enamorado/ a la negla le decía/ yo te quielo mucho, mucho/ tu selás la vida mía”. (257)

De una u otra manera, esta danza exótica se representó escénicamente en el teatro de revista de la época, el sainete criollo rioplatense: una dramática nativa compuesta de temibles y respetados personajes machistas asidos a un lenguaje orillero enemistado con el noble idioma cervantino. De hecho, sus conflictos humanos, sus sentimientos y sus pasiones instintivas irrefrenables han sido enmarcadas anecdóticamente en ámbitos suburbanos por este teatro existencialista sobrellevado creativamente por Samuel Eichelbaum, un dramaturgo costumbrista, hijo de inmigrante judío con estudios solamente primarios, lector de Dostoievski, Strindler e Ibsen y amigo de los músicos de tango en la noche porteña bolichera.⁶ Precisamente, en *Eduardo H. Barrientos. Porteño del 900 (1996)*, una trama conversacional afectiva muestra retrospectivamente los vaivenes de una mulata mucama envuelta en enredos amorosos, Mariana, y de un pituco payador pendenciero, Eduardo, un hijo de buena familia venido a menos por su amor al juego, al baile y al canto plebeyo. Evidentemente, ambos intentan acercarse cariñosamente en un patio al estilo colonial, a través de la danza y la música del tango difundida por un organito ambulante. Sin embargo, el padre del pícaro criollo finisecular le tiene prohibido su ejercicio coreográfico sobre las baldosas de su inmueble. Mientras tanto, el novio de la morocha empleada doméstica, Domingo, un negro cochero al servicio de la casa, psicológicamente martiriza en cortarle las crenchas a su amada morenita, siempre y cuando le encuentre enroscada como una serpentina sobre las sienes, el torso, la pelvis y los brazos de otro apasionado bailarín:

Eduardo.- (...) el organito del gringo. (La toma para bailar.) (...) seguime...si podés! (...)
 Mariana.- ¡No, niño! ... ¡Por favol! ¡Qué nos pueden ver! (...) ¡Domingo!... ¡No le gusta que usté me diga cosas y me ha amenazao que me va a coltal las tlenzas!...
 Eduardo.- Ahijuna con el mulato... ¿Conque ésas tenemos? ¿Las va de celoso y te trabaja de guapo? (...) ¡Perdé cuidao! ¡Aunque el negro se oponga, va a ver milonga!...
 Mariana.- (En un suspiro) ¡Ay! Cómo me gusta la milonga. (9-27)

⁶ A propósito, ver Luis Ordaz. (1980). *Samuel Eichelbaum o la introspección. En Historia de la literatura argentina*. Cap. 67. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp.505-520.

De la misma forma, Enrique De María, en *Bohemia criolla* (1980) [1ª Ed. 1902], elabora su texto dramático con personajes desafortunados, tres artistas fracasados: Rafael, Román y David. En la escena I del cuadro I, estos bohemios criollos describen en sus diálogos el temperamento ambiguo del cojo compadrito Sinforsoso, un ciudadano orillero, jugador, libertino y camorrista, un hijo del pueblo, un desconocido muchacho ilustre de origen oscuro, aunque generoso y de gran corazón. Subjetivamente, este personaje milonguero, en la escena II del mismo cuadro, también manifiesta tener dotes de buen bailarín si tuviera en sus brazos a su amada infiel Cayetana, una mulata lavandera: “(...) Este rengo si hoy agarra a Cayetana/que es chirusa que me tiene dislocao.../Via llevarla zarandeando una semana, /con quebrada, güelta a pierna y amacao. / (Marcando todas las posturas de baile con corte.)” (12-15)

En realidad, las relaciones interpersonales afectivas de la pareja danzante entrelazada sien con sien y ombligo con ombligo entre meneos, hamacados y contorsiones indecentes, biológicamente posibilitó el mestizaje afro-hispánico entre la desolada barriada de celosos solteros y las escasas solteras autóctonas. De algún modo, la figura del moreno bailarín fue selectivamente esfumándose, debido a las viriles disputas amorosas sangrientas por el cuerpo de la bailarina para concretar el placer de la danza en los ambientes públicos. Por lo pronto, la pauta coreográfica de origen candombero paulatinamente fue incorporada por los blancos tiznados en épocas de carnaval y practicada en las esquinas arrabaleras entre la multitud de hombres solos al compás del organito callejero instrumentado por el migrante italiano.⁷

A propósito, Samuel Eichelbaum, en *Un Guapo del 900* (1999), memorablemente escenifica en el cuadro segundo del acto primero este crepuscular baile esquinero de suburbio portuario, sólo danzado por un pendenciero conglomerado masculino de jovencitos con un inconfundible historial en el barrio por sus destrezas y habilidades para dirimir la jefatura del guapo, es decir, muchachos hechos en la vecindad de la delincuencia callejera, unidos por un ingenuo amor a la riña y vestidos pintorescamente con un pañuelo asido al cuello más saco corto al brazo. Por lo visto, el autor teatral desenmascara el drama íntimo de las resignadas parejas de bailarines inquietos por efectuar el ritual coreográfico sin la presencia de la altiva musa trigueña en el

⁷ En cuanto a cómo fue grotescamente parodiado el baile y la jerga de los afrodescendientes, ver Jorge Novati & Inés Cuello. (1980). “Los tangos de los negros”. En *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, pp. 4-6

decorado colorido del bajo fondo portuario bonaerense, “la pampa tango” de los primeros tiempos modernos:⁸

Bataz.- (A su compañero.) ¡No te apurés! El tango se baila con toda la vida por delante. Obedecé al compás más que a la vieja.

Testa.- (A su compañero) ¡No puedo bailar con vos! Te me venís encima y me meneás (...)

Gualberto.- (Al pasar la muchacha frente a ellos) Por culpa de ustedes, las polleras, tengo que bailar con este zanguano. ¿No quiere acompañarme, trigueña?

Muchacha.- Lo siento. (Con una sonrisa abierta) Tengo compañero para todo el baile. (80-85)

Sin margen de error, la pareja danzante interpreta auditivamente la melodía salida del organito ambulante para acompañarla con el ritmo quebrado y candente del candombe callejero, esto es, una red de intercambios y préstamos culturales entre los diversos grupos étnicos de los sectores subalternos porteños en el decorado pintoresco alrededor de 1900. Eso sí, esta genuina danza un tanto libidinosa ofendía la moral pública del vecindario y el municipio se vio obligado a multar a los organilleros europeos. De todos modos, su práctica coreográfica empezó a realizarse con la difusión de discos fonográficos en los patios de conventillos, tras tienda de almacenes, en casitas, ranchos, sitios alegres de diversión clandestina, en salones o academias de baile, como por ejemplo, la retratada por Alberto Ghirardo en “Carne doliente” de *La llaga al aire* (en Lara, T. 1980): “ (...) Ella... iba a un baile plebeyo... en busca de sujetos para realizar el placer de la danza... Mecíase airoso su cuerpo... entregado al compás de una habanera o de un tango... arrastrábase quebrando, en la más compadre milonga... exhibía provocante el busto (...)” (200).

Hasta el momento, los cuadros costumbristas de estos pasajes dramáticos comparados intentan dilucidar quiénes, cómo, por qué, dónde, cuándo y para qué bailaron esta intrigante coreografía telúrica vinculada al tango en sus principios. En este caso, Carlos M. Pacheco y Pedro E. Pico, en *Música Criolla* (1980, 64-67) [1ª. Ed. 1907], conjuntamente produjeron este drama colorido con personajes instructores de esta práctica socio-cultural indecente para el patriciado porteño y la iglesia católica por sus figuras envolventes y pretensiosa por la proximidad en la disposición de los cuerpos danzantes. Evidentemente, la escena I transcurrida en el patio de un conventillo aclara cómo el bailarín milonguero debe echarse el chambergo hacia la frente, pisar livianito, contonear los hombros y caderas, mirar despectivamente a los compadres atrevidos y aferrarse a

⁸ Para mayor información sobre la creatividad de este dramaturgo, Ver Jorge Cruz. (1962). “La técnica y el lenguaje”. En *Samuel Eichelbaum*. Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentina. Ministerio de Educación y Justicia, pp. 29-36.

la bailarina desde las raíces de su cabellera y las yemas de sus manos hasta las puntitas de sus pies para seducirla tiernamente entre quiebres, corridas y media vueltas.

En este mismo orden de ideas, Armando Discépolo, en *Cremona* (1970) [1ª. Ed. 1932], igualmente documenta una fiesta de patio animada con un fonógrafo e iluminada con pobres farolitos chinescos. Allí, transcurre plácidamente este ritual amoroso llevado a cabo entre bailarines criollos treintañeros, Álvaro e Inés, ambos mecidos por la triste melodía de un tango e inmersos en una trama conversacional orientada a esclarecer los humildes orígenes de esta diversión pública rioplatense y la necesidad de preservar en la memoria colectiva sus tiernas figuras logradas coreográficamente:

Querida (se tocan) Enseñémosle a estos cocoliches (...) como se baila el tango... Así... (Él habla a tiempo manteniendo los ritmos) Porque el tango no es para payasos. Al tango hay que-hamacarlo porque es mimoso (...)hamacarlo como se hamaca a un hijo que no se duerme-. Entonces: sangre, respeto, orgullo-. Sin macanadas deformantes-. (...) Así-. Porque el tango nació entre pobres: -lo más limpio de un pueblo. Es sagrado (...) sólo nuestro-. Así-. Y hay que cuidarlo, como una frontera-, como a un mensaje-, como a un himno (Se pierden y el tango también). (139-141)

En resumidas cuentas, tanto las precarias condiciones laborales, habitacionales y sanitarias como la pobreza, la desocupación y la abundante migración masculina forjaron en los sectores populares porteños nuevas prácticas laborales deshonestas propias del habitante suburbano, despreocupados estilos de vida e irregulares relaciones amorosas de parentescos vehiculizadas por medio de una danza practicada en la vía pública, la vecindad y el seno de la familia. En otras palabras, desde las orillas, en la miseria cultural e intelectual, de acuerdo con Oscar del Piore (1999), los criollos de bajos recursos económicos improvisaron y difundieron de memoria en las esquinas e inquilinatos del arrabal portuario una danza de quiebre candombero con las tristes melodías brotadas de los músicos ambulantes europeos y de los aparatos modernos de reproducción mecánica como los gramófonos. De todo esto, es posible inferir: en este conflictivo escenario de entretenimiento popular se realizaron interdisciplinariamente los préstamos e intercambios culturales entre los diversos grupos étnicos del superpoblado bajo fondo porteño. Allí, madres afligidas, fabriqueras explotadas, esposas disgustadas, vecinas histéricas, padres decepcionados, hijos huelguistas, forasteros angustiados y músicos derrotados protagonizaron dramáticamente en el grotesco criollo rioplatense de Armando Discépolo, Carlos Mauricio Pacheco, Alberto Vacarezza y Pedro E. Pico las posibles alternativas utópicas de una

vida feliz aún no realizada lejos de la entropía socio-económica, el bullicio molesto y la vulgar descortesía reinante en el intolerable suburbio. Más adelante, se relacionarán comparativamente sus obras dramáticas más conmovedoras para ilustrar las disputas entre humanistas contra materialistas sobre las diversas propuestas de una vida mejor dentro de su entorno íntimo.

d. Posibles alternativas de una vida mejor aún no realizadas en el grotesco criollo rioplatense.

En el libro *Utopía* de Tomás Moro, el autor ingresa al reino de la solidaridad, la amistad y el amor por la vida, según Raúl S. Zoppi (2007), cuando observa el proceso de capitalización como un medio de enriquecimiento para unos pocos y de pobreza, fatiga e interminables preocupaciones para una mayoría. Por una parte, el arrendatario ha vivido del trabajo ajeno lo más barato posible y los trabajadores han sido retribuidos con miserias e injusticias mediante la legislación política. Por otra parte, la propiedad privada, el capital y el dinero representaron una fuente de fraudes, robos, riñas pendencieras, rivalidades, rebeliones, homicidios y traiciones. De alguna manera, todo este ambiente de corrupción capitalista europea fue trasplantado durante nuestro periodo de Organización Nacional argentino en los sectores populares rioplatenses y se cristalizó en sus prácticas socio-culturales vinculadas al origen oscuro del tango rioplatense.

A todo esto, la estructura del grotesco criollo permitió la revelación siniestra de cosas conocidas y familiares, tales como, las trágicas frustraciones de la migración europea y del interior del país por concretar una vida buena dentro de su seno familiar, sus angustias, sus conflictos existenciales, sus esperanzas traicionadas por un diseño institucional sin una mejor distribución en las riquezas materiales y espirituales para el goce de todos.⁹ Sin ir más lejos, el universo dramático de Armando Discépolo, en *Stefano* (1968) [1ª Ed. 1928], precisamente desenmascara en su trama descriptiva del primer acto la decepción del migrante italiano por haber dejado su ciudad natal para terminar en una incómoda casa envejecida de barrio pobre construida arquitectónicamente con retazos de madera o cinc y diseñada para albergar al mismo tiempo a un padre, a una madre junto a su hijo, nietos y nuera. Mientras tanto, su trama conversacional muestra tensamente el choque generacional de ideologías entre la propuesta paterna de una dorada vida campestre napolitana decorada con viñedos, olivos, tomates,

⁹ Al respecto, ver Luis Ordaz. (1980). "Armando Discépolo o el grotesco criollo". Cap. 61. *En Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 409-427.

pimientos, porcinos u otro animal doméstico en contraste con otra vida crepuscular de suburbio portuario adoptada por el protagonista, Stéfeno. Por lo visto, sus ideas fraternales de sufrir cuando se ve sufrir a un hermano, junto a sus ambiciones frustradas de ser un artista consagrado resultan descabelladas e irrisorias para el pragmatismo de su padre Alfonso y entristecen musicalmente con tonos menores a su madre M. Rosa. Asimismo, vivencialmente angustian a su afligida mujer Margarita, una musa criolla despeinada, mal vestida, afeada, doblegada por el trajín casero y la muerte de todas esperanzas:

Tener que vivir aquí... hundida en la grasa, en esta casucha triste; apretados, amontonados, teniendo que pedir prestado el aire cuando hace calor y robándonos las frazadas cuando hace frío (...) ¡yo no merecía esto!... No digo brillantes... pero otra vida, otro ambiente otro destino... (77)

En cierta medida, esto de ensayar y experimentar una vida portuaria de aventuras, retos y peligros suburbanos o una vida autosuficiente de campo impide naturalmente la realización de una asociación estable en una comunidad ideal considerada como la mejor para todos sus habitantes. De alguna manera, la diversidad de temperamentos, intereses, capacidad intelectual, aspiraciones, placeres y valores compartidos difieren según el paradigma de vida capitalista, socialista o comunista adquirido por los integrantes de una familia o cualquier otra institución regulada por un Estado.¹⁰ En todo caso, la elección de un modelo de organización social utópica, por decir así, implica un inventario de algunas visiones comunales favoritas, renunciadas, gratificaciones prometidas y humanas relaciones existenciales deseables para la cosecha de situaciones placenteras en beneficio de la colectividad. En tal caso, el pobre proceso migratorio europeo dejó atrás su estilo de vida autosuficiente en el Viejo Mundo e idealizó el Nuevo Mundo como un paraíso terrenal bueno, saludable, lleno de abundancia, libertad, esperanzas y sin los vicios morales de la civilización occidental. Desafortunadamente, sus anhelos no fueron los esperados, debido a las relaciones de control y dominación acuñadas por un modelo de organización nacional argentino corrompido bajo la movilización de capitales europeos.

En este sentido, Carlos Mauricio Pacheco, en *Barracas* (1958) [1ª Ed. 1917], también hace uso del decorado costumbrista del margen portuario rioplatense finisecular: un patio amplio de una casa junto al riachuelo, una especie de corralón edificado con madera y confeccionado para el funcionamiento de un café. Allí, agudamente registra las vicisitudes de un simpático payador criollo y de un salvavidas preocupado por los inundables parajes del barrio de Barracas.

¹⁰ Al respecto, ver Robert Nozick, (1988). "El marco". En *Anarquía, Estado y Utopía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 298-300

Asimismo, dramáticamente atestigua la histórica desesperación de Eloisa por emanciparse de las aguas turbias del Riachuelo, del cielo empañado por los humos negros, de la vida tosca entre gente ruda, gritos, palabrotas y risas bestiales. Mientras tanto, su trama conversacional revela irónicamente la lucha de ideales entre un padre de ascendencia vasca, resignado dolorosamente a una larga vida de trabajo arrendado para sostener la integridad de su familia, y su hijo huelguista-Martín Chico-un humanista perdido por los libros y con la empatía de padecer en carne propia los martirios e incomodidades vivenciales del prójimo : “(...) Usted no comprende cómo son fuertes estas ideas cuando se apoderan de uno... y cómo son justas y lindas... porque es justo y es lindo sufrir con los que sufren... alentarlos en el camino y sembrar, sembrar la verdad, padre (...)”(169)

De tal manera, nuestra dramaturgia telúrica, no sólo representó los tipos, costumbres y ambientes del tango criollo rioplatense, sino también, los discursos disidentes destinados a inscribir las luchas obreras, las miserias, las frustraciones y las rebeliones sociales en un gran relato revolucionario utópico: la emancipación de todos los vicios más los desórdenes sociales originados por el espíritu lucrativo de la sociedad capitalista con el consiguiente advenimiento de la justicia más la solidaridad hacia los oprimidos y desheredados.¹¹ A todo esto, Alberto Vacarezza, en *Los scrushantes* (2007) [1ª Ed. 1911], también elabora una trama conversacional con el conflicto interior de una desorientada inquilina, Juanita, una humilde ciudadana preocupada por la inminente desintegración de su entorno íntimo. Según se observa, su amante la sumerge psicológicamente a grandes cavilaciones para encontrarle una posible alternativa de una vida feliz mediante el consumo ostentoso de trajes, aros de brillantes, cadenas de oro y zapatos de gamuza, es decir, un estilo de vida alejado del conventillo, la mesa de planchar, el brasero, la pequeña cocina hecha a base de tablas de cajón, recortes de chapa de cinc u otros materiales económicos y más lejos aún de su villano concubino Peña: “(...) Oh, no sé qué decirte pero, de un lao te juro, que me gustaría animarme y salir de una vez para siempre de esta inmundicia, porque (...) estoy tan aburrida de estas miserias (...)” (144)

De todo esto, es posible asentir: estos intentos históricos de emancipación femenina representaron los anhelos utópicos de las muchachitas arrabaleras para evadir la tosca personalidad del habitante orillero rioplatense y la dura realidad hogareña instalada en el bajo

11 Sobre la empresa retórica para persuadir a un auditorio determinado y adherirlo a un conjunto de propuestas constituidas en una mejor visión del mundo, ver Marc Angenot. (1998). “La propaganda socialista”. En *interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, p. 113.

fondo portuario. Ahora bien, resulta intrigante saber si el acceso a la felicidad en los tiempos modernos lo garantizaba un trabajo estable, confortable y bien remunerado para una minoría entusiasmada en adquirir las ricas situaciones placenteras enmarcadas en los parques de diversiones, operas, restaurantes, alta costura, alhajas u otras tantas frivolidades inaccesibles para una mayoría desempleada, empobrecida y sometida a aburridas tareas laborales rutinarias. ¿Tiene sentido tener estudios de música, danza, teatro, literatura, pintura u otra actividad humanista, de acuerdo con García Canclini (1992), para luego terminar en puestos de bajo salario, expedido por instituciones liberales con hábitos autoritarios y movimientos sociales democráticos basados en régimen paternalista, sin un espacio público de participación ciudadana para asegurar un orden social y una mejor administración de la economía a favor de los intereses populares dentro de un Estado ineficiente, atravesado por múltiples y coexistentes lógicas de desarrollo?

Sinceramente, en sociedades heterogéneas, híbridas culturalmente o mestizas desde el punto de vista biológico, valga la redundancia, la “pampa tango” de los tiempos modernos, la única receta literaria de la agobiada habitante suburbana para evadir por un instante la toxina de la civilización occidental ha sido la utopía comunista representada en la dramaturgia autóctona. De hecho, Pedro E. Pico, en *Caray lo que sabe esta chica* (1965), particularmente incorpora en su universo dramático una trama conversacional entre la protagonista, Nita, y su padre, Don Esteban. Al parecer, ella intenta persuadirlo para vivir en la calma majestuosa y sedante de la naturaleza. Allí, en el lejano oeste, ilusoriamente piensa instalar un humilde puesto con dos camitas jaulas, dos sillas de enea, una mesa de pino, un cajón de kerosene, cuatro clavos a modo de perchas, una baraja española u otro utensilio para el entretenimiento doméstico, esto es, un futuro programa de vida simple, sencillo y de fácil aplicación práctica para una excéntrica idealista, pero incomprensiblemente irónico para un pragmático capitalista acostumbrado a consumir langostinos del mercado, ir al casino, pasear por los jardines botánicos de la gran urbe y adquirir vestimentas en locales de lujo:

Colgada de tu brazo, recorreremos las campiñas salpicadas de flores silvestres, ebrios de aire y de sol, escalaremos los médanos, las colinas, las sierras, las montañas (...) pescaremos mojarritas en los arroyos y recogidos ya en nuestro rancho mientras tú haches astillas de los troncos caídos... sentada en un rincón, a la amarillenta y oscilante luz de una vela de sebo, tejeré yo escarpines y batitas (...) Mañana voy a comprarme uno de esos aparatitos (...) para enhebrar agujas (...) Los comunistas se multiplican como los peces y los panes del milagro. Y aunque ellos no usan calcetines, yo he oído decir que cuando gobiernen, van a imponer el zurcido obligatorio... (54-72)

En suma, tanto los retratos costumbristas de Fray Mocho, Felix Lima y Juan Pinto como los pasajes líricos de Evaristo Carriego y los tramos dramáticos de Florencio Sánchez, Alberto Vacarezza, Carlos M. Pacheco, Pedro E. Pico, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo representaron pintorescamente hasta aquí los primeros trazos de un margen portuario rioplatense finisecular con sus calles enlodadas, espeluznantes cafetines e insólitos conventillos suburbanos. En este trágico decorado, mucamas, costureras, lavanderas, fabriqueras, cuarteadores, carreros, peones portuarios, desocupados, malandrines, payadores telúricos y músicos ambulantes extranjeros engendraron inesperadamente nuevas prácticas socio-culturales y nuevas relaciones interpersonales afectivas de diversión pública resguardadas en la literatura popular de la época. Asimismo, dada la crisis de sus condiciones de vida impuestas por la sociedad industrial europea durante nuestro periodo de Organización Nacional y el vulgar temperamento del habitante orillero, estos dramaturgos autóctonos indagaron en el pensamiento íntimo de sus personajes femeninos para revelar algunas posibles alternativas utópicas de una vida autosuficiente sin lujos extravagantes, ni aburrimientos, ni conflictos conyugales, lejos del intolerable bajo fondo porteño, cerca de la serena naturaleza campestre y las actividades lúdicas en el seno de la familia.

En el próximo apartado, se realizará un estudio comparado con la consiguiente generación literaria rioplatense del 22 para advertir cómo algunos escritores, verbigracia, Roberto Arlt, Nicolás Olivari y Enrique González Tuñón, estilísticamente incorporaron en sus producciones artísticas más distinguidas los temas, motivos y tópicos de la cultura popular bonaerense finisecular para rememorarlos y editarlos con un renovado formato literario durante la aurora bélica del siglo XX, debido a la indiferencia de la alta cultura porteña en preservar un patrimonio cultural público deteriorado cada vez más por la erosión del tiempo, el avance urbanístico privado ligado a nuevos sistemas espaciales recreativos de socialización burguesa y la creciente comercialización de nuestro imprescindible entretenimiento doméstico.

II. Una generación literaria del 22 rioplatense desde una perspectiva comparada. Reminiscencias de temas, motivos y espacios estético-ideológicos del tango criollo hacia fines del siglo XIX.

En primera instancia, la migración de temas, motivos y tópicos vinculados al cosmos del tango desde la crónica costumbrista a la poesía popular arrabalera, al sainete y al grotesco criollo ha permitido establecer claramente lazos de parentescos entre las obras literarias de Fray Mocho, Evaristo Carriego, Alberto Vacarezza, Armando Discépolo, Pedro E. Pico y el resto de escritores hasta aquí presentados: sus producciones artísticas atestiguaron, interpretaron y dramatizaron el desorden social-económico de los sectores populares rioplatenses con sus tipos más representativos, su erótica danza realizada en el seno de la vecindad y sus posibles alternativas utópicas de una vida feliz aún no realizada cerca de la exuberante montaña, los bellísimos valles serranos, los límpidos arroyos y la serena naturaleza campestre. En segunda instancia, una nueva colectividad de escritores rioplatenses del 2212, integrada por Roberto Mariani, Roberto Arlt, Nicolás Olivari, Enrique y Raúl González Tuñón, Carlos de la Púa, Juan Cendoya, Enrique Amorín, Elías Castelnuovo y Joaquín Gómez Bas, estéticamente mantuvo después de la Primera Guerra Mundial vitales relaciones intertextuales con las obras líricas, narrativas y dramáticas analizadas en el primer apartado. Mejor dicho aún, sus concepciones artísticas, de acuerdo con Mijail Bajtín (1993), indudablemente fueron fruto de un trabajo colectivo, de la labor hereditaria trazada por una serie de generaciones anteriores con una manera artística especial compartida y con características típicas en relación a una determinada posición social y a un conjunto de procedimientos estilísticos ajenos. Evidentemente, estos procesos creativos de apropiación y de transformación intergeneracional permitieron introducir a los modernos prosistas y poetas populares en el discurso de sus discretos narradores, coloridos personajes literarios y yo poéticos, además de utopías, experiencias autobiográficas e historias de vidas vistas, escuchadas o leídas acerca del tango y la realidad de sus comienzos.

De hecho, este estudio literario comparado intenta indagar objetivamente, con palabras de Earl Miner (1993), ciertos componentes de la comunicación literaria, tales como, el análisis de la producción de textos con una intención literaria y de su recepción según la intención presidida en su elaboración, como así también, el análisis de los códigos de comprensión de una obra artística reconocida como perteneciente a la literatura por un determinado público lector y en relación con sus contextos sociales. En una apretada síntesis, Elías Castelnuovo (1974), históricamente enmarca una época de novelas para todos, de sainetes dramatizados por vagos, proxenetas,

12 Al respecto, ver Pinto, J. (1964). "Roberto Mariani y la generación del 22". En *Roberto Mariani y su generación*. Buenos Aires: De los cuadernos de la Boca del Riachuelo, p. 13.

ladrones e irremediables prostitutas, de una producción y recepción literaria regulada por ciertas normas asidas a tendencias estéticas, sociales y políticas:

Estábamos en 1923 (...) El grupo de Boedo sostuvo una serie de postulados de orden estético y sociológico (...) “*Todo arte procede del pueblo y su fulgor de vida y no de las academias y su olor a cementerio*” (...) la literatura proletaria inaugurada allí (...) colocaba el acento (...) en los olvidados de la patria (...) Había allí anarquistas, socialistas y marxistas (...) A ninguno se le daba por masticar fósforos como Andrés Bretón ni pintarles un par de bigotes a *La Gioconda* como Salvador Dalí. Los poetas escribían versos llanos y explícitos, no telegramas cifrados; y todo el mundo los entendía. (122-131)

En cierta medida, este particular “arte de masas”, según Roberto Giusti (1965), profundamente impacta con armas nobles la inteligencia y el corazón de la humanidad popular fatigada y doliente para fomentar, al estilo de Tolstoi, Ibsen, Dostoievski, Zola, Gorki o Verlaine, una sociedad armoniosamente organizada sobre la ley de una más justa distribución de los recursos naturales sin los persistentes desajustes económicos entre el costo de vida y el salario mínimo. A mi entender, ante las extravagantes prácticas literarias vanguardistas de la alta cultura porteña, simultáneamente coexistió un modesto mercado editorial con la capacidad de recordar el escenario pintoresco finisecular de la cultura popular rioplatense cada vez más afectado, no sólo por el paso del tiempo y el avance urbanístico privado de la nueva ciudad portuaria sobre el arrabal; sino también, por la continua mercantilización de las relaciones afectivas, las tareas productivas domésticas y el entretenimiento público. Acto seguido, se hará un registro de sus obras más ilustrativas impresas a bajo precio con un renovado formato literario para advertir en sus estrategias de escrituras la presencia escénica del retrato costumbrista, la poesía arrabalera, el sainete y el grotresco criollo rioplatense: un legado socio-cultural intergeneracional sumamente significativo para los gustos e intereses en la lectura de los sectores populares porteños.

a. **Nuevamente la calle, los almacenes o cafetines y el conventillo de barrio arrabalero.**

Es evidente, cómo la intervención de escritores periodistas en las revistas populares rioplatenses facilitó ampliamente la difusión entre 1920 y 1930, según Luis Alberto Romero

(1995), de una literatura costumbrista con el contenido social registrado etnográficamente en los sectores populares porteños y las prácticas culturales de sus habitantes. En tiempo y forma, editoriales como Claridad, Gleizer o Tor captaron magistralmente los gustos e intereses en la lectura, a través de la publicación de una rústica folletería literaria destinada a entretener y a solucionar, independientemente del Estado argentino, los reincidentes conflictos sociales, políticos, económicos, administrativos y culturales de su engrosado público lector reunido en sus típicas instituciones barriales como fueron el café, las bibliotecas, los clubes u otro centros de participación celular directa. Modestamente, a partir de extensas tiradas organizadas en series y colecciones reaparecen conjuntamente las grandes obras europeas consagradas de la literatura universal del siglo XIX junto a otras producciones artísticas locales del siglo XX configuradas con los tipos más llamativos, los ambientes arrabaleros más pintorescos y los acontecimientos más relevantes asidos al tango y la realidad de sus comienzos, no como una crónica periodística sensacionalista finisecular, sino en una renovada prosa literaria, vaya por caso, la novela moderna.

Sin ir más lejos, Roberto Arlt, en *El Juguete Rabioso* (2004) [1ª Ed. 1926], decididamente introduce en el relato del protagonista, Silvio Astier, el estilo de vida arbitrario de un ladroncito modelado por la literatura picaresca de los folletines con su anhelo de ser un auténtico bandido para ayudar a las viudas y sus huérfanos en brazos. Por lo visto, entusiasmadamente narra en primera persona la resolución de inaugurar una genuina organización de delincuentes nocturnos para obtener de sus latrocinios un dinero ágil sin las penas de un desagradable trabajo honesto. Para ello, acuerda sus reuniones sombrías en los sórdidos almacenes y cafetines de mala fama con sus cómplices Lucio e Irzubeta para ultimar los detalles de sus próximas fechorías, pese a sus temores de ser apresados y castigados atrozmente por la fuerza policíaca:

Nos mirábamos espantados (...) conversábamos en torno de la mesa del café (...) gozosos de nuestra impunidad ante la gente, que no sabía que éramos ladrones (...) Menuda lluvia picoteaba el cristal en tanto la orquesta desgarraba la postrera brama de un tango carcelario (...) tratábamos nada menos que despojar una biblioteca de una escuela (28-29)

En esta misma línea, Enrique González Tuñón, en “Sentimiento Gaucho” de *Tangos* (1953) [1ª Ed. 1926], igualmente decora su prosa con el aire fuerte, crudo, ácido y maloliente de los avejentados bodegones nocturnos rioplatenses. Según se ve, un antiguo almacén suburbano de Paseo Colón y Carlos Calvo, descascarado por la lluvia de los años y vestido a la antigua con

una débil capa de cal, melancólicamente cobija el recuerdo pintoresco de una época pretérita retratada por la crónica policial. En este deteriorado decorado histórico, este nuevo escritor costumbrista inaugura el género literario glosa, según Beatriz Sarlo (1998), una breve historia amorosa con final infeliz inspirada en las letras de tango y su mundo de referencia, esto es, un micro relato en tercera persona de carácter testimonial acerca de la biografía diferida por un ebrio empedernido, Nemesio Echague, un compadre criollo avergonzado por su triste situación de desempleado, perdido por el consumo diario de alcohol, ahogado por las penas de su matrimonio acabado y acurrucado en el oscuro rincón del cafetín porteño: “(...) el viejo almacén (...) Él conoció en su juventud a esos hombres agalludos que hacían buchés de ginebra cuando el acíbar de la vida les llenaba el alma de amargor. Ginebra que corría caracoleando por sus gargantas. (...)” (81-82)

Después de todo, una nueva flota de escritores fue sabiamente aglutinada en las editoriales y las revistas populares rioplatenses después del resplandeciente estallido de la Revolución Rusa y solicitada por las nuevas teorías sociales de experiencias nuevas incidentes en el proceso cultural de la nación. De hecho, sus creaciones literarias de mayor relevancia reflejaron indiscriminadamente el gusto e interés de los sectores marginales por los ambientes públicos, tipos vulgares y sucesos más significativos del tango finisecular. De alguna manera, sus hondas lecturas permitieron documentar una época pintoresca, con palabras de Marc Angenot (1998), a partir de un complejo discursivo generalizado, capaz de poner en comunicación lógica y temática los espacios sublimes de la reflexión filosófica, la literatura audaz, los dominios triviales del eslogan político, la temática de los cafetines, lo cómico de las revistas satíricas y los chistes de la prensa popular. De todo esto, es posible inferir: el histórico café de la ribera portuaria funcionaba en los tiempos modernos, no sólo como un confesionario, refugio, mirador, bufete, posada o morada permanente para ágiles bandidos suburbanos; sino también, como un taller para la escritura, composición y ejecución de tangos dentro de una zona de conflicto y choque cultural entre los diversos tipos, razas, lenguas y costumbres configuradas por el proceso migratorio europeo y del interior argentino. Por cierto, el desarrollo del tango, desde sus comienzos como música ambulante hasta su ingreso en los cafetines del bajo fondo portuario, según Julio Nudler (1998), particularmente se debió a los estudios musicales en pentagrama traídos por los artistas judíos a estos espacios públicos de socialización popular derivados de las antiguas pulperías pampeanas.

En este sentido, Juan I. Cendoya, en *La tragedia de Betoben*, mediante un narrador en tercera persona atestigua la biografía penosa de un pianista judío, Naón Craizer, con una resignación y una capacidad para el sufrimiento formidable. Por lo visto, sus facultades musicales de su extrema sensibilidad artística le posibilitaron ser contratado como pianista en el bar “Liverpool” con una paga austera y un forzoso programa melódico de ocho horas diarias. Ajustadamente, su sueldo mínimo le permitió alquilar una pieza de madera, comprar a plazos dos camas jaulas y tener un brasero para las largas noches de invierno en el Nuevo Mundo. Sin embargo, sus anhelos de gloria se ven trágicamente entristecidos con el prematuro fallecimiento de su primogénito enfermo por las inclemencias del gélido viento austral, sus precarias condiciones habitacionales y paupérrimas disposiciones salariales para solucionar cualquier imprevisto dentro de su entorno íntimo:

Se llamaba Naón Craizer (...) Se hizo popular (...) por su gravedad abstraída de genio derrotado (...) en silencio, inició los acordes de una polonesa, pero apenas a ejecutar, el público vociferando, pedía tangos (...) En el hijo cifraba su última esperanza (...) Para él, el escuálido Simón, era un pródigo (...) Una mañana, Simón no se levantó del lecho, una debilidad extrema había favorecido, con los primeros fríos, un ataque de neumonía.¹³

Hasta el momento, esta nueva forma de arte militante patrocinado por editoriales socialistas produjo una serie de relatos verosímiles, de acuerdo con Álvaro Yunque (1941), acerca de la dolorosa realidad cotidiana expresada por estos escritores rebeldes -hijos de migrantes europeos- acunados en las calles guarangas, los ruidosos boliches e incómodos inquilinatos suburbanos empañados de lágrimas. Por un lado, los cafetines del bajo fondo portuario funcionaban como tertulias, digámoslo así, un espacio público capaz de desestabilizar las construcciones hegemónicas generadoras de desigualdades. Por otro lado, este espacio estético-ideológico representó especialmente un patrimonio histórico de la cultura popular indispensable para preservar la memoria colectiva de los sectores subalternos con la transmisión adecuada de ciertos modos de comportamientos perniciosos empleados por sus usuarios. Particularmente, Joaquín Gómez Bas, en *Barrio gris* (1952), mediante un relato autobiográfico documenta nuevamente un centro recreativo nocturno moralmente dudoso con las prácticas socio-culturales lascivas de sus ocupantes milongueros en una cantina clandestina transformada en garito, bodegón y prostíbulos al mismo tiempo, esto es, un espacio en común de diversión para la fauna maleva del barrio, el

¹³ Cendoya, J. (1968). “La tragedia de Betoben”. *En Escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, pp. 46-50

payador criollo y la abundante masculinidad compulsiva de la orilla portuaria bonaerense en busca de jerga y de un vergonzoso goce carnal provisorio: “(...) Una mujer enorme (...) se tiende a mi lado trabajosamente. Los muelles del camastro rechinan (...) Su aliento, ácido, ardoroso, me abrasa la frente (...) cuando se quita la faja en el cuartucho, se cuadricula un olor espeso de transpiración antigua y goma caliente (...)” (112)

Al fin de cuentas, las estrategias de escrituras utilizadas por esta generación literaria rioplatense del 22 consistieron en ensamblar, en mi opinión, los ambientes, tipos y acontecimientos más significativos del retrato costumbrista finisecular, la poesía popular, el sainete y el grotresco criollo rioplatense para reunirlos en un moderno formato literario destinado, no sólo, a captar la placentera lectura de los sectores populares porteños, sino también, a archivar mnémicamente su entretenimiento público en las alegres esquinas, festivos cafetines y humildes pensiones del suburbio porteño. En otras palabras, tanto la forma como el contenido de sus producciones literarias, de acuerdo con Marc Angenot (2010), operaron como un discurso social extraño, anormal e inferior, en relación a la ideología hegemónica, el lenguaje canónico y los géneros discursivos de la clase dominante, al representar los distintos tabúes (sexo, locura, perversión) de una sociedad integrada por criminales, alcohólicos, prostitutas, negros, obreros, entre otros “salvajes”. En cierta medida, los debates políticos y las posturas estéticas elitista disimularon esta visión del mundo crepuscular inscrita significativamente sobre la vestimenta, los gestos, maneras de ser, comportamientos y hábitos del hombre social suburbano. En este contexto de hegemonías y disidencias, cabe señalar, textos e ideologías circulan y encuentran nichos de difusión para captar públicos fieles modelados según la naturaleza de la oferta dentro de un mercado discursivo moderno, capas de multiplicar fórmulas vulgarizadas de una literatura de fácil comprensión, dirigida a los gustos e intereses de un amplio público lector y susceptible de ser asimilada con un bagaje cultural mínimo.

A propósito, Enrique Amorín, en *La Edad desapareja* (1938), igualmente legitima un material de lectura elaborado con las vivencias de las clases inferiores en un triste arrabal antiguo sin estatuas, ni fuentes, ni adornos y con cada vez menos almacenes de esquinas. Naturalmente, en las vetustas edificaciones del barrio Sur de Buenos Aires -construidas con baldosas, azoteas, zaguanes, puertas sin picaportes, pasadores antiguos y bisagras rechinantes- introduce un relato autobiográfico acerca de los anhelos de una madre desesperada por alejarse del bullicioso y vulgar entorno de hábitat marginal: “Mi madre esperaba mi chapa de profesional a la puerta (...) Pero, sus anhelos no se cumplieron (...) mi madre era alta, morena, más bien delgada (...)”

No usaba alhajas (...) tenía los ojos pardos, melancólicos. Nunca vi una tristeza mayor en rostro humano.” (70-77)

De todo esto, es posible identificar y esclarecer objetivamente en los textos hasta aquí comparados de esta generación literaria rioplatense del 22 las inspiraciones de sus escritores y sus lazos de pertenencia, no con la literatura erudita, oficial y vanguardista, sino con las raíces románticas de nuestra orgánica literatura argentina. Por lo visto, sus procesos creativos derivan de una pintoresca tradición local, de relaciones recíprocas con los textos literarios simultáneos e incluso con sistemas no literarios, del cruce de varias voces en un permanente juego dialógico, del proceso de lectura de un corpus literario anterior y de la absorción y transformación de otro texto antecesor.¹⁴ Dicho sea de paso, el yo lírico de Nicolás Olivari, poeta arrabalero al estilo de Evaristo Carriego, en Antiguo almacén “A la ciudad de Génova” de *El gato escaldado* (1992) [1ª Ed. 1929], anecdóticamente recopila los recuerdos de su alegre niñez y divertido entorno familiar para salvaguardar, con palabras de Josefina Cuesta Bustillo (1998), el patrimonio material e inmaterial de las clases subalternas, esto es, las ruinas aún vigentes del almacén esquinero suburbano, un entretenido espacio en común compartido para la realización de préstamos e intercambios culturales entre maleantes picaflores, marineros ebrios, robustos cuarteadores y extranjeros europeos incorporados a la masa criolla de asalariados mal remunerados:

Antiguo almacén “A la ciudad de Génova” (...)/Tu recuerdo se viene en pareja/con el recuerdo de mi lejana infancia;/Mi madre era entonces tan joven y tan bella!(...)/Me acunaba con “La Morocha”./Fue esta canción la primera palabra argentina que escuché/En el dulce dialecto de su boca (...)/Yo he visto por tus esquinas desfilar las sombras/Desfondadas/a puñaladas (...)/Los malevos, los italianos, buenos y borrachos/de mis recuerdos./Miquelín (...)/Hasta que le duraba la plata cantaba,/cantaba las lejanas canciones milanesas de su tierra (...)/Trémulos compadrones de cuarteadores/y cinchadas de vascos lecheros junto al boliche (...)/En esta mezcla gateó mi infancia (83-85)

Hasta cierto punto, una nueva generación de vates populares abusa de la asombrosa Buenos Aires viciosa y sentimental, según Roberto Giusti (1939), cuando reviven las impresiones de sus infancias dentro de su ciudad natal, a partir de una sensiblería del tango cristalizada en una retórica construida con una forma rítmica libre plagadas de anécdotas líricas e imágenes familiares enmarcadas alrededor del boliche esquinero y los estropeados patios del inquilinato

¹⁴ Conceptos tomados de Iuri Tynianov, Mijail Bajtín, Julia Kristeva y Laurent Jemy (En Carvalhal, T. 1996)

suburbano. Más bien, sus versos telúricos realizaron artísticamente un trabajo en la memoria colectiva de los sectores populares porteños, a partir de sus experiencias autobiográficas, los restos de información almacenada en la mente de las personas y el archivo bibliográfico legado por la generación literaria precedente, esto es, un intento de conservar, con palabras de Elizabeth Jelin (2002), un pasado cultural olvidado por las posturas hegemónicas, únicas u oficiales representadas por el arte desinteresado de la minorías culta. Por cierto, el yo lírico de José Portugal, en *Pájaros ciegos* (1972), también evoca nostálgicamente el ambiente orillero finisecular, un lugar de mestizaje socio-cultural con sus calles musicalizadas por el organito afónico de vieja calesita, el silbido de algún tango y las malas palabras del compadrito suburbano. Precisamente, estos espacios de ocio público con su boliche lindero fueron devastados progresivamente por el avance urbanístico privado de las industrias y de los modernos rascacielos portuarios: “(...) su lápida es ahora esta esquina sin pájaros, sin gritos, sin peleas, sin sueño de infancia. Un bloque de cemento lavado por la lluvia.” (79)

De este modo, sale a luz un universo poético teñido melancólicamente con el alma del suburbio bonaerense y sus humildes barrios frecuentados por la masa empobrecida de asalariados, organilleros italianos, desocupados y malvivientes inmersos en una atmósfera de suciedad, enfermedades, lacerías morales, traiciones, venganzas, conflictos y rebeldías. Indudablemente, la calle, el cafetín y el conventillo del margen portuario bonaerense, como se ha señalado, genuinamente fueron los ambientes propicios para la realización de los diversos préstamos e intercambios culturales entre los diversos grupos étnicos allegados a las orillas del Río de la Plata. En este contexto de mestizaje multicultural, morenos, hispánicos, vascos, italianos y judíos mutuamente provocaron en el lenguaje, en el comportamiento social, en la literatura u otras artes populares, con palabras de Eduardo Coutinho (2003), una capacidad de combinación y estilización del modo de ser argentino fruto de una sociedad heterogénea atravesada por pueblos y naciones distintas coexistentes en una región determinada bajo tensiones múltiples de explotación y dominación.

Por lo pronto, este territorio de entretenimiento popular, mal visto por la vena erudita de la tradición culta porteña, también ingresa al universo lírico de Carlos de la Púa. Justamente, en el poema “Puente Alsina” de *La Crencha engrasada* (1954, 17-18) [1ª Ed. 1928], comparaciones (“Sos como un tajo en la jeta de la ciudad”), personificaciones (“En tus organitos se añejan los tangos”/“en tus esquinas se destiñe el piropo”), sinécdoques (“Viejo puente/donde se engrupe el dolor y el amor/con agua ardiente”/“Boliche del mostrador,/donde nunca ha tomado un delator/ni

un alcagüete”/“colegio del reaje/donde tus hombres aprendieron a multiplicar el coraje/y tus minas a deletrear el tango”) y metáforas (“Sos el cuadro bravo de la ciudad”) caracterizan peyorativamente con el lenguaje hermético del bajo fondo portuario un genuino barrio milonguero de mala fama ubicado sobre la ribera de la gran urbe.

En realidad, frente a las modernas tertulias ilustradas del patriciado porteño, de acuerdo con Luis Alberto Romero (1987), simultáneamente coexistió una nueva identidad popular barrial situada en torno al café, a la casa de vecindad e instituciones pública como clubes y bibliotecas. De hecho, en estos lugares de convivencia popular, particularmente hubo un cruce de discursos compartidos, de recuerdos en común y de experiencias vividas entre los hijos de inmigrantes europeos identificados con el trabajo periodístico, el hacinamiento, la enfermedad, la alegría en la fiesta y la evasión dentro de estos lugares colectivos de pertenencia visto por la elite o clase propietaria como un mundo peligroso, vicioso, anormal y subversivo. Evidentemente, estos turbios ambientes alternativos fueron ocupados y transitados por intelectuales de izquierda, vaya por caso, Raúl González Tuñón. Por cierto, en el poema “Puente Alsina” de *El violín del diablo*¹⁵, también establece relaciones intertextuales de parentesco con el resto de los poetas excéntricos allegados a la noche porteña, según Ulises Petit de Murat (1963), para transmitir los recuerdos significativos de una realidad pasajera, el trasmundo de las cosas simples más perdurables e íntimamente enraizadas en el quehacer cotidiano de las orillas suburbanas convertidas con el advenimiento en un patrimonio histórico y cultural de la humanidad rioplatense. Según se observa, metáforas (“Eres un claroscuro con guitarras”/“Alimento de crónicas policiales”/“Por tus calles corvas aún anidan los organillos sentimentales”), personificaciones (“Por el centro de la urbe te das la mano/callosa a fuerza de aferrar puñales/ Con el Arroyo Maldonado/que todavía usa como tú pantalón bombilla y clavel colorado”/“Tú bebes caña fuerte”/“Te apiadas de los perros enfermos”/“Barrio con fama de guapo”/“Los ladrones y los poetas no te tenemos miedo”) y comparaciones (“Te corta el Riachuelo-como un barbijo”) dan cuenta de un genuino territorio donde se produjo el entrecruzamiento multicultural entre la milonga pampeana y las tristes melodías de los músicos ambulantes europeos, esto es, una acuarela literaria de un pasado cultural resguardado en los recuerdos impresos por la pluma de este lírico rioplatense, aunque olvidado por las prácticas literarias puramente vanguardistas de la alta cultura.

¹⁵ Raúl González Tuñón. (1968). “Puente Alsina”. En *Escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, pp. 98-99.

De tal manera, nuevamente reaparece el escenario alternativo de algarabía pública bonaerense alrededor de 1900 con sus amenas calles melódicas, sus avejentados almacenes, bodegones y cafetines albergados transitoriamente por la fauna maleva de compadritos suburbanos y los rebeldes vates del pueblo. A modo de ejemplo, Nicolás Olivari, en “Elogios Sentimentales de los suburbios” de *Historia de una muchachita loca* (2008, 258-162) [1ª Ed. 1923], igualmente legitima su universo poético con una literatura populista, vulgar y situada en el contorno socio-cultural del tango finisecular para incentivar a los muchachos soñadores, poetas, artistas y bohemios visitar sentimentalmente, por decir así, el museo a cielo abierto de los sectores populares porteños, los antiquísimos barrios coloridos de La Boca del Riachuelo y Barracas, el “Olimpo” de los pobres: allí, fraternizaron interdisciplinariamente el canto, las letras, la danza, las artes visuales y la literatura del tango criollo, pampeano y milonguero.

Desde luego, el conventillo de suburbio portuario representó el ámbito popular por excelencia para dramatizar la entropía socio-económica y las ambiciones frustradas de los diversos grupos étnicos allegados a las orillas del Plata en busca de una felicidad casi irrealizable dentro de su seno familiar. Por cierto, Elías Castelnuovo, en “Lázaro” de *Malditos*, autobiográficamente narra los últimos suspiros de un escritor recostado sobre un catre de lona mugriento y desmantelado en el interior de un inquilinato suburbano. Al parecer, este personaje bíblico confiesa su empobrecimiento en el periodismo de un diario vespertino más su impotencia de ser un artista proletario tuberculoso sin el talento y la salud necesaria para cumplir sus anhelos de vivir dignamente junto a su abuela y a su hermana en una casita ventilada con una habitación aireada sin remedios, ni velas de sebo, ni braseros, ni roedores, ni pulgas, ni basuras en los rincones, ni goteras en el techo u otro escalofriante ornamento antihigiénico. Asimismo, agónicamente describe el interior de una casa de vecindad con su patio de piedra rústica disputado a viva fuerzas por las lavanderas domésticas, sus descascaradas paredes polvorientas de ladrillo rojo y sus cloacas nauseabundas, a mi razonable juicio, la crisis de la sociedad industrial europea reproducida en la “pampa tango” de los tiempos modernos bajo el visto bueno de un Estado argentino devenido en Nación:

Este conventillo (...) Difícilmente, no anda aquí adentro (...) una epidemia. Si no es la escarlatina, es el tifus, si no la difteria (...) Por otra parte, el movimiento es continuo y febril. Entran y salen, lecheros, panaderos, verduleros, trabajadores, soldados y prostitutas. A veces, el conventillo semeja una cárcel donde se han sublevado los presos; otras veces, una taberna inmunda donde se juega, se riñe y se alborota. Quizás, sea alternativamente, las tres cosas a la vez (...) Ahora, atravieso los momentos más difíciles de mi vida (...)

Mi tos ronca, seca, triunfante (...) es un morbo fantástico que va llamando puerta por puerta para no dejar dormir a nadie.¹⁶

De igual manera, Roberto Marini, al estilo de un novelista naturalista francés o realista ruso del siglo XIX, estéticamente presenta una narrativa de denuncia con acciones humanas en su descarnada realidad. Asimismo, su prosa tremendista ofrece explícitamente una lectura similar a la del grotesco criollo asociado al tango y su mundo de referencia: el conventillo más las cavilaciones de sus inquilinos con sus existencias convertidas en una serie de días tristes y monótonos. De hecho, *En La cruz nuestra de cada día* (1955), eficientemente realiza un estudio cartográfico de la rivera rioplatense con el barrio de Barracas en miras al interior argentino y el barrio de la Boca del Riachuelo anclado al puerto bonaerense. En esta topografía, precisamente ubica las casas de vecindad para caracterizarlas como caserones antiguos de cinc y madera con paredes de ladrillo revestidas de cal o grandes edificios antiguos reconvertidos en conglomerados de piezas con un patio alborotado de chicos y entreverado de discusiones gritadas, ruidos de golpes, caídas, bullicios, grescas, peleas, espantos e intervenciones policiales. Por una parte, dentro de este conflictivo escenario, dramáticamente instala las torturas espirituales del protagonista, Edo, un adolescente persuadido simultáneamente por el espíritu práctico y materialista de su madre (una mujer convencida del efecto nocivo acarreado por el arte en cuanto a la integridad del hogar, la salud, el amor y los estudios serios) y por el espíritu humanista de su padre (un artista derrotado sin maldad hacia el prójimo y con un salario mínimo insuficiente para vestir, alimentar, curar a sus hijos y solucionar cualquier otro imprevisto). Por otra parte, dentro de este grotesco decorado, un narrador en tercera persona de carácter testimonial evoca pintorescamente las prácticas socio-culturales híbridas relacionadas con el entretenimiento popular situado en el seno de la vecindad de otro conventillo suburbano, “La colmena”, durante los fines de semana:

El inquilinato (...) adquiriría los sábados un aspecto nuevo más brillante, más social. No ya broncas y grescas en el patio (...) sino una actividad estribada en la simpatía, la amistad, el amor (...) ya la tarde, daba comienzo a una forma de vida fiestera y amistosa (...) Los jóvenes salían bien empilchados (...) quitaba su ropa común y usada para ceñirse la camisa limpia (...) al cuello el pañuelo de seda cruda (...) La vida simple de estas gentes simples se enriquecían hasta la suntuosidad cuando se divertían. En el patio alternaban el acordeón de algún italiano, la guitarra de los españoles, la flauta del griego (...) y las sensibleras

¹⁶ Castelnuovo, E. “Lázaro”. En *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, pp. 20-41.

y azucaradas canciones (...) decían algo referente a (...) cárceles y gitanerías dramáticas. (156-158)

En el mismo orden de ideas, Joaquín Gómez Bas transcurrió paralelamente sus primeros años en el barrio de Barracas, Según José Portogalo (1972), junto a obreros portuarios, costureritas, malandrines, lavanderas y gente humilde inmersa dentro de la intranquila existencia de la casa pobre y de los boliches con historias de averías. Justamente, en *Oro bajo* (1957, 24-125), un narrador omnisciente en tercera persona atestigua una trama conversacional conflictiva entre un migrante italiano padre de familia, don Francisco, y su contradictorio hijo, Jacinto, preocupado por la angustia, la fatiga, la mugre, el sudor y el sufrimiento del pobre trabajador explotado de sol a sol por un régimen laboral mal remunerado. Además, pintorescamente retrata el fulgor de vida del inquilinato suburbano con sus paredes carcomidas por la humedad, sus lamparones de hollín grasientos, su patio perturbado acústicamente por los desgredados chiquilines haraposos y los pregones de los vendedores ambulantes, o sea, un ambiente desagradable donde confluye atmosféricamente el hedor a cloacas de los retretes y la fragancia de los alimentos hervidos con los gritos, las risotadas, el llanto, los porrazos, los silbidos y el desahogo de sus inquilinos.

En resumidas cuentas, el tango y su literatura rioplatense conformaron durante la aurora bélica del siglo XX un “discurso disidente”, según lo entiende Marc Angenot (1998), compuesto de una oratoria indulgente, obsesionada por las perversiones, la decadencia y los trastornos de las clases inferiores. Evidentemente, su función pragmática incita cooperativamente a construir los planos de una sociedad mejor integrada, justa, solidaria, lejos del espíritu lucrativo de la clase dominante y su estética hegemónica en contra del interés común. Dicho con otros términos, la intervención de escritores periodistas marginales posibilitó alternativamente en el ámbito cultural durante la época de vanguardias europea la difusión de una perspectiva estética desvinculada de las formas o modelos prescriptivos del bello gusto literario santificado por la minoría culta rioplatense. En cierta forma, un registro marcado del feísmo salió a la luz en línea directa con nuevas concepciones de monstruosidad y disolución de los criterios de normatividad artística, o sea, una práctica literaria acompañada de un alto grado de libertad formal en el proceso creativo, el uso del lenguaje, el gusto y su experimentación democrática.¹⁷

¹⁷ Para mayor información sobre los defectuosos escritores anticanónicos en la literatura argentina, Ver Nicolás Rosa. (1998). “Liturgias y profanaciones”. En Susana Cella (Comp.). *Dominio de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 67-83.

De todo esto, es posible deducir: contra la implementación de una difícil literatura oficial, imperialista, orientada hacia el futuro y legitimada por instituciones eurocéntricas, se antepuso una simplísima escritura local, anacrónica, ortográfica, sintáctica y gramaticalmente imperfecta con una lengua dialectal irreconocible para la norma vigente del lector culto y con rústicos personajes afeados por el continuo trajín de sus tareas laborales y de entrecasa. A modo de ejemplo, Enrique González Tuñón, en “Fea” de *Tangos*, una vez más visualiza el dramático escenario del fracaso y de la injusticia social para transformar una melancólica canción de tango en un micro relato acerca de una angustiada proletaria destinada a la crianza de sus hermanas menores dentro de una deprimente habitación decorada con una destartada cama de dos plazas, un almanaque de obsequio, un cristo de policromía barata, un ropero antiguo, una vieja cómoda, una vela de sebo y un centro de mesa desbordado por artificiales flores descoloridas. En la última pieza de inquilinato, una sufrida madre trabajadora y sus desprotegidas hijas sufren despiadadamente la crisis de la sociedad industrial europea bajo los gritos, las maldiciones y las malas palabras emitidas dentro de la hoguera del conventillo suburbano, esto es, la repugnante imagen fraternal de una pobre muchachita arrabalera implícita en las esbeltas y gráciles modelos publicitarias de los tiempos modernos:

Mamá Clara (...) después de haber fregado pisos, no puede caminar derecha (...) La historia se reedita en sus hijas (...) la mayorcita (...) desdichado eslabón en esa cadena de miserias (...) Vestida de humildad, es el alma de la casa. Da pena mirarla (...) Desde temprano pone a pruebas sus pulmones, llamando a sus hermanas menores (...) las zamarrea maternalmente. Les lava la cara con jabón amarillo, les peina y les arregla los deberes para que se marchen a la escuela. Y luego, dejando la olla en el fuego y las papas peladas, sin mirarse siquiera al espejo se va camino del taller (112-115)

De igual manera, la concepción estética de Leónidas Barletta, en “El novio” de *La señora Enriqueta y su ramito* (1943), dramáticamente representa la vida triste de una acongojada costurerita, Emilia, en el interior de un inquilinato ubicado sobre las riberas del Río de la Plata. Al parecer, su trabajo de confección le permite ayudar económicamente a su madre lavandera y a su padre cuidador de caballos para el pago del alquiler, pese a padecer diariamente el repiqueteo de la máquina de coser, el barullo de las frituras, el fregado de la tabla de lavar, el cuchicheo de las vecinas y el estruendo del tranvía. Decididamente, ella prefiere jugar con sus tíos los fines de semana a la lotería de cartones en su casa, pero no ir al cinematógrafo porque le produce dolor de cabeza. Asimismo, su ilusión por empezar o terminar un noviazgo con un hombre joven de piel fina, cabellos negros y ondulados bajo el ala del chambergo, solamente

podía concretarse si incursionaba amistosamente cerca del resplandeciente farol instalado en las colorida esquina arrabalera: “(...) En la esquina se iniciaba la fuga (...) era como el mirador del barrio. Para pelear había que ir a la esquina (...) era la frontera y el apeadero. Era la sorpresa de topar con el amigo o con el asaltante de turno (...)” (39).

En última instancia, el yo poético de Raúl González Tuñón, en “Poemas del conventillo” de *El violín del diablo*¹⁸, igualmente repasa los ornamentos de una casa de departamentos con su farolito a kerosene cansado, su ruidosa máquina de costura, “Singer”, sus incómodas cocinas, sus nauseabundos retretes, sus paredes envejecidas, sus tipos y vicisitudes más importantes. Según lo observado, en este híbrido espacio socio-cultural, la anémica muchacha obrera y el marginado habitante orillero revivieron el dolor crudo y la llaga viva de nuestra fraudulenta Organización Nacional bajo la movilización de capitales extranjeros.

Dicho todo esto, es posible sostener: son evidentes las analogías y contactos entre los pasajes líricos y narrativos comparados hasta aquí de estos escritores adscritos a editoriales rioplatenses con inquietudes sociales durante el periodo de entre Guerra Mundial: ellos fueron quienes mamaron, gatearon, balbucearon, dieron sus primeros pasos pueriles junto a sus progenitores sobre las vetustas baldosas del vecindario, aventuraron picarescamente su adolescencia en los sitios baldíos o boliches esquineros del arrabal portuario y profesionalizaron literariamente el periodismo en las redacciones populares rioplatenses de los tiempos modernos. Por una parte, estos vulgares lugares de convivencia pública fueron asimilados por este nuevo grupo literario con la finalidad de conservar el patrimonio cultural de los sectores populares porteños, debido a su deterioro arquitectónico avanzado y a las transformaciones urbanísticas privadas realizadas sobre el arrabal de la moderna ciudad portuaria. Por otra parte, sus memoraciones impresas con un renovado formato literario presentan cierto grado de verosimilitud para reconstruir el escenario pintoresco alrededor de 1900: un ambiente multicultural bullicioso, guarango, pendenciero e insalubre transitado por la muchachada de compadritos, los pobres asalariados y la decrepita musa criolla.

Próximamente, se cotejarán los fragmentos artísticos más ilustrativos de sus obras más representativas con el propósito de brindar una visión más o menos acabada del vestuario y comportamiento de estos tipos populares reescritos con renovadas normas de presentación gráfica literaria durante las aterrorizadoras décadas del siglo XX.

¹⁸ A propósito, ver Raúl González Tuñón. (1968) “Poemas del conventillo”. En *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, pp. 95-98.

b. **Una vez más el compadrito y la desafortunada musa criolla rioplatense.**

De alguna manera, la vida del habitante orillero en la moderna la ciudad portuaria bonaerense tomó particularmente protagonismo en el tango y su literatura. De hecho, este personaje histórico como el gaucho *Martín Fierro*, de acuerdo con Álvaro Yunque (1961), también tenía su vestuario colorido, sentimientos, actitudes y no siempre era haragán de esquina: alternaba sus actividades ilícitas con el noble trabajo de carrero, matarife, vendedor de resaca, frutero o conductor de tranvías a caballo. Dicho sea de paso, Roberto Arlt, en *El juguete rabioso*, detalladamente caracteriza con un relato en primera persona a un cuidador de carros de la feria de Flores, el Rengo, un grotesco ejemplar desfachatado con su rostro resplandeciente de picardía, su lenguaje coloquial y su andar rítmico un tanto sinuoso, según Eduardo González Lanuza (1970), un tipo milonguero descendiente de la soledad pampeana al entrevero suburbano, a mi juicio, un astuto nativo encubado en la “pampa tango” de los tiempos modernos, tal como se ha señalado hasta aquí, protagonista de la crónica periodística finisecular, la poesía popular y la dramaturgia autóctona rioplatense:

El Rengo gozaba de popularidad (...) Vestía siempre el mismo traje, es decir, un pantalón de lanilla verde y un saquito que parecía de torero. Se adornaba el cuello (...) con un pañuelo rojo. Grasiento sombrero aludo le sombreaba la frente y en vez de botines calzaba alpargata de tela violeta y adornada de arabesco rosados (...) además de cuidador, tenía sus cascabeles de ladrón, y siendo “macró” de afición no podía dejar de ser jugador de hábito. En substancia, era un pícaro afabilísimo (...) Con el sombrero sobre la oreja, (...) cruzaba soberbio como un rey ante los mercaderes, y hasta los más avaros y hasta los más viles no se atrevían a negarle una sobra porque sabían que él podía perjudicarles en distintas formas. (125-130)

Por un lado, este vulgar habitante aclimatado en un ambiente de incultura y pobreza, de acuerdo con Hernán Poblete Varas (1985), telúricamente hereda la bravura del gaucho pampeano y adquiere socialmente el mal comportamiento de los malvivientes europeos: ladrón, rufián, traidor, seductor y dicharachero. Por otro lado, su sagaz estilo de vida migra de un texto a otro para establecer relaciones intertextuales de parentesco entre los universos artísticos del resto de los literatos populares adscritos a la generación del 22 rioplatense. Justamente, Enrique González Tuñón, en “La rata que se ahogó en el arroyo” de *La rueda del molino mal pintado*

(2006) [1ª Ed. 1928], agudamente focaliza su mirada en las vicisitudes de Zombeca, otro compadrito apegado a un genuino barrio bajo del arrabal portuario bonaerense, La Quema, con el objeto de relatar en primera persona su penosa biografía delictiva. Según se ve, este rústico prototipo nacido prácticamente en la quema de basura ciudadana desacredita la honradez por ser un “artículo de lujo” e inicia prematuramente a sus aventureros amigos en el delito vandálico. Además, este ex “ciruja”, vendedor de diarios y ratero con sus veinte años de edad prolonga la vida turbia e irresponsable de su padre alcohólico dentro del boliche esquinero y crece junto a su desahuciada madre en la sucia indiferencia del conventillo arrabalero. Por añadidura, este ladronzuelo suburbano adquirió el hábito del juego en los sitios baldíos y consoló su mala suerte junto a su dolor de haber vivido una infancia definitivamente seria y triste en una montaña de desperdicios con el silbido de algún tango, con una cruda blasfemia o con el instinto destructivo hacia sus seres queridos para vengar su trágico destino: “... Zombeca (...) nació en el drama de la Quema (...) Contadas veces se le vio reír (...) Cuando lo vi por primera vez, sabía ya del golpe cínico, taimado y compadrón que enseña a la mujer el camino de la calle.” (120-122)

En realidad, tanto el hombre como la mujer moderna estuvieron histórica y culturalmente sujetos a satisfacer sus continuas necesidades vitales, de acuerdo con Jean Baudrillard (1995), mediante un “modelo de consumo” motivado por razones utilitarias, psicológicas y sociológicas aparentemente irracionales (deseos de prestigio, de distinción, de originalidad o de pertenencia a un grupo determinado). ¿Si la población ociosa y de trabajadores envilecidos se ven privadas del mínimo vital antropológico imprescindible para su alimentación, reproducción y descanso hogareño? ¿Si la multitud de desocupados o de subcontratados desorientados son susceptible de ser manipulados con productos publicitarios innecesarios para su supervivencia? ¿Cuál es la razón para despilfarrar la riqueza en lugares de juegos, fiestas y bailes? ¿Por qué cierto sector de la sociedad realiza gastos inútiles, sufre penurias y vive por debajo de la economía funcional? Seguramente, un analista de mercado resolvería estos acertijos en términos relacionados con un mínimo de consumo impuesto a los individuos para no convertirse en seres asociales, anormales y defectuosos dentro de un maléfico y pervertido sistema empresarial capitalista vertebrado sobre la fuerza bruta del trabajador honrado.

Por desgracia, este contexto fraudulento de privaciones, modas ridículas, apetitos excéntricos y placenteras pulsiones inconscientes modeló la personalidad del compadrito rioplatense, según Ernesto Sábato (1963), manifestada en su frialdad criminal disimulada, su arte de la daga y el coraje, sus finísimos modos de trato social en su labia seductora y sus aptitudes cínicas de rufián

como tratante de blancas, a través de la persecución de la muchacha en flor arrabalera engañada por la promesa de una vida esplendorosa lejos del suburbio portuario. En este sentido, Roberto Mariani, en *La cruz nuestra de cada día*, puntualmente testimonia con un relato en tercera persona las acechanzas persistentes de un proxeneta porteño, Barqueti, hacia una tierna adolescente de conventillo suburbano, Adelina, una jovencita rica de juventud, de formas, de brillo y consciente de su belleza plástica. Desde luego, este matasiete temible y respetado por el vecindario persigue insistente, paciente e inteligentemente a su ingenua y futura cautiva para disuadirla con alhajas, fiestas y vestidos de lujo inalcanzables en la vida triste de una humilde familia encaminada a su desintegración dentro del estruendoso inquilinato:

Barqueti era (...) bien plantado, suelto de andar, con actitudes fáciles, ágil si estaba apurado, y detenido, parecía exhibirse un poco. Era elegante a su modo y para su ambiente (...) Era una elegancia llamativa, casi pintoresca (...) Al principio (...) no entraba en conversaciones si no era invitado; así, fue dejando de sí mismo la impresión de que todo le era indiferente, que es un modo de inspirar confianza; después vendría el acoso, el ataque, el golpe, el robo (...) la disolución de la familia. (207-210)

Por lo visto, el margen portuario rioplatense engendró forzosamente entre la multitud de hombres solos, como se ha señalado, un personaje típico híbrido, mezcla de gaucho malo y delincuente siciliano, de carácter rencoroso, jactancioso y bélico, un arquetipo varonil en aquella época de boliches y prostíbulos concurridos por estibadores, carreros, cuarteadores, cafiolos, musicantes criollos y extranjeros en busca de vino, caña, canto, baile, discusión y peleas. Por lo pronto, este individuo corajudo, capaz de disputar a puñaladas entre el malevaje el amor por una mujer en un bailecito de patio arrabalero, también anima la prosa artística de Leopoldo Marechal. Precisamente, este moderno literato rioplatense, en *Adán Buenosayres* (2010, 216-221) [1ª Ed. 1948), mediante un narrador en tercera persona intenta dilucidar la bravura criolla del taita Flores, un clásico malevo orillero florecido a fines del siglo XIX y principios del XX en el arrabal de la novel capital argentina con un comportamiento impetuoso similar al más temible gaucho pampeano. Al parecer, su feroz temperamento telúrico le permite conquistar apasionadamente el corazón de una bailarina criolla, la ñata Froilán, frente a la belicosidad ciudadana de otro compadrito, el Tirifilo Nievas. Asimismo, el protagonista de esta contienda memorablemente caracteriza en una entretenida trama conversacional el vestuario y las costumbres de su rival amoroso: el hijo de un comisario (“cajetilla”) con aptitudes de patotero, fama de matón y disfrazado con un pantalón bombilla color gris, un saquito medio cortón,

botines de tacos alto, un pañuelo andrajoso (“ranero”) asido al pescuezo y un chambergo de castor en la porra.

En cierta medida, el nacimiento de un vasto movimiento literario comprendido por autores, editores, críticos y lectores populares desestimó los valores, juicios, intereses, controles y goces estéticos de la minoría privilegiada acerca de la difusión de una literatura incomprensible, una pintura abstracta y una música en clave, según Leónidas Barletta (1967), con un arte literario económico y accesible para quienes se vieron imposibilitados de comprar una novela, concurrir a una sala de concierto e ir con la familia al cinematógrafo o al teatro, es decir, una escritura popular de posguerra impulsada en su creación por el ideario marxista-leninista y dirigida a haraganes ingeniosos, a trabajadores embrutecidos por las interminables horas laborales y a toda una población empobrecida culturalmente.

Por tal motivo, los temas comunes, humanos y realistas de esta moderna generación literaria rioplatense del 22 han sido emparentados constantemente, como se ha reiterado, con las pésimas traducciones de los escritores rusos del siglo XIX y sus consagradas obras literarias entretreídas con personajes sumergidos en la decadencia moral de infinitas torturas espirituales, en condiciones insólitas de morbosidad y en un realismo insano.¹⁹ No obstante, este enfoque positivista de los estudios comparados acerca de la influencia, el efecto, la posteridad, la continuidad, la fama de una obra, de un género, una métrica, un estilo, una técnica, una escuela y una época literaria, de una generación de autores o hasta de toda una literatura nacional sobre las obras de otro autor o la literatura de otra nación, de acuerdo con Manfred Scheling (1984), debe complementarse con la relevancia sociológica de la producción artística en determinadas instituciones, los gustos estéticos, las experiencias vividas, los bienes culturales legados, los presupuestos lingüístico-literarios y el mundo vital práctico del lector individual o de los estratos de lectores históricamente sucesivos e ideológicamente situados. A partir de esto, es posible identificar en sus procesos de escrituras dentro de las editoriales y las revistas populares rioplatenses surgidas después de la Revolución Rusa de 1917, no sólo la prosa de Dostoievski, Andreiev o de cualquier otro novelista realista ruso y naturalista francés decimonónico, sino también, sus recuerdos de lecturas sobre los gustos e intereses literarios de los sectores populares cultivados anterior y simultáneamente por el retrato costumbrista de fray Mocho o Felix Lima en la crónica periodística alrededor de 1900, la poesía arrabalera de Evaristo Carriego y la

¹⁹ Ver el papel de la traducción como una fuerza modeladora en la historia de la cultura popular cuando se precisa de una renovación estética y cuando se ingresa en etapas previas a una revolución. En Bassnett, S. (1993).

dramaturgia autóctona de Florencio Sánchez, Armando Discépolo y el resto de los saineteros hasta aquí relevados.

En este contexto de recepción productiva, precisamente ingresa el universo artístico de Carlos de La Púa. De hecho, en “La canción de la mugre” de *La crencha engrasada*, su yo poético resalta pintorescamente con una lexicografía lunfarda -compuesta de anagramas (“vesre”, “gotán”, “chele”), barbarismos (“Funyi”, “far-niente”, “manyar”, “engrupir”, “escolazo”, “biaba”), metáforas (“gayola”) y yeísmo (“oriyero”)- el vestuario, los malos hábitos y los valores del hombre suburbano corrompido por la mala vida de la ciudad portuaria. Por una parte, esta miseria idiomática de expresiones plebeyas junto a la manía absurda y torpe de hablar al revés, según J. Cantarell Dart (1944), lingüísticamente constituyeron la jerga del arrabal con su terminología lunfa y su rudo decir derivado de una antiestética tendencia gauchesca impresa en la lírica popular del mal gusto. Por otra parte, este dialecto arrabalero, cabe señalar, agravado por las letras de tango e infiltrado en el habla coloquial de los inmorales delincuentes constitucionales y en la moderna poesía dialectal porteña, estéticamente representó un material de lectura predilecto con trasfondo histórico, social, filológico, antropológico, administrativo, económico y cultural para una comunidad lectora poco académica y alejada del buen gusto apadrinado por el arte hegemónico u oficial:

Mi macho es ese que ves, ¡Pinta brava!./de andar candombe y de mirar tristón./Su pañuelo oriyero lo deschava/y lo vende su funyi compadrón./Milonguero, haragán y prepotente,/mancusa al verres y pasa a lo bacán./La horas las divide entre el far-niente./la timba, la gayola y el gotán (...)/su vida de malevo es un prontuario./El me enseñó las dulces pijerías/para engrupir debute a los otarios./El precio de mi cuerpo en los amores/le da chele en su vicio, el escolazo (...)/¡Ese es mi hombre! Canallesco, inmundo,/es mi vida, mi morfi, mi pasión./No lo cambio por todo lo del mundo.../Sus biabas me la pide el corazón.
(23-24)

Igualmente, la métrica lírica de Raúl González Tuñón, en el poema titulado “los ladrones” de *Canciones del tercer frente* (1965), se compone con un tono coloquial, con el encanto por el mundo sencillo registrado en la atmósfera humosa de los cafetines suburbanos, con la reivindicación de los valores vulgares despreciados por la burguesía, con personajes marginales extraídos de la crónica policial y con coloridos versos cortos más rimas deliberadamente pueriles, capaces de originar cancioncillas ágiles, un poco grotescas y con cierto sabor popular. Dicho de otro modo, sus versos anecdóticos establecen relaciones intertextuales de pertenencia

con el tosco gusto estético de Carlos de La Púa para legitimar una poesía de contenido social destinada a versificar la astucia, viveza y picardía criolla de este histórico protagonista rocambolesco amante del duelo, el engaño, el juego, el desprecio y el delito. En pocas palabras, nuevamente se imprime un modesto retrato lírico del compadrito arrabalero con sus reuniones ilegítimas acompañadas de mujeres livianas y malandrines en pocilgas, merenderos, milongas y clandestinos de barrio suburbano, su sentimental llanto suscitado al escuchar las coplillas de un payador impregnadas de sangre, muerte y amor más su idiosincrasia frente a los grandes tormentos de la vida:“(...) Ninguna angustia los desgarrar./cada cual vive como quiere/cuando la madre se les muere/le ponen luto a la guitarra.” (68)

En el fondo, estos particulares textos artísticos de la modernidad pretenden desestabilizar las construcciones estéticas hegemónicas y conservar la memoria colectiva, con palabras de J. Lotman (En Barei, S. 2007), mediante la transmisión de ciertos modos de comportamiento cultural instaurados en una esfera semiótica culturalmente híbrida, vaya por caso, los bodegones o almacenes esquineros e inquilinatos del margen portuario bonaerense finisecular. Asimismo, este tipo de poesía telúrica funcionó como un “dispositivo pensante” con la capacidad de emigrar semánticamente a las letras de una canción popular, un óleo u otro sistema artístico. En este contexto interdisciplinario, el yo poético de José Portogalo, en “Su tiempo en la ciudad” de *Letras para Juan tango*, igualmente evoca las peripecias de este arquetipo milonguero nacido en el escenario arrabalero rioplatense alrededor de 1900, un antihéroe canallesco con su colorido vestuario visible (“blusa corralera”, “saquito cortón”, “faja”, “pañuelo galleta” y “chambergó ladeado”) en la esquina inquieta, en la calle pendenciera, en el regazo del cafetín y en la algarabía del conventillo arrabalero, a mi parecer, una disonante, inolvidable e innovadora rescritura lírica en verso libre acerca del temperamento ambiguo, los hábitos, los valores e inclinaciones encarnadas por el guapo finisecular en la “pampa tango” de los tiempos modernos:“(...) te empeñas en ser taita, malevo, compadrito,/(...) canfinflero; inútil, porque tú eres (...)/la hilacha del barrio de las latas (...) el abrazo,/la sonrisa, la lágrima (...) Y piropo nochero.” (83-87)

Desde luego, el gesto de picaflor en el compadre suburbano adulto con sus fraseologías líricas cristalizadas dentro de la memoria colectiva de los sectores populares bonaerenses, también ingresa al universo artístico de Nicolás Olivari. Particularmente, en “Florilegio compadrón del 900” de *Mi Buenos Aires querido* (2008) [1ª Ed. 1966], el carácter dicharachero de este personaje literario permite unir temáticamente a estos modernos escritores costumbristas de la

generación literaria del 22 rioplatense en su labor rememorativa hacia fines del siglo XIX. Sin duda alguna, esta colectividad literaria, agrupada en las revistas populares rioplatenses durante el primer cuarto del siglo XX, simbióticamente vincularon el arte con la memoria para volver a editar, a partir de experiencias compartidas en común, de vivencias directas, inmediatas y subjetivamente captadas de la realidad, de historias contadas, vistas o leídas, el ambiente cultural de una época pretérita con sus personaje típico y sus patrones de comportamiento mal visto por el patriciado porteño. De este modo, se logra archivar, conservar y transmitir las huellas de un fidedigno pasado documentado en sus producciones narrativas y líricas más distinguidas, esto es, una manera peculiar de conseguir adeptos y ampliar el círculo de pertenencia para contrarrestar la colonización mnémica del despotismo ilustrado caracterizado, como se ha señalado, por su avidez en la acumulación de riquezas, su narcisismo compulsivo dotado para aniquilar lo heterogéneo y su estético mimetismo vanguardista europeo:

Recuerdo aquellos años, entre una bruma de hombradas, dichos compadrones, medias letras de tango recitadas en la esquina. En esa empinada esquina de tierrecita blanda, límite con la ciudad que se iba haciendo (...) Ahí nacía la flor del ingenio en la frase sentenciada (...) El dicho esquinero (...) va recto a su intención y la encuadra matemáticamente con esa sobriedad criolla de la palabra justa (...) pasaba la chinita espléndida de generosa cadera (...) el piropo elásticamente se acompasaba a su ondular de polleras (...) cuando en la tarde vacía se allegaba el sonido de los organitos (...) en su afán de tribular (...) los iniciales compases del tango más popular en las veredas porteñas (317-319)

En otras palabras, el tango y la realidad de sus comienzos, de acuerdo con Pierina Lidia Moreau (2000), sólo se encuentra en los recuerdos y leyendas fijados por la literatura de su época: su cosmos está hecho por aquellos humildes migrantes europeos y de nuestro interior argentino allegados a la ribera de la moderna ciudad portuaria bonaerense con la ilusión de encontrar allí una edad dorada para sus hijos y nietos sin advertir el sentimiento de fatalidad ocasionado por la desocupación, los bajos salarios, el alojamiento precario, el desengaño amoroso, las inclemencias del viento austral y las enfermedades infectocontagiosas transmitidas por los diversos fluidos corporales. De hecho, en este contexto sofocante de privaciones, fraudes y servidumbre, nuevamente reaparece en la literatura rioplatense de entre Guerra Mundial la imagen de la obrera enferma, hacinada, maltratada por el patriarcado y conducida innecesariamente por el cinismo milonguero del compadrito al destino trágico del prostíbulo, en

mi opinión, la desgraciada musa criolla de carne y hueso con su vida estropeada por el oscuro pensamiento salvaje de la virilidad compulsiva.

Evidentemente, esta inaceptable deidad literaria para la canonización de universales estéticos y antropológicos proviene de un tradicional linaje multicultural, de acuerdo con Susana Zanetti (En Cella, S. 1998), reacio a las normas, a los valores estéticos, a los principios ideológicos de selectividad elitista y sus Academias de Letras, Asociaciones de Escritores o Universidades encargadas de evaluar, juzgar, interpretar, organizar y autorizar un arbitrario corpus orgánico de lectura y relectura dentro de una cultura, de una nación, de un pueblo o de un continente, es decir, de procesar la identidad y la memoria de un amplio conjunto social impresa en la pluralidad de propuestas estéticas: unas son dignas de ser continuamente preservadas por la crítica literaria e instituciones educativas; otras, erosionadas por el paso del tiempo, la ausencia de intertextualidades, reescrituras y construcciones dialógicas.

Por lo pronto, aquella sufrida mujer rioplatense presente, como se ha analizado, en los trozos líricos de Evaristo Carriego y en los fragmentos dramáticos de Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, Armando Discépolo y Pedro E. Pico, álgidamente vuelve a renacer en la producción poética de Nicolás Olivari. Concretamente, en el poema “Mi mujer” de *La musa de la mala pata* (1992) [1ª Ed. 1926], comparaciones (“bruta y sencilla como una vaca”/“Te bendigo en nombre de mi madre, porque eres sencilla como ella y tus manjares han tenido su mismo sabor de pueblo”/“me hiciste humilde como un perro, lacio y leal”/ “Eres tan del arrabal, que tienes olor a tango y sabor al yuyo de la calle”), metonimias (“llenaste con la saliva de tu boca profunda y dulce, los sótanos de mi indiferencia pesimista”), personificaciones (“el divino alfarero que alisó tus ancas altas y ondulantes, no te dejó marca de fábrica”), antítesis (“tus ojos grises y vacíos de animal alegre”/“darás tu alma, sabiamente necia, a mis hijos y yo les daré mi cochino nombre prostituido por el periodismo pobre”), metáforas (“tu voz es una guitarra herida”/“Eres la perfección de lo sencillo y de lo común”) y exclamaciones (“¡Vino de tu presencia para embriagues nocturna!”/“¡Turbión de delicias!”/“¡Tranquilidad de jornalero con los riñones doloridos y la mirada gozosa después de las ocho horas de trabajo!”/“¡Gratitud de poeta que ha encontrado su musa de carne...”)) dan cuenta de un poeta excéntrico con un gusto literario descabelladamente humano y ajustado al criterio de su amplio público lector.

En cierto sentido, el deterioro del sistema formal poético y el cruce cultural entre las divinidades greco-latinas de la alta literatura occidental (Afrodita y Venus) con el registro popular lingüístico del moderno margen portuario bonaerense fueron producto de una

sensibilidad poética, según Beatriz Sarlo (1998), obsesionada por la expansión del tópico formal-ideológico perteneciente al escenario de las orillas: una amenaza al orden social, la moral establecida, la pureza de la sangre y las costumbres tradicionales, a causa de la difusión lírica de un tardo romanticismo tendiente a documentar la marginalidad, la pobreza, el hastío, las desgracias y la fealdad de las costureras tuberculosas, oficinistas, prostitutas y orquestas de señoritas seducidas por la vida portuaria mal habida. En realidad, el contenido de esta crítica hacia los apetitos estéticos del buen gusto literario representó una forma de contra discurso desprestigiado por la retórica del patriciado porteño y su régimen obstinado en destruir sistemáticamente los registros culturales de los sectores populares rioplatenses durante la época de vanguardias europeas. Al parecer, el poeta social bajo su tedio periodístico experimenta y versifica sensorialmente el poder curativo y fértil del amor con todo su cuerpo placenteramente convulsionado por la rústica y pueblerina piel femenina.

Del mismo modo, el yo lírico de Carlos de La Púa, en el poema “La fabriquera” de *La crencha engrasada*, se inspira cordialmente en los atributos de una melodramática mujercita autóctona con su vestido adquirido a bajo precio, su acústica peligrosamente susurrada por el vulgo picaflor esquinero del escandaloso bajo fondo portuario, su alegre caminar ligeramente acompasado por la música popular y sus pupilas entristecidas por el frío polar, el maltrato y los estigmas de la sociedad industrial perpetuados sobre las orillas de la gran ciudad babilónica:

Musa del arrabal, musa mistonga,/triste fruto del vicio y la pasión,/naciste destinada a la milonga,/al arroyo de un tango de salón./Piba bonita que el andar taquero/te vende sin pensarlo, sin querer,/y entre el mugre piropo canfinflero/llegás hasta las puertas del taller./De ojos oscuros donde brillan llamas,/trágicas llamas de ansias homicidas,/está el pueblo que sufre en tu mirada/en todas sus pasiones contenidas./la que luce en su pinta milongona/mi florido percal arrabalero/(hay rezongos tristes de bordonas/y cadencias de tangos orijeros)./Para vos estos versos rantifusos/hechos de zurda, sí, de corazón./Como a tu vida triste, los impuso/el arroyo de un tango compadrón. (99-100)

Lamentablemente, los oscuros orígenes del tango y el primer texto lunfardo mantuvieron una estrecha relación, según Pedro Orgambide (1996), con la prostitución disimulada en lugares no convencionales de fiesta y baile permanente bajo una atmósfera cargada de alcohol, provocaciones y belicosidad. Al fin de cuentas, el léxico lunfardo, la morfosintaxis desprolija, la gramática deteriorada y la concepción estética de este tipo de literatura preocupada por la supervivencia y la manera de vivir éticamente la realidad de cada día contrastaron

repentinamente con las prácticas literarias del elitismo cultural liberal o conservador de las clases superiores. De más está en decir, cómo las connotaciones líricas del tango fueron ampliamente rechazadas por el esnobismo intelectual porteño de orientación europea, a causa de sus características inscriptas en el ámbito popular. Seguramente, la bifurcación del latín vulgar o culto fue el punto de partida en esta guerrilla lingüística y literaria, de acuerdo con Horacio Rébora (1982), extendida posteriormente sobre el costumbrismo romántico de artistas marginados en contra de la libertad de explotar el pueblo y a favor de versificar el contorno socio-cultural de las clases inferiores con sus noches viciosas de sexo y amor libre, a partir de una producción poética impregnada de una higiene mental entendida como un acto de salubridad pública e históricamente dotada para revelar una problemática socio-política conocida por todos, aunque encaminada hacia los abismos del silencio por el arte hegemónico u oficial.

Dicho aún mejor, la aparición quincenal del periódico literario bonaerense, “Martín Fierro”, posibilitó en febrero de 1924 la propagación innovadora del arte y de la literatura de vanguardia apadrinada especialmente por las grandes capitales europeas. Por una lado, sus colaboradores ultraístas habían manifestado públicamente una exacerbación causada por el carácter solemne del historiador aficionado al anacronismo, por la pueril rima lúdica, narraciones versificadas o el sonoro desarrollo dialéctico de cualquier intención estética, por el psicologismo confesional, la prédica, las frases medianeras y los adjetivos inútiles, por la poesía sencilla, común, corriente y escrita con el lenguaje cotidiano, la jergonza académica o las palabrejas en lunfardo y por las notas o giros autobiográficos. Por otro lado, su jefe de redacción consideraba peyorativamente a la estética realista de escritores humanistas ítalo-criollos como un arte primitivo subordinado a la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público poco escolarizado e interesado por una literatura salvaje, anecdótica y relatada en una jerga abominablemente grosera, risueña, plagada de italianismos y sin la posibilidad alguna de consagración literaria.²⁰

No obstante, los sucesivos prospectos de las sucesivas revistas literarias bonaerenses, desde La Abeja argentina (1823) hasta Los pensadores (1925), formalmente declararon su voluntad en divulgar aquellos conocimientos imprescindibles para la organización nacional, siempre y cuando el pueblo no esté lo suficientemente ilustrado y no se desarrollen nuevas instituciones para administrar de una manera eficiente el gasto público. Por su puesto, esta continua aplicación del pensamiento a las necesidades serias de nuestra sociedad había aumentado

²⁰ Declaraciones recopiladas en Prieto, A. (1968).

considerablemente el número de suscripciones periódicas de obras literarias para nada bellas, pero en concordancia con los valores, las costumbres y la índole telúrica de la época. De algún modo, las traducciones elegantes y castizas de las grandes obras de la literatura universal coexistieron paralelamente con las producciones nacionales de los más eminentes escritores argentinos agobiados por una erudición incipiente, desordenada y poco seria, aunque iluminados por sus ideales impresos de una manera limpia, animada y artística. En pocas palabras, históricamente hubo un hipervínculo entre la política y la literatura para consagrar diplomática y frívolamente el triunfo teórico de un entretenido arte de vanguardia, pero desprovisto de una orgánica actitud pintoresca y de un examen introspectivo sobre las desdichas de nuestro prójimo dentro de su entorno íntimo y social. 21

Acaso, las obras líricas más relevantes de Esteban Echeverría, José Hernández, Evaristo Carriego y Carlos de la Púa ¿no resguardan conjuntamente el embrión de nuestra cultura popular, vaya por caso, los gemidos, las quejas, los gritos, el sollozo y la agonía de la acongojada mujer pampeana perseguida por la tiranía del patriarcado? ¿Dónde entonces buscar los vestigios de nuestra memoria colectiva? ¿En un hermoso poema versificado arquitectónicamente como la torre “Eiffel” o en la métrica popular deficientemente rimada de la revolucionaria poesía anteriormente cívica, después gauchesca, luego arrabalera y por último socio-política o lunfarda?

En todo caso, emparentemos líricamente a Raúl González Tuñón con este árbol genealógico de la historia poética argentina para dilucidar cómo dialogan e interactúan interdisciplinariamente el arte y la política en las sucesivas generaciones de literatos rioplatenses. Desde luego, sus largos versos libres con respiración a prosa y su actitud repentista en la escritura automática asociada a nuevas formas expresivas habían adquirido un aire renovador de vanguardia. Sin embargo, su temática estuvo íntimamente relacionada, de acuerdo con Pedro Orgambide (1997), a su vida transcurrida entre huelgas, manifestaciones socialistas, banquetes literarios, letristas de tangos, boliches, cafetines y canciones de barrio con su encanto por la dolorida musa criolla de inspiración divina inmiscuida en ambientes fronterizos de algarabía, desenfreno, lujuria, alaridos, ebriedad, descortesía y transgresión incontenible. Específicamente, en “Responso por el alma de una figuranta” de *A la sombra de los barrios amados* (102-106), metáforas (“mujeres de rostro enharinado”/“Náufragas del destino, forzadas de lo absurdo”), oxímoron (“orquesta farsante”), metonimias (“la densa geografía de la vulgaridad y de la grosería”), antítesis (“las adolescentes que el viento de la vida trajo a esta horrible sala”/“Una buena mujer que rodando y

21 Al respecto, ver los diversos manifiestos y opiniones de las sucesivas revistas literarias rioplatenses seleccionadas en Lafleur, H. & Provenzano, S. (1993)

rodando ancló entre la resaca”), comparaciones (“ese violín de Benedicta que tiene algo de féretro”/“Uno de esos ex hombres, fríos como empresarios/o como polizontes, la hirió de muerte ayer”), personificaciones (“engorda la caja de los rufianes”), polisíndeton (“mordida por el hambre y las suelas gastadas y el cansancio”) junto a reflexiones ontológicas (“Se tolera este fraude la sociedad cruel”/“hace como que ignora la grotesca tragedia”/“de estos sitios atroces”) ilustran anecdóticamente el trágico destino de una prostituta, Benedicta Ramírez, una joven perdida en la deshonesto práctica amorosa asistida por la compulsiva virilidad portuaria de marinos, fogoneros, bebedores, porteños aburridos, proxenetas y corruptos funcionarios contratados por el Estado para regular dichas actividades pecaminosas dentro de espacios ocultos, como las antiguas orquestas de señoritas, pero no en la vía pública a la vista de todos.

Sin duda alguna, esta creación poética socialista de izquierda abusa de temas cotidianos en relación al genuino contexto socio-cultural del tango criollo, milonguero y pampeano, como se ha señalado, una vertiente lírica del romanticismo disponible para confesar íntimamente las desgracias, padecimientos y privaciones de anémicas mujeres explotadas por el patriarcado en fábricas o en prostíbulos. Al parecer, el estado de agitación y éxtasis del yo literario poseído por fuerzas extrañas e irreprimibles le permite concebir su universo lírico, por decir así, a partir de una inculta habitante del margen cosmopolita perteneciente al mundo del delito: una sufrida deidad inspiradora versificada acorde al ritmo y a la canción popular de su época.²² De alguna manera, los afanes y gustos poéticos sobre lo prohibido en el circuito de comunicación literaria rioplatense, desde *La cautiva* de Esteban Echeverría hasta *La crencha engrasada* de Carlos de la Púa, estéticamente configuraron un tipo de identidad regional: la de la oprimida ante la injusticia social. En otras palabras, las relaciones entre sistemas y subsistemas literarios regulados por tendencias estéticas, sociales y políticas, con palabras de Even-Zohar (en Miner, E. 1990), claramente explican las divergencias de tono, estilo y contenido entre las bellas propuestas originales de renovación artística etnocentrista y estas últimas apegadas al rústico criterio histórico de nuestra tradición nacional. Por lo visto, el encuentro entre dos culturas con modelos artísticos muy diferentes permite distinguir los modos dominantes de producción literaria de aquellas expresiones escritas heterogéneas u opciones locales evolutivas capacitadas para legitimar fragmentos de productos artísticos históricamente atestiguados, aunque ignorados a menudo por las ambiciones elitistas y su exigente placer literario.

²² Ver cómo el poeta seducido por las musas logra aceptar voluntariamente reglas para ponerlas en una íntima y armoniosa medida dentro de sus poemas en Aguiar e Silva, V. (1975)

En este sentido, es posible advertir cómo las figuras retóricas de José Portogalo, en *Los pájaros ciegos*, estilísticamente asimilan la crónica social de las mujeres más humilladas y ofendidas para versificar el epitafio de otra ramera atrapada por la riqueza aparentemente fácil de la alegre vida portuaria. De este modo, el poema se convierte en un acto de reminiscencia percibido como una oposición al poder democrático de “Europa Occidental” con su régimen totalitario de deterioro de la memoria y el reinado del olvido:²³

Ni siquiera recuerdo soy ahora,/sino resaca (...)/No fui mala./Yo caí como todas en esa telaraña/de engaños, esa urdimbre/de zapatos, de medias, de risas y automóviles;/alegre, linda, frívola (...)/me perdieron las joyas/y el temor de ser trapo de fábrica y miseria,/resignada, volcada sobre un catre,/desgarrando mis manos, mi vientre en una tina (...)/Sin embargo, conservo la imagen de mis noches/de oscura prostituta que amó las mariposas/de aquel cielo de trenzas y pobreza, caído/en una callecita de mi barrio. (74-75)

De tal manera, los sentimientos y actitudes de aquellas aireadas mujeres arruinadas por los males de la Sociedad Industrial en la “pampa tango” de los tiempos modernos, por decir así, anecdóticamente circularon de una a otra generación literaria pintoresca y emigraron de un a otro universo lírico de poetas rioplatenses inquietos por la persistencia perniciosa de un modelo de Organización Nacional jerárquicamente vergonzoso para los sectores populares bonaerenses. De hecho, la degradación y la hostilidad hacia las diferentes concepciones del mundo, de las cosas, de las personas y su entorno condujeron gradualmente al choque violento y al roce conflictivo entre los diversos productores de imágenes o principios organizadores de pensamiento y cultura dentro de la vasta realidad iberoamericana. De alguna manera, las relaciones entre los individuos, los grupos y las naciones han estado históricamente mediadas por una violenta mirada descalificadora, en nombre de una apresurada modernización industrial asida a verdaderos detentadores de un sistema colonial vigente empeñado en considerar a las formaciones discursivas autóctonas del Nuevo Mundo como una versión rebajada, descartada de lo auténticamente europeo, silenciosamente reprimida y sólo aceptada, siempre y cuando no conspira contra los intereses de la elite social y económica ni denuncie las consecuencias ocasionadas en los sujetos migrantes por el desborde popular y al crecimiento urbano.²⁴

²³ Para mayor información acerca de quiénes aprecian la memoria o intentan suprimirla, ver Tzvetan Todorov. (2008). “Memoria amenazada”. En *Los abusos de la memoria*. Madrid: Paidós Ibérica, pp. 13-20.

²⁴ Al respecto, Ver Bueno, R. (1986). “Heterogeneidades migrantes en América Latina: miradas, discursos y contradiscursos. Para una historia cultural alternativa”. En *Actas del Congreso de Literatura Latinoamericana*. México: Universidad de Sonora, pp. 13-30

Dicho de otro modo, la proyección de ideas preconcebidas negativas o positivas, prejuicios, estereotipos, generalidades, temores y desdenes hacia los valores alternativos de otras culturas primitivas explican claramente la problemática del racismo y los procesos de discriminación, segregación o exclusión en la construcción ideológica de las alteridades y de la propia identidad nacional. En realidad, el hecho de segmentar jerárquicamente al conjunto humano en hipotéticos grupos con características comunes entre sí y de imponer ciertos comportamientos en detrimento de otros por una supuesta superioridad genética, según Villalpando, W, (2006), como muestra la política del Estado argentino con respecto a la Conquista del Desierto argentino y a la llegada de inmigrantes europeos para encarnar el ideal del progreso y la modernidad, descaradamente posibilitó la implementación de prácticas socio-culturales genocidas al considerar la existencia, el lenguaje y las costumbres de la población originaria o afro-descendiente como bárbara, poco evolucionada y destinada a ser reemplazada preferentemente por aquellas colectividades civilizadas provenientes de la elegante Europa. Por lo pronto, los pobres ciudadanos de las grandes urbes modernas asumieron un nuevo racismo social más sutil, producto del gusto y vinculado a la violación de los derechos humanos, vaya por caso, la violencia de género ejercida contra las mujeres víctimas de maltrato doméstico o en situación de prostitución: uno de los grupos más marginados y discriminados en nuestra sociedad por estar estrechamente relacionados con el incremento de la pobreza, la falta de oportunidades laborales y la servidumbre sexual bajo mínimas condiciones existenciales y sanitarias.

En este clima devastador, enigmáticamente incursionó Israel Zeitlin, un poeta de esta generación literaria rioplatense del 22 con la virtud de despertar en su amplio público lector un sentimiento inagotable de piedad hacia una criatura desamparada y atormentada como una prostituta. En un principio, el periódico de la revista claridad había publicado con el seudónimo de Clara Beter sus versos inéditos sin artilugios líricos indescifrables en un barrio de malevos, cantores, broncas y entreveros. También, él como hijo de inmigrante judío supo comprender la existencia difícil de los oficios más increíbles y más crueles, documentar una sociedad infame obstinada en aniquilar a las mujeres con su comercio corporal, combatir el frío a pie en una habitación para nada acogedora y tatuar su memoria de hechos, imágenes y llagas antes de sentarse precipitadamente a escribir como una tormenta seca.²⁵ Por ello, sus figuras retóricas nostálgicas captaron religiosamente el triste drama íntimo de una mujerzuela sucia de besos y

²⁵ Para mayor información sobre la superchería del autor cuando publicó su enigmática obra en 1926, Ver Tiempo, C. (1974). "Clara Beter". En *Clara Beter y otras fatamorganas*. Buenos Aires: A. Peña Lillo Editor, pp. 11-24

condenada al más antiguo y deprimente de los oficios: la mercantilización de las relaciones sexuales. En pocas palabras, este vate misterioso logró consagrar auténticamente sus primeras letras, según José Portogalo (1972), sin darle vuelta la cara a las vicisitudes de la muchachita pobre e institucionaliza bajo el consentimiento de Antonio Zamora y la voluntad de su yo lírico un aterrador poema, “No me beses las manos” de *versos de una*:

No me beses las manos, hermanita, estas manos/pecadoras y sucias,/han estado en contacto con miserias sin nombre/y ya saben de todas las caricias impuras./Estas manos recogen el dinero del barro/-¿Y el dinero es la dicha?-/hermanita ha de serlo porque en ti se convierte/en tu pan, tu reposo, tu salud, tu alegría./Pero tú no comprendes el dolor que me agobia/ni el horror que me inspiran estas manos impuras;/hermanita, no quiero que las beses, no quiero/ver que rocen tus labios, manos de prostituta.²⁶

En otro orden de ideas, las sociedades industriales modernas han conceptualizado metafóricamente, de acuerdo con Lakoff, G. & Johanson, M. (1998), nuestras percepciones, pensamientos, expresiones lingüísticas, relaciones con otras personas y actividades básicas cotidianas de manera muy profunda. De hecho, algunos conceptos metafóricos, tales como, el tiempo es dinero o los amerindios son unas bestias salvajes, prácticamente denuncian una visión deshumanizada de hombres y mujeres, capaz de concebir despectivamente la construcción del otro como un animal o inhumano, o sea, como alteridades vulnerables a los hechos de discriminación sexista, clasista y racista en nuestra cultura. De tal manera, cuando se nombra y se piensa una experiencia, una situación o una persona en términos de otra, la capacidad ideológica de estas metáforas ilustrativas implicaría una degradación sistemática de nuestro prójimo a una escala zoológica inferior de ser irracional sin el goce de sus derechos como ciudadano y dócil para emplearlo como una fuerza laboral bruta o someterlo a tareas rutinarias infrahumanas.²⁷

Dicho esto, es posible comprobar cómo los valores e ideas positivistas de la civilización occidental desprestigiaron la condición humana de los pueblos originarios, inmigrantes, delincuentes y pobres por una lógica de la diferencia o formas antagónicas de considerar a nuestros semejantes desde una perspectiva etnocentrista. En todo caso, el tiempo puede valer oro y la humanidad nada para un codicioso capitalista anglosajón, un escrupuloso economista, un deshumanizado poeta exclusivamente ultraísta y todos aquellos individuos del tercer mundo

²⁶ Tiempo, C. (1968), “No me beses las manos”. En *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, p. 81.

²⁷ Al respecto, ver Pérez, E. & Ermantraut, P. (2008). “Metáfora y deshumanización”. En *Pensar la cultura IV. Retóricas de la deshumanización*. Córdoba: Ferreyra Ed., pp. 9-37.

acostumbrados a percibir quincenal o mensualmente un salario bien remunerado, frecuentar periódicamente centros recreativos, hoteles, gimnasios, restaurantes, oficinas o supermercados y pagar puntualmente sus impuestos de agua potable, teléfono, luz y gas, pero no para un literato humanista, un desocupado, una aturdida inquilina, una pálida madre con sus hijos famélicos, un holgazán o monje tibetano.

En realidad, el selectivo estilo de vida cosmopolita con sus formas de ocio elitistas ha sido particularmente inadecuado para diseminarse, compartirse de forma universal o utilizarse como el estándar a emular en una misión de proselitismo y conversión masiva por estar fuera del alcance de la gente ordinaria o de los nativos vinculados firmemente a su tierra. Por ello, estos últimos individuos arrojados al segundo plano de lo invisible y eliminados culturalmente importunan, molestan y buscan huir de su vida oprimida hacia el mundo de la vida fácil, del divorcio intrascendente y de las relaciones no posesivas, según una disposición mental basada en la sociedad de consumo capitalista.²⁸ En tal caso, el horror humano de individuos desorientados sin un empleo estable ni un salario asegurado para su porvenir y resentidos en un ambiente estático de hambre, harapos, suciedad, enfermedades y lacerías morales, como se ha visto hasta aquí, particularmente estuvo en consonancia con la concepción del tango y la realidad de su comienzo. Lamentablemente, la dejadez ética y la renuncia a valores superiores de lavanderas, costureras y planchadoras, de acuerdo con Tomás Lara (1968), inexorablemente sobrellevaron a la búsqueda enloquecida del placer o del dinero por cualquier método para salir de las pesadas labores cotidianas y la triste miseria. No obstante, el comercio venéreo vinculado a la manera de vivir peligrosamente de los sectores populares fue un objeto de tabú para los obispos, cofradías, congregaciones seculares, revistas religiosas y el patriciado porteño, debido a la disolución moral y a la índole pervertida de sus usuarios situados en el margen de la vida ciudadana.

Desde luego, la prosa lírica de Enrique González Tuñón, en “Coralito” de *Tangos*, intersubjetivamente mantuvo una estrecha relación con la postura estética, social y política de su generación literaria al retratar indiscriminadamente la biografía de otra joven arrabalera amamantada y criada en las orillas del arroyo Maldonado entre la humareda de las cocinas improvisadas con cajones vacíos, las habitaciones malolientes, el bostezo largo del compadrito y el patio sucio del conventillo. En este contexto sofocante, su pasión por la milonga, el corte y la

²⁸ En cuanto a cómo la élite excluye de su convivencia e identidad cultural todas las demás prácticas alternativas socialmente compartidas, ver Bauman, Z. (2005). “La secesión de los triunfadores”. *En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 61-70.

quebrada, le permitió dejar atrás su amarga vida de inquilinato y de maltrato conyugal para emprender otra sin demasiadas complicaciones muy cerca del brillo prostibulario reflejado en los estrepitosos cabarets y teatros eróticos del centro cosmopolita. Según se ve, un narrador en tercera persona omnisciente alterna su culto lenguaje metafórico con palabras claves impuestas por hampones y proxenetas (“milonguita”, “rea”, “mishadura”, “bagayo”, “biaba”, “mistongo”, “cotorro”) y fraseologías regionales cristalizadas en el dicho popular (“dio el mal paso”, “tomó el olivo”) para contextualizar culturalmente las aventuras de una alocada habitante suburbana en la miseria moral y en la repugnante podredumbre del vicio asociado al folklore ciudadano del tango, esto es, una destrucción del buen gusto literario para la elite portuaria y un motivo de censura para el clero católico por sus bajos instintos exhibidos públicamente:

Milonguita (...) dio el mal paso por necesidad (...) tomó el olivo de la vivienda paterna porque le aburría el “menú”, le dio marcha al motor y abandonó el nido (...) Conquistó el centro y se bañó en el bullicio de sus luces. Alma milonguera, hija natural del suburbio pintoresco y apasionado, sintió sed de tangos (...) se transformó en una postal. Una postal pornográfica, “no apta para menores” (...) y el público, grueso, plebeyo, exaltado lúbricamente, exteriorizaba su aprobación con ademanes y gestos obscenos. (97-100)

En primera instancia, el autor de una obra literaria organiza temáticamente su escritura, según una serie histórico-geográfica de correspondencias y similitudes en relación al estilo, a la situación de enunciación y al contexto público socio-cultural. En cierto modo, la importancia de la oralidad en la literatura popular durante el periodo romántico ha convertido al escritor en el testigo objetivo de su época con el fin de realizar exhaustivamente una búsqueda de determinados tipos y sucesos sociales más llamativos. En tal caso, la novela occidental con intensión realista estuvo impregnada en la época moderna de diversas historias vividas y anécdotas referentes a desfavorecidos personajes inmiscuidos en una historia de amor con un final generalmente trágico.

En segunda instancia, el valor artístico del hecho literario estuvo vinculado a la calidad de expresión y ha constituido conceptualmente un saber hacer basado en una adecuada manera de comunicación social para lograr una lectura placentera en la recepción estética. De ahí, profesores, escritores, críticos y académicos se plantean continuamente cuáles son los requisitos para distinguir una verdadera obra artística de otras producciones supuestamente no literarias como el discurso publicitario. Naturalmente, el uso de un lenguaje poético, la dependencia del texto respecto a convenciones, su vínculo e interdependencia funcional con otros textos de la

tradición literaria más la perspectiva de integración composicional de los elementos y materiales utilizados en la novela realista activan simultáneamente en el lector una idea de la literatura como una enunciación elegante y perifrástica de sentimientos elevados, o sea, un relato novelístico entendido como un discurso entretenido para ser leído. De cualquier manera, la inexistencia de textos puros, el contenido de las relaciones dialógicas intertextuales, el sistema de convenciones estilísticas en el seno de una esfera dada y las relaciones comunicativas entre autor/público configuran conjuntamente un particular género literario dotado de claras características identificables, como por ejemplo, la novela romántica sometida en determinadas etapas de su evolución histórica a la introducción de elementos heterogéneos de índole filosófica, política o poética y percibida por la conciencia genérica del destinatario o su horizonte de expectativa como una narración lineal, acerca de las peripecias de un protagonista en un tiempo y espacio determinado, muchas veces interrumpida por la presencia de un monólogo interior.²⁹

Ahora bien, ¿cuántas dosis de realidad puede tener un relato novelesco en el Nuevo Mundo, si las ávidas pupilas de escritores hispanoamericanos miran y reflejan la tierra, los hombres y sus costumbres, según Antonio Pages Larraya (1982), para ofrecer al lector una imagen aparentemente estilizada, vista y vivida del paisaje suburbano con las acechanzas de sus personajes picarescos? ¿Les fue necesario una excursión entre los indios ranqueles a Lucio V. Mansilla o incursionar al bajo fondo porteño a Leopoldo Marechal para crear una prosa auténtica con cuadros costumbrista de hondo verismo o les bastaron sólo con una cosecha de lecturas o de relatos ajenos, potenciados con sus gustos por las anécdotas y por la argentina bárbara de la frontera salvaje? ¿Cuánto le importa a la comunidad lectora si los hechos son reales o ficticios, si su interés por lo telúrico y folletinesco supera lo esperado en la literatura de aventura? De alguna manera, una mirada retrospectiva hacia una hermosa edad irrecuperable del entorno juvenil rescata definitivamente un Buenos Aires perdido para producir un emotivo relato elaborado con episodios de una vida apicarada y con una perspectiva memoriosa común a los novelistas, como muestra, Eduardo Gutiérrez, un folletinista dispuesto para la juerga y la broma, dotado de una actitud rememorativa y nostálgica hacia la contemplación del ayer criollo e inspirado en la abundancia de diarios, libros de viajes, testimonios de experiencias espirituales y recuerdos de infancia donde se encuentran verdaderamente la parte íntima de nuestra historia como país.

²⁹ En cuanto al concepto de hecho literario, literaturidad y conciencia genérica ver Eleazar Meletinsky, Jonathan Culler y Michal Glowinski (1993).

A todo esto, Leopoldo Marechal, en *Adán Buenosayres* (225), también desenmascara los pensamientos íntimos de un narrador omnisciente para iluminar el posible desenlace infeliz de una fogosa jovencita arrabalera en busca de placeres y de lujos lejos del bajo fondo portuario. Sin duda alguna, su universo artístico recoge particularmente la temática gris difundida en las letras de los primeros tangos, en la lírica bohémica de los vates populares hasta aquí comparados y en la vida oprimida de las protagonistas dramatizadas en el grotesco criollo. Sin ambages, alterna su prosa pintoresca con tintes líricos de un poeta extremadamente culto: comparaciones (“ayer tus quince abriles erguidos como flores”/“el barrio quedó como desierto”), personificaciones (“tus trenzas al sol encendían fuegos locos en el alma sensible del barrio, y hacían suspirar a los carreros que avanzaban rumbo a la tarde con un clavel en la oreja y una trifulca en el corazón”/“el brillo de tus ojos y el ondular de tus caderas hacían que la pasión, el celo y la bravura se desnudasen lentamente, como dagas pronto al desafío”/“tu imagen aliviaba las horas muertas de los corralones y presidía el silencio de los almacenes”/“dos almas guardaron tus percales y enterraron tu risa infantil al pie de una higuera que todavía llora”/“cuando la noches alegres te vuelvan sus espaldas, y a puntapiés la música te arroje de su loco reinado”/“el eco de tus pasos en la calle despertará recuerdos”) y metáforas cristalizadas en el dicho popular (“sos la flor de trapo”) intentan dilucidar anecdóticamente el antes y el después de una espléndida muchachita en flor interesada en abandonar la complicada cotidianeidad del suburbio porteño para dedicarse a otra vida alocadamente despreocupada en las calles frívolas de la urbe cosmopolita, aunque el día de mañana termine prematuramente avejentada e inserviblemente enferma por el uso y abuso de la noche.

En cierta medida, la modalidad confidencial del monólogo interior desvela claramente en los personajes o en los diversos tipos de narradores novelescos sus diarios íntimos, sus constantes malestares, sus pesados climas asfixiantes, sus depresiones, aspiraciones, proyectos, fracasos, padecimientos e infierno personal, esto es, un recurso característico de la interiorización dramática del sainete en el grotesco criollo rioplatense. De hecho, el cierre de las importaciones y la intensidad de la industria nacional posibilitaron entre 1920 y 1929, de acuerdo con Davida Viñas (2006), el advenimiento de una industria cultural basada en el rebrote popular de estos géneros literarios destinados a un público de bajos ingresos económicos sin la posibilidad de acceso a una dramática refinada y costosa. Asimismo, la saga de escritores nacidos alrededor de 1900 inauguraron sincrónicamente su literatura durante la presidencia de Yrigoyen y Alvear con borrosas y agresivas figuras de inmigrantes dentro de la escenografía barrial del conventillo saturado de obreros, toscas expresiones lingüísticas, huelgas, ladrones, mujeres ligeras, trabajo

humillante, encierro y penumbra, o sea, una práctica de escritura muy próxima a los novelistas como Gorki, Andreiev, Tolstoy o Manuel Gálvez, cercana a las obras dramática de Florencio Sánchez o Carlos Mauricio Pacheco y en inmediaciones al tango.

Al parecer, el desarrollo profesional de una izquierda intelectual seducida por el humanismo literario ruso, de editoriales socialistas, de una agresiva crítica literaria y de un amplio público lector situado en los barrios marginales de la gran urbe portuaria bonaerense, tal como se ha resaltado hasta aquí, conjuntamente trajo aparejado durante el periodo de entre Guerra Mundial un circuito de comunicación literaria con la voluntad de entretener a los sectores populares y ayudarles a solucionar pacíficamente determinados conflictos sociales, como por ejemplo, el alcoholismo, el adulterio, las nuevas formas de pareja, el amor libre, la higiene sexual, la prostitución y las enfermedades venéreas, mediante la difusión de un material de lectura simplísimo, sencillísimo, placentero, didáctico, al alcance de todos los bolsillos y apto para jóvenes con mínimas experiencias culturales.³⁰

Ahora bien, dada la indiferencia de la elite cultural porteña por esta problemática acuñada en la “pampa tango” de los tiempos modernos, un escritor realista como Roberto Mariani asimila especialmente en su quehacer creativo el legado literario de nuestra tradición nacional más el modelo genérico impulsado por las grandes obras consagradas de la literatura universal: las traducciones de Dostoievski, Balzac o Dickens y de cualquier otro escritor europeo del siglo XVIII o XIX con la empatía de sufrir subjetivamente los males ocasionados en las clases inferiores por la civilización industrial o la división de la sociedad en castas. De esta manera, significativamente logra procesar el mundo complejo, heterogéneo y fragmentario de los sectores subalternos, constituido con diversos sistemas de valores, actitudes, creencias, hábitos, conocimientos y experiencias vividas provenientes del entorno familiar, de los distintos ámbitos institucionales y aparatos culturales, tales como, las bibliotecas o revistas populares. Precisamente, en *La cruz nuestra de cada día* (1955), artísticamente vierte su indignación, desahoga su dulzura, clama su evangélico afán de justicia humana e indaga el pensamiento íntimo del narrador protagonista, Edo, para preludear el posible destino de la coqueta inquilina barriobajera, Adelina, una humilde adolescente acechada por el entorno oscuro del tango, según Andrés Carretero (1999), enmarcado primitivamente en las miseria tanto material como cultural de las clases desposeídas y amparado en las esperas de los prostíbulos, bodegones, almacenes, cafetines y patios de conventillos del bajo fondo portuario rioplatense:

³⁰ En cuanto al mensaje de las empresas editoras rioplatenses como Casa Maucci, Tor o Claridad con respecto al cuerpo y el sexo, ver Luis Alberto Romero (1986).

Adelina (...) producía su vista y su proximidad (...) ganas de comerla, de saborearla, de tomarla entre los brazos (...) podría decirse que había colocado guirnaldas a sus miembros (...) Era hermosa y fresca (...) muy descubierta y muy tradicional (...) Tenía cuatro hermanas, de las cuales (...) una era sirvienta “en el centro”, la última era una niña aún. Y la madre lavaba (...) Vivían pobremente, aunque sin limosnear; menos mal que durante muchos años no les sobresaltó una enfermedad, pues de haberles ocurrido pasos semejantes, acaso se habrían encontrado ya, cara a cara, con la miseria terrible. La miseria en una casa de cuatro mujeres jóvenes era la prelación del pecado, y de lo que sigue, tan sucio, tan feo, tan horrible, el pecado hecho comercio. (75)

Naturalmente, la huida de una vida honrada y de la humilde pobreza del inquilinato combinado con el afán de aventura engendró maliciosamente un espíritu bohémico en la mujer arrabalera. En tal caso, una falsa expectativa de rápido enriquecimiento al alcance de la mano, de acuerdo con Pierina Lidia Moreau (2000), ilusoriamente motivó su partida del hogar paterno, de su amor juvenil y del barrio suburbano hacia los lujuriosos ambientes céntricos de la gran urbe cosmopolita. De alguna manera, este dilema de sacrificar una vida honesta sin daños morales por otra efímera, liviana y milonguera, axiológicamente representó para la aristocracia porteña dar el mal paso, la caída en la mala vida y la pérdida de los nobles valores occidentales.

Dicho de otro modo, la circulación de semanarios, revistas, folletines, literatura de barrio, del tango y la canción popular permitió institucionalmente a estos modernos escritores rioplatenses con ideales humanistas focalizar su mirada en los tipos de marginalidad social del lumpen portuario. A causa de esto, sigilosamente emerge en sus operaciones composicionales del texto estético un nuevo sujeto social: la mujer de principios del siglo XX. Estadísticamente, la mayoría trabajaba en su casa como lavanderas o costureras, unas cuantas se repartían como mano de obra barata en fábricas de cigarrillos, de fósforos, de sombreros o de botones y muy pocas desarrollaban ocupaciones de “gente decente” como médicas, abogadas o maestras. Con todo y con eso, su dependencia y sumisión para con el poder económico-cultural detentado por el varón se vieron considerablemente enmascaradas por el auge editorial y su mecanismo de control encargado de promocionar una imagen femenina encuadrada en el reinado eficiente del hogar, a partir de la abnegación, el sacrificio, el altruismo, la fidelidad, la delicadeza y la discreción, aunque origine en su comportamiento cotidiano charlatanería, celos, histeria, preocupación e insatisfacción económica. Asimismo, el retrato femenino basado en una conducta pecadora, frágil, tentadora, desviada hacia los mecanismos de goces inmediatos, la coquetería, la animalidad sensual y el contagio de sífilis, fatídicamente estuvo condicionado por su falta de

amparo legal, su discriminación salarial, su imposibilidad de hacer uso del derecho de sufragio, su inhabilitación para manejar los bienes materiales o el derecho de ejercer patria potestad sobre sus hijos. Además, el discurso publicitario, médico-científico y religioso moralizante de la época manipularon conjuntamente su cuerpo con el propósito de clasificarlo como extremadamente bello o repugnantemente feo, normal o anormal, sano o enfermo, puro o prostituido, contaminado o no por el lujo y la ambición, condenado a la serena transparencia del cielo o a las intranquilas llamas trágicas del infierno.³¹

En última instancia, Enrique Amorín, en *La edad desaparece* (1938), sentimentalmente incorpora en su universo artístico el discurso diferido por una bella y dulce secretaria médica con ideales humanistas, Lidia, una trabajadora ultrajada ante la indecente propuesta realizada por el director de un sanatorio, Santine, un tirano con actitudes de compadrito. Según se ve, ella confiesa religiosamente a un narrador en primera persona el remordimiento y la vergüenza de haber prostituido su cuerpo para obtener un ascenso dentro del nosocomio.³² De este modo, el protagonista enmarca escalofriantemente en el hilo de la narración su dura existencia acosadora bajo una pobreza de zapatos raídos por el paso del tiempo, de vestidos teñidos, de telas con fuerte olor a bencina y de una alarmante escasez alimentaria, es decir, una vida sin lujos materiales ni culturales, pero con anhelos fraternales, equitativos y liberales, como por ejemplo, guardapolvos, zapatos y revistas para sus hermanitos, una mesa sin mezquindades para su madre y la emancipación contra las adversidades de sus órganos genitales atrozmente sometidos a los bajos instintos por el compulsivo académico entre tijeras, bisturíes, camillas, guantes de goma, recetarios y otros filosos utensilios medicinales:

Año 1925 (...) Lidia (...) se encaminó hacia la sala de operaciones (...) Santine, no pudo contenerse. Impetuoso la tomó entre sus brazos y hundió su boca en el tierno cuello murmurando amenazas y palabras tiernas (...) ella se sintió conducida. La llevaban por dentro de los corredores misteriosos de su destino (...) Desde aquél momento pensó que sería una muchacha triste, melancólica, “con algo de que avergonzarse” (...) ¡Si al menos hubiese pasado aquello, entre pinares o en pleno campo, sobre alguna parva! (16-47)

³¹ Al respecto ver Muschietti, Delfina. (2006). “Mujeres: feminismo y literatura”. En Viñas, David (Dir.); Montaldo, Graciela (Comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt* (1916-1930). Buenos Aires: Fundación Crónica General, pp. 111-125.

³² En cuanto a las distintas técnicas de representación o reproducción del discurso y la vida psíquica de los personajes en el moderno texto literario ver Genette, G. (1998).

En resumidas cuentas, esta moderna generación literaria rioplatense del 22 recupera memorablemente los temas, motivos, tópico, formulas expresivas y figuras del lenguaje, según Idea Vilariño (1981), relacionadas con las prácticas socio-culturales de los sectores populares bonaerenses desde el abrupto cierre del siglo XIX hasta la explosiva apertura del siglo XX, es decir, se imprime una vez más con la ruda jerga del bajo fondo porteño el duelo criollo por una amada infiel, la barriada de la esquina, el compadrito, la mujer enferma, la jovencita arrabalera inclinada a la mala vida en busca de lujosos placeres, el café, la música, el canto y la danza genuina del tango, a mi entender, el colorido escenario finisecular con sus tipos plebeyos más sobresalientes y episodios más significativos trazados pintorescamente por la generación anterior de escritores costumbristas, poetas arrabaleros y dramaturgos criollos. De esta forma, sus producciones artísticas más distinguidas contienen ciertos códigos de comportamientos reflejados en las actitudes vandálicas del habitante orillero y en el trágico destino de la musa criolla.

A continuación, se cotejarán brevemente las obras literarias más ilustrativas de Carlos de la Púa, Raúl y Enrique González Tuñón, Nicolás Olivari, Joaquín Gómez Bas y Ulises Petit de Murat para dilucidar y esclarecer cómo estos tipos populares dan continuidad a una coreografía candombera con la finalidad de iniciar sus relaciones amorosas conyugales en la “pampa tango” de los tiempos modernos.

c) La persistencia de una triste danza arremolinada.

En un contexto de abandono, traición, venganza y constante diversión, tal como se ha visto hasta aquí, una enorme masa de desplazados y malvivientes solitarios hacían su única forma posible de vida social para encontrar los sucedáneos del amor y establecer sus relaciones afectivas de parentescos, mediante el ejercicio de una coreografía originalmente candombera un tanto obscena para la oligarquía porteña identificada con la cultura *snob* europea. Especialmente, la impronta orillera de la poesía dialectal porteña impresa en la literatura y en las desgarradoras letras amargas del tango motivó escándalos en la sociedad honesta de su tiempo, debido a la jerga lunfarda utilizada por matarifes, canfinfleros y asaltantes de ciudades regidos por un código no escrito, matizado dentro de un estilo de vida y un sistema de valores propio de la gente desposeída, menospreciada y relegada a una oscura existencia de crueles miserias morales dentro de conventillos, boliches y prostíbulos suburbanos.

En cierta forma, tanto Pascual Cantursi, Celedonio Flores, Dante A. Linyera como Enrique Santos Discépolo supieron reflejar descarnadamente la vida diaria sucia y amarga de aquellas oriundas bailarinas acechadas por la máquina de coser, la tuberculosis más la sífilis hospitalaria para denunciar fallas en la condición humana con un vulgarismo lingüístico utilizado cotidianamente por una turbia ralea de malvivientes. Seguramente, los visibles núcleos argumentales de sus letras reavivaron el trasfondo latente lacrimógeno del tango con viajes anacrónicos hacia la acogedora infancia, los tiernos años juveniles y el refugio crepuscular de las halagadoras calles arrabaleras con sus noches dionisiacas encendidas en los bailes clandestinos del híbrido bajo fondo porteño.³³

Tampoco se puede olvidar, el aporte del poeta lunfa Carlos de la Púa, con palabras de Álvaro Yunque (1961), cuando se requiere precisar exactamente el traspie de la milonga pampeana hacia las esquinas, boliches o bodegones de los barrios corraleros. En este escenario pintoresco alrededor de 1900, tal como se ha dilucidado anteriormente, la payada pueblerina fraternizó interculturalmente con las tristes melodías difundidas por los organilleros ambulantes europeos y con una coreografía exótica, vagamente pecaminosa y danzada por su pervertida sensualidad un tanto bárbara. De ahí, el canto, la música y el baile del tango modelaron estéticamente sus poemas bajos inspirados en el ambiente de mujeres ligeras, proxenetas y malevos, sus versos

³³ En cuanto al contenido de las letras en estos autores de tango durante el populismo de Yrigoyen, Ver Horacio Rébora. (1982).

sentimentales, traviosos e hirientes y su lenguaje poético en un “caló” rioplatense adulterado por anagramas (“jotraba”), barbarismos (“cafúa”), neologismos (“rantifuso”) y fraseologías idiomáticas pintorescas (“trabajás el corazón de paco”) de difícil comprensión para un lector culto adscripto a la esmerada ortografía, el rebuscado léxico, la sintaxis prolija y la noble gramática de la Real Academia Española. Por lo visto, en “Tango viejo” de *La crencha engrasada* (45-46), personificaciones junto a comparaciones (“llevás en el giro arrabalero”/“la cadencia de origen candombero”/“como una cinta vieja y asquerosa”), metáforas (“pasión de grelas de abolengo bajo”/“sos, en la bronca de la vida”/“un berretín con sensación de tajo”) sinécdoques (“chimento rantifuso y porteño”/“que trabajás el corazón de paco,”/“piropo taita, dentrador, mañero”/“que vas de balancín y cadenero”/“rumbiando para el lao del lado flaco”) y una reflexión ontológica con enumeraciones caóticas (“el que te baile debe ser púa,”/“manyado entre la merza de los guapos,”/“haber hecho un jotraba de ganzúa”/“y tener la sensación de la cafúa”) muestran claramente un sondeo en las raíces negras de un inmejorable ritual procaz, lacerante, pretencioso y realizado por una aficionada adherida ardientemente a las sienes, el torso, la cintura y los brazos de un vulgar aficionado con los embustes de su labia seductora.

En un principio, tanto Julián Giménez, Samuel Eichelbaum como el resto de los saineteros relevados dramatizaron conjuntamente el trasfondo de tensiones, conflictos y disputas viriles en la vía pública por la escasez de bailarinas trigueñas disponibles para agilizar cálida y tiernamente las inestables relaciones prematrimoniales de negros cocheros, peones, cuarteadores, payadores y perdularios criollos. A mi entender, esta dramaturgia nativa logró esclarecer afortunadamente cómo las ondulaciones femeniles de caderas, las corridas, la media luna, el corte y la quebrada libidinosa habían sido primitivamente trazadas por morenos e hispanos rioplatenses, aunque silenciadas en las esquinas del tugurio portuario por ordenanzas municipales, rechazadas por la iglesia católica e ignoradas por la minoría culta porteña. De todos modos, la algarabía de los sectores populares rioplatenses con sus casas bajas, antiquísimas catedrales, callejuelas fangosas y pasajes crepusculares pervive principalmente en la memoria popular de una remota orilla suburbana, de acuerdo con Ulyses Petit de Murat (1963), antiguamente transitada por el rodar perezoso de las carretas cargadas con productos regionales, iluminada por las noches con los faroles de los negritos y animada por el estrépito de sus candombes fomentados durante la efímera presidencia de Rivadavia y el dilatado gobierno de Juan Manuel de Rosas. Indudablemente, esta última práctica socio-cultural colisiona en el bajo fondo portuario con el alegre desenfado de la milonga o payada pueblerina traída de las pulperías por el proceso

migratorio del interior argentino y la nota melancólica de la cadenciosa habanera sonada sobre los barcos cargados de inmigrantes extranjeros a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Después de todo, los recuerdos transmitidos por los modernos poetas románticos rioplatenses han conseguido reconstruir armónicamente la esencia de una melodía sentimental accionada por los músicos ambulantes europeos y de una coreografía pintoresca desplegada durante los periodos de festividad pública en los genuinos barrios de San Telmo, Monserrat, Constitución o Barracas. Sin duda alguna, sus versos recogen felizmente una época pretérita de enlaces brutales y groseros manoseos torpes entre la pareja típica de potenciales bailarines: “la flor del fango y el temible picaflor de la ribera portuaria”. Puntualmente, el yo lírico de Raúl González Tuñón, en “Elogio del tango Don Juan” de *A la sombra de los barrios amados*, a partir de nobles figuras retóricas realiza una crónica como poema para revivir emotivamente los primitivos escenarios festivos del tango finisecular con su ritual diversión callejera connatural al proletariado mal remunerado, desocupados treintañeros solteros, malandrines y mujeres desfachatadas envueltas en un brutal juego de pasiones, angustias, vocería guaranga, celos, discusiones, descontentos, duelos de amor y disparadas en las esquinas, cafetines y bailongos de Parque Patricios, La Boca del Riachuelo y el Bajo Belgrano:

Tango nacido en Barracas, la Batería, el viejo Palermo;/tango perfumado por las trenzas de las mujeres de ojos oscuros/y profundos como los atardeceres suburbanos/(...) Tango que golpea el alma popular/(...) tango que incitan a ser bailados en los patios, en la calle./Tango que bailaron mis tías obreras de la Fábrica de Cigarrillos,/en la esquina, con los muchachos que salían de la Fábrica de Alpargatas,/a la hora en que pasaba el organillero (...)/Tango salpicado por el barro (...) besado por la luna del arrabal./Tango nacido de la milonga y el candombe (...) tangos de ayer... (115-118)

De alguna manera, este universo lírico entreteje la memoria musical, colectiva, autobiográfica y familiar de las clases inferiores con sus experiencias compartidas dentro de un ámbito geográfico específico, según Josefina Cuesta Bustillo (1998), a partir de fuentes escritas u orales y recuerdos individuales sobre una época dorada reconstruida en el presente por la angustia de su posible e inminente olvido decretado por los poderes públicos del Estado. Por tal motivo, frente a la amnesia de nuestras prácticas socio-culturales tradicionales se alzan organizaciones no gubernamentales para salvaguardar y transmitir el patrimonio material e inmaterial de nuestros sectores subalternos, según considero, el entretenimiento popular de origen candombero en la “pampa tango” de los tiempos modernos. Evidentemente, este acontecimiento histórico originó

múltiples y diversos recuerdos acorde a una diversidad de variables, tales como, la edad, el entorno íntimo y el medio social de pertenencia. De hecho, las revistas de arte y tradición popular han editado sucesivamente nuestra memoria colectiva recogida de los grupos sociales marginados como los iletrados y la gente de color hasta hace poco sin el derecho a la palabra.

A todo esto, nos preguntamos: ¿sólo los historiadores están capacitados para reconstruir socialmente los hechos pasados, por medio de un saber acumulativo, rigurosamente científico y plagado de efemérides actualizadas e institucionalizadas en la prensa escrita, en las conmemoraciones religiosas, políticas y militares de poco o casi nada interés para nuestro pueblo continuamente oprimido, vaya por caso, la resurrección de Cristo o el fetichismo del Día de la Bandera, el Día de la Independencia o el Centenario de la Revolución de Mayo? ¿Acaso, nuestros próceres de la Conquista del Desierto y de otras batallas campales no lucen legítimamente sus uniformes bélicos en nuestra moneda nacional, en nuestras plazas públicas y en nuestros actos escolares?

En todo caso, el arte literario puede completar, dar otra versión y mostrar otra faceta de nuestro pasado cultural para reforzar nuestra identidad regional heterogénea al borde del sepulcro sin dejar las grietas de nuestra historia oficial contada por los regímenes totalitarios. En este sentido, Leopoldo Marechal revitaliza nuevamente el entorno de diversión relacionado con el tango en sus principios. Allí, estructura su recuerdo anclado en el inconsciente colectivo para explorar los huecos y vacíos de nuestra historia nacional positivista: la lengua, las creencias, las costumbres, los ritos y los saberes de nuestra tradición popular. Precisamente, en Adán Buenosayres (219), el novelista fija su atención en los hombres corrientes con el propósito de estudiar sus conflictos dentro del decorado pintoresco rioplatense finisecular y relatarlos con una agridulce veracidad. En este caso, el discurso diferido por uno de su personaje, el *Taita* Flores, humildemente enmarca un bailecito de patio organizado con dos kilos de hierba y una damajuana de bebidas por las *chinas* de Froilán. A su modo, bailarines agalludos y bailarinas criollas con la milonga en la sangre se trenzan cariñosamente mediante una danza, *canyengue*, dotada de trifulcas durante la ejecución musical promovida por las primeras letras de tango, vayan por caso, “El choclo” de Ángel Villoldo, “La morocha” de Enrique Saborido o “El entrerriano” del negro Rosendo.

En otras palabras, el descubrimiento y la conquista de América posibilitaron principalmente una confluencia de formas de vida social y sistemas de valores entre el indio, el negro y el europeo. De alguna manera, la interdependencia e interacción de etnias y culturas diversas produjeron un

proceso de ajuste biológico y cambios subsecuentes en las costumbres del migrante occidental llegado al Nuevo Mundo. En tal caso, la influencia recíproca entre estas colectividades en situación de contacto, según Gonzalo Aguirre Beltrán (1957), también estuvo íntimamente relacionada con el capitalismo industrial, capaz de hacer efectivo un fenómeno conocido como aculturación, o sea, el encuentro inevitable entre dos mundos culturales distintos con la consiguiente integración nacional de los grupos étnicos atrasados o dispersos en la evolución general del país y su sincretismo axiológico en los estilos de vida tradicionales. A su vez, estos conglomerados poblacionales en vías de homogeneización sobrellevaron cotidianamente modificaciones lingüísticas, religiosas, educativas, artísticas, económicas y gubernamentales propias de los centros urbanos o sistemas regionales interculturales dominados por una metrópoli mestiza. Indudablemente, el inmigrante extranjero corta con el cordón umbilical de su cultura madre para asimilar otros hábitos ofrecidos por la acogedora sociedad autóctona. De este modo, logra su adaptación sincrética, su identificación con los patrones locales de una nueva cultura mestiza e inmediatamente ser presa fácil de explotación por la sociedad capitalista en centros urbanos industriales con sus márgenes sumergidos dentro de un permanente estado de miserias, ignorancias, vicios morales y enfermedades irremediables.

Desde luego, la intervención de la migración italiana con sus músicos ambulantes, sus bailarinas y sus salones de bailes instalados en el suburbio portuario bonaerense fue imprescindible para la expansión y difusión de la música junto a la danza del tango.³⁴ A propósito, Nicolás Olivari (2008) [1ª Ed. 1922], en “Revelación” de *Carnes al sol*, a partir de un narrador omnisciente en tercera persona testimonia la aculturación criolla de la comunidad italiana en un centro recreativo rioplatense, “Italia Unita”, otro ambiente desmesurado para la práctica coreográfica de origen candombero. Evidentemente, las expresiones idiomáticas de sus personajes pintorescos (“Te rompo el collo, bastardo!... Vení vamo a la esquina”) dan cuenta de los cambios lingüísticos, como las alteraciones de fonemas producto de aspiraciones a final de palabras y los cambios morfológicos en la conjugación de algunas formas verbales, operados por dicha población europea en su intento de integración a las genuinas prácticas socio-culturales rioplatenses de jolgorio desmedido bajo el alegre bullicio de las conversaciones, los gritos ebrios y las risas escandalosas:

³⁴ En cuanto a los préstamos e intercambios interculturales entre la abundante migración italiana y los paisanos sin tierra desplazados hacia los márgenes de la ciudad durante la gestación del tango ver Ricardo Ostuni (2005). “El Tango y la inmigración italiana”. En *Tango. Voz cortada de organito*. Buenos Aires: Lumiere, pp. 33-45.

“Función y baile familiar” rezaba el pretendido programa de la fiesta (...) mientras las mujeres chillaban de susto y de sensualidad, viéndose pecho con pecho, torso con torso y todo el cuerpo, hasta el vientre, contra los muchachos (...) violento olor a carne joven (...) desprendían las parejas, unidas estrechamente bajo los espirales que dibujaban, taconeando compadronas, atenta al ritmo dormilón y exótico de un tango en boga (...) el tango, ondulado sus monos ritmias sensuales por el aire, espeso por toda clase de emanaciones (...) allá en el salón resonaba lánguido. (81-84)

Al fin y al cabo, esta danza sensual y erótica de caderas fue principalmente el vehículo para iniciar las relaciones consanguíneas de parentesco entre ambos sexos. Sin embargo, la permanente migración masculina trajo como consecuencias, como se ha señalado, el inevitable mestizaje biológico e innumerables disputas sangrientas entre la multitud solitaria de compadritos por la demanda de bailarinas plebeyas. De hecho, los disgustos conyugales de impronta orillera estuvieron estrechamente vinculados con los escenarios y los protagonistas divulgados en las letras de tangos y el sainete criollo rioplatense. De alguna manera, estas expresiones artísticas exaltaron varias zonas desdeñadas de la ciudad, tales como, el Arroyo Maldonado, el Barrio de las Ranas o el Bajo Belgrano. En esta sórdida cartografía, los sectores populares de la urbe mestiza sin la posibilidad de ascenso social experimentaron asiduamente una moral invertida a la del limpio trabajador honrado, esto es, una ética laboral caracterizada por un prontuario basado en crímenes cometidos, en las distintas modalidades de robos y en juegos clandestinos típicos del reo porteño con su expectativa de felicidad reducida al mínimo. Definitivamente, esta atmósfera de marginalidad penetra la dolorosa concepción artística de Enrique González Tuñón: una narrativa renovada de idealizaciones costumbristas anteriores e impregnada de ciertas figuras retóricas vanguardistas.³⁵

Principalmente, en “Corazón del arrabal” de *Tangos*, personificaciones, antítesis y comparaciones (“la tarde moribunda recibe la extremaunción. Pero no duerme. Trasnoccha en el bodegón”/“A medianoche, el bodegón se enciende amenazas y de palabras cortantes como puñales”) iluminan un espeluznante ambiente milonguero de la Cortada de Carabelas. Allí, los malevos de la urbe están de luto mientras juegan picarescamente con un mazo de cartas al truco y suenan melancólicamente las melodías en un bandoneón de un “tango compadrón”. En este triste trasfondo, un narrador en tercera persona testimonia una breve y trágica historia de amor entre una fabriquera treintañera de ascendencia italiana, La Payanca, y dos ágiles seductores

³⁵ Al respecto, ver Gabriel García Cedro. (2006). “Enrique González Tuñón: El arrabal como fascinación y distancia”. En Viñas, David (Dir.); Montaldo, Graciela (Comp.). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Fundación Crónica General, pp. 274-282.

orilleros, Gomensoro y Contreras, ambos involucrados en un altercado amoroso resuelto con un fatídico duelo a cuchillos. Por lo visto, la letra de tango perteneciente a Manuel Romero funciona como un pre-texto o una fuente de inspiración para componer un pequeño relato acerca de cómo el cimbrar sensual de caderas y el cuerpo candente de la bailarina enredada sobre el tronco viril del bailarín inauguran rápidamente las relaciones prematrimoniales entre ambos sexos o pueden ser motivo de un divorcio sellado con el filo ensangrentado del puñal: “(...) Contreras conquistó con la hoja de acero su derecho al amor y Gomensoro pagó tributo con la vida (...) Y el corazón del arrabal, entristecido, colocó su bandera maleva a media asta.”(137)

Desde luego, la difusión intensiva de discos fonográficos, partituras impresas, profesores y manuales de danzas, de acuerdo con Jorge Novati & Inés Cuello (1980), simbióticamente permitieron la realización discreta de esta danza pendenciera en sociedades recreativas y en los patios de las casas de barrio arrabalero durante los fines de semanas. Por lo pronto, la quebrada o meneos femeniles de caderas con provocativa ondulación, el estrecho enlace de la pareja, sus giros, arrastres, roces de piernas, la carrerita, la media luna, el golpe de taco y el corte o interrupción en el paseo danzante de los bailarines hubieran sido imposible sin una valoración auditiva del ritmo melódico para realizar armónicamente una interpretación plástica de la música o encadenar improvisadamente dichas figuras híbridas provenientes principalmente del candombe y de la cadenciosa habanera.

De todo esto, es posible identificar la existencia de un diálogo intergeneracional entre la temática de nuestra dramaturgia nativa encabezada por los saineteros criollos y la de los poetas o novelistas pertenecientes a la generación literaria rioplatense del 22 hasta aquí comparados: ambos grupos literarios realizaron exhaustivamente una búsqueda en la memoria colectiva acerca de quiénes, cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué efectuar coreográficamente un ritual amoroso. De lo contrario, su olvido sería una forma de destruir sistemáticamente las huellas y el patrimonio cultural de los sectores populares rioplatenses en la “pampa tango” de los tiempos modernos. En este sentido, Joaquín Gómez Bas, en *Barrio gris*, igualmente conmemora dicha práctica popular, virtuosa y elegante en el fondo de una farmacia los domingos por la tarde. Según se ve, un narrador en tercera persona testimonia las acechanzas del boticario, Don García, ante media docena de mujercitas púberes, un tanto ávidas de tomarle sabor a la vida en reuniones donde se baila y se toma cerveza a discreción. Minuciosamente, el grotesco dueño del fonógrafo selecciona a la flor del pago, Rosita, para realizar el placer de la danza sobre las baldosas envejecidas de su patio mientras suena musicalmente un tango desprendido de su

victrola. Apresuradamente, el bailarín inicia el cortejo con palabras seductoras sin soltar la silueta de la bailarina: “(...) Más que bailar, camina conversando, inaudible, en secreto, su cara en permanente morisqueta, casi rozando la de su compañera. El brazo que la enlaza resbala de tanto en tanto y se asienta perezoso en las caderas.” (69)

A decir verdad, los discursos de “nuestra” modernidad pretenden ser el testimonio de toda una época, especialmente la del siglo de las luces. En cierto sentido, el término moderno connota la idea de una reciente novedad opuesta al concepto de tradición, la simple transmisión de un legado cultural. En todo caso, se puede enmarcar el reinado de la razón en el periodo romántico para evitar las continuas disputas entre antiguos y modernos. De hecho, el Romanticismo tiende a una retrospección hacia los tiempos pasados como a los lugares pintorescos enmarcados dentro de los poemas o las novelas escritas con los hábitos, las creencias y el lenguaje popular, o sea, un arte hecho con experiencias vivas, dotado para causar históricamente el mayor placer posible en un amplio público lector, digno de ser retenido por su belleza en la actualidad y capaz de devenir antigüedad, pese a la decadencia en la escala moral y el malestar ocasionado por el progreso de la civilización occidental, tales como, el individualismo, el dominio tecnológico y el despotismo suave impuesto por el Estado moderno a los ciudadanos tutelados.³⁶

Ahora bien, ¿pudo haber sido bello ver bailar alegremente un triste tango a un hombre y a una mujer en una esquina, un patio de conventillo, un cafetín, un rancho, un salón de baile, una fiesta familiar o en la espera de un prostíbulo para resguardarlo inolvidablemente en un poema, un drama o en una novela? Por lo visto hasta aquí, esta hermosa danza telúrica fue repudiada étnicamente por la mirada discriminatoria de la elite política y olvidada por las prácticas literarias de la alta cultura porteña económicamente sustentable hasta aproximadamente la conmemoración de nuestro Centenario de la Independencia. De hecho, el tinte libidinoso de su coreografía candombera, los embustes de sus bailarines orilleros, la diversión pública de la clase trabajadora y desocupada de los sectores populares rioplatenses era inaceptable para el patriciado porteño por no sufrir cotidianamente los chirridos de las puertas sin picaportes, la humedad de las paredes sin revoques, las goteras en el techo, el hedor de los repugnantes retretes, las incómodas habitaciones sin la suficiente iluminación por los dorados rayos del sol, el hacinamiento, los salarios mínimos y las diversas enfermedades infectocontagiosas. Por eso, esta coreografía candombera persiste como un baile triste y mórbido danzado últimamente en los

³⁶ Al respecto ver las declaraciones formuladas por Stendhal, R. Jauss y Charles Taylor. En Paul Ricoeur. (2008). “Nuestra modernidad”. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 399-410.

hospicios montañoses públicos diseñados por la moderna arquitectura urbanística de Tony Garnier.³⁷

Dicho esto, para ilustrar en última instancia lo desarrollado hasta aquí, Ulises Petit de Murat, en *El balcón hacia la muerte* (1943), mediante un narrador omnisciente en tercera persona atestigua precisamente esta práctica socio-cultural rioplatense dentro de un sanatorio serrano público para tuberculosos. Por lo visto, los internos como Martí, Verney, Pereyra y Olasco juegan a las cartas en el interior del nosocomio, aunque se mueren agónicamente a gritos y no dejan dormir con sus tos convulsa, seca e inacabable. Mientras tanto, otra incurable enferma del pulmón, María Cristina, melancólicamente recuerda sus pobres noches de infancia mecida con la perezosa música de los bandoneones arrabaleros. Precisamente, ella y el afiebrado Federico reciben festivamente un nuevo año en el interior del establecimiento sanitario con un baile sintético de dos piezas de tango. Decididamente, el bailarín toma la pálida mano de la bailarina para iniciar una ceremonia de carácter popular mientras la música suena tristemente entorno a las arremolinadas parejas danzantes:

Federico (...) Se incrustó al cuerpo de Cristina (...) su mejilla se apegó a la de Cristina. Lo envolvió la sombra de su cabello cercano. Sus dientes hicieron presión sobre el oído de la muchacha, con deseo, mezclado al rencor, a la necesidad de herir. Cristina suspiró. Se separaron, porque el tango terminaba. A pesar de todo su cuerpo reclamaba un nuevo contacto. Quería sentir otra vez su cuerpo sumergiéndose en un pantano tibio y distante (...) Anhelante, se unió a los que pedían (...) la ejecución de otra pieza. Cerruti, inflexible, denegó el permiso. Las caras se alargaron. Los enfermos recuperaban el ritmo de la obediencia, que la fiesta había disuelto en una bulliciosa irresponsabilidad. (171-198)

Es evidente, cómo las paupérrimas condiciones habitacionales, laborales y sanitarias impulsadas por la civilización occidental en los sectores subalternos rioplatenses hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX originaron ciertos modos de comportamientos indeseables, despreocupados estilos de vida, tipos pintorescos y espacios de entretenimiento popular indecentes para la aristocracia portuaria bonaerense. No obstante, la prensa periodística y la poesía popular y la dramaturgia nativa sacaron a luz todo este escenario colorido para retratar las picarescas aventuras del compadrito suburbano más los infortunios de la “Venus criolla” en un

³⁷ En cuanto a la intervención de este reformador urbanístico para el diseño de una ciudad industrial con sus represas hidroeléctricas y sus servicios sanitarios situados sobre la montaña más la aplicación tecnológica del hormigón armado para la edificación de establecimientos administrativos, civiles, recreativos y deportivos en zonas urbanas céntricas, ver Alberto Sato (1977).

contexto de entrecruzamiento entre la acobardada migración europea y del olvidado interior argentino con sus préstamos e intercambios culturales imprescindibles para la gestación del tango. De la misma manera, una nueva generación literaria rioplatense del 22 institucionaliza un material de lectura sencillo, simple y accesible, en mi opinión, con la finalidad de salvaguardar el patrimonio cultural finisecular de los sectores populares bonaerenses, debido a su avanzado deterioro por el paso corrosivo de los años, el avance urbanístico privado sobre las ruinas del arrabal más la creciente mercantilización del entretenimiento, tradicionalmente realizado en la vía pública, la vecindad y el seno de la familia. A pesar de tal esfuerzo, el tango criollo, pampeano y milonguero claudica, esto es, logra ser adecentado por la elite portuaria con una pulcra vestimenta y modernas prácticas socio-culturales ajenas a la idiosincrasia criolla del suburbio portuario.

Para seguir avanzando, se confrontarán en el desarrollo de este estudio literario comparado algunos pasajes relevantes de las obras más destacadas de Carlos de la Púa, José Portogalo, Enrique Amorín, Raúl y Enrique González Tuñón para demostrar cómo la pobreza del bajo fondo porteño fue enmascarada con ciertas ceremonias frívolas e innecesarias piruetas acrobáticas en el casco céntrico de la moderna capital argentina.

d) Hacia la canonización y el fin del tango criollo, pampeano y milonguero.

Sin lugar a dudas, el desarrollo urbanístico de la moderna ciudad portuaria bonaerense, la difusión intensiva del tango en París por medio de partituras impresas y discos fonográficos más los profesores y manuales de danzas asidos a intereses comerciales originaron desde el Centenario de nuestra independencia nuevos espacios para las relaciones sociales de identificación colectiva y una renovada coreografía aristocrática para la práctica del tango con una pulcra indumentaria en sus bailarines. De alguna manera, el lanzamiento de espléndidos modelos con trajes y vestidos, exhibidos por la alta costura francesa en exposiciones de casas de “tés-tango” y “cenas-tango”, universalmente logró consagrar esta música y danza plebeya en los lujosos salones de la elite parisina. De hecho, esta expresión cultural barriobajera de los sectores subalternos rioplatenses destructora del buen gusto y la moral hogareña, irónicamente consigue ser aceptada por la alta cultura porteña junto con ciertas licencias, tales como, comer el pollo a

dedo, sacarse los mocasines con los pies cansados debajo de la mesa, hundir el bizcochito de grasa en el vaso de leche, permitir los chistes y palabrotas, entre otras tantas vulgaridades pertenecientes a la idiosincrasia criolla del bajo fondo portuario. Al fin de cuentas, el tango, aplaudido por personas treintañeras de vida frívola y feliz tras su residencia en Francia, también ameniza la fiesta de la élite social portuaria dentro de los costosos café, restaurantes y lugares urbanos céntricos de diversión nocturna durante el estallido de la Primera Guerra Mundial, pese a su fuerte censura por el arzobispado al despertar los más bajos instintos pecaminosos en la población.³⁸

En otros términos, la belleza de la sugerente coreografía barriobajera adquiere cierto valor estético para su exportación, logra expandirse culturalmente e invade los centros recreativos de la nobleza inglesa y parisiense, Según Noe Jitrik (1969), para desatar el delirio intelectual europeo de las hermosas jóvenes interesadas no en la depurada, petulante, blanda, meliflua y poco estrecha danza cultivada en las academias de baile del Viejo Mundo durante las fiestas vespertinas, sino en el aprendizaje del verdadero tango erótico argentino, aunque fuera catalogado como hosco o sufriera los prejuicios de la crónica londinense por la inconveniencia y el peligro de los bailes importados. De este modo, la valorización de lo popular declarado foco de atención pierde su carácter marginal para tornarse centralidad en un juego de inversiones y deslizamientos. En este contexto de canonización, el yo lírico de Carlos de la Púa, en el poema el “Choclo” de *La crencha engrasada* (73-74), vislumbra el adecentamiento del tango y su pérdida de identidad con los sectores populares del Río de la Plata. Según se ve, antítesis (“se fue con tu tango la milonga pura”/“la de hoy, son salones con piso lustrao”/“la faca en la liga son cosas pasadas”/“y al gil lo pasado le parece mal”/“Ya no se le tasan a las milongueras”/ “por las condiciones solas de bailar:”/“hoy las preferidas son las ventajeras”/“y las más franchutas para chamuyar”/“y aquellas corridas, y aquellas quebradas,”/“no pueden hacerse ya sin tropezar...”), personificaciones (“y el tango lo ensucia cualquier caradura”/“con cueyo, corbata y traje ajustao”/“giles a cuadritos, turras a patadas”/“yenan las sagradas canchas del gotán”) y reflexiones metonímicas (“y sólo bajito, cuando cae la noche,”/“en el organito mugre del arrabal,”/“o en alguna celda, se escucha el reproche”/“del tango que nunca lo manchó el pigal”) acertadamente muestran con una ruda jerga expresiva, plasmada de yeísmo (“yenan”), anagramas (“gotán”), síncopa (“ajustao”) y barbarismo (“faca”), un contraste entre el genuino tango finisecular de Ángel Villoldo, “El choclo”, y el comercializado frívolamente por la alta

³⁸ Al respecto, ver Carlos Marambio Catán. (1973). “El sermón del Padre Becco”. *El tango que yo viví*. Buenos Aires: Freeland, pp. 17-249.

cultura francesa en los alegres espacios públicos nocturnos del centro cosmopolita bonaerense durante la atronadora irrupción del siglo XX.

En cierta forma, los variados trajes y vestidos parisinos sustituyeron la zapatilla bordeada, el pantalón bombilla, el pañuelito asido al cuello más la faca en el bailarín y permitieron a la bailarina aligerar sus pies para darle una mayor plasticidad a la danza en los modernos espacios recreativos de la gran urbe cosmopolita, vaya por caso, los cabarets Pigall's, Royal y Monmarté. Después de todo, el alejamiento coreográfico del tango desde los conventillos y los clandestinos bailes arrabaleros hacia los lugares de diversión pertenecientes a la clase adinerada se debió a la intervención y perfeccionamiento de las orquestas típicas en estos nuevos espacios de socialización burguesa, prácticamente inaccesibles para los sectores populares económicamente menos favorecidos sin la posibilidad de lucir un vestuario armónico, elegante y confeccionado por los modistas parisenses.³⁹ A todo esto, el universo lírico de José Portogalo, en *Letras para juan tango* (83-84), también repasa la infancia del tango criollo, pampeano y milonguero en sus principios: “una música plebeya de los arroyos orilleros, un tanto atrevida, transgresora, mal vista, mal querida, mal hablada y bailada por hampones de alpargatas y pañuelos asidos al cuello”. En este caso, notables personificaciones enlazadas con un lenguaje culto (“Creces de pronto, pegas un estirón de higuera.”/“y vienes hacia el centro de la mano de Greco...”/“de Canaro... de Arolas y de Firpo...”/“de todos los fueyeros”/“Te vas de Buenos Aires a París”/“para afirmar, derecho, tu primer varonía”/ “que le bajó los dientes al apellido ilustre...”/“para hacerte más plástico y fresco”) dan cuenta de un renovado contexto socio-cultural para la ejecución y la práctica coreográfica del tango entre la gente distinguida sin las preocupaciones cotidianas arraigadas en los humildes inquilinatos, estruendosos bodegones y temibles cafetines del bajo fondo portuario.

Hasta cierto punto, el yo lírico de Enrique Amorín, en *Retruque al “El tango” de Jorge Luis Borges* (1969, 20-21), despectivamente caracteriza al tango de ayer como un canto a la infidelidad, la impudicia, la haraganería y la altanería arrabalera, o sea, un retrato de las tradiciones, las costumbres y las realidades de las clases populares con sus canciones basadas en las hazañas de una turbia ralea de prostitutas y ladrones, en el orgulloso rencor del desclasado ante el poderoso aristócrata y en la hermética jerigonza profesional utilizada por individuos

³⁹ En cuanto a la conversión del tango revolcado, pornográfico e inconveniente en pintoresco y excitante por la gente de bien, ver Ernesto Sábato (1963). “Antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo”. En *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, pp. 86-93.

corajudos de avería hacia principios del siglo XX.⁴⁰ Más bien, sus golosas metáforas (“canción de ayer con su dolor fingido,”/“presunto bajo fondo desteñado,”/“fácil guitarra y la mujer maldita”/“tango triste, consuelo del cornudo,”/“sombrió amante, caviloso padre.”/“Cuchillo que madruga en el compadre”/“respeto del acero, si desnudo.”), comparaciones (“más cómodo en la oscura aristocracia”/“que en la sufrida clase proletaria”) y personificaciones (“el niño bien te uso con las sirvientas”/“la rumba cava el hueco sonoro de una tumba,”/“en el fondo ritual de otras pasiones”) mutuamente advierten cómo el escenario grotesco de las orillas del Plata emigra confortablemente hacia la alta cultura del centro portuario, desaparece por la instalaciones de edificios fabriles en el margen rioplatense y empieza a ser reemplazado por otros ceremoniosos ritmos musicales centroamericanos como la rumba.

De alguna manera, tanto los cánones literarios como las tradiciones estéticas musicales o de artes visuales reflejan ambivalentemente los intereses nacionales de clases, etnias y sexos en nuestra cultura, según Harold Bloom (1995), escindida en un erudito grupo elitista y otro multicultural conformado por una escuela de resentidos afro-descendientes, feministas, marxistas y deconstructivistas. Mientras las instituciones sociales dominantes eligen, valoran e intentan perpetuar ideológicamente un conjunto de obras literarias según ciertos principios de selectividad estética conforme al predominio del lenguaje metafórico, el género, la originalidad, el poder cognitivo, la sabiduría y la exuberancia en la dicción, los artefactos de la cultura popular vinculados con la virtud cívica o la justicia social ofrecen alternativamente una literatura accesible, comprensible, de fácil lectura, vinculada a su contexto social e histórico y al servicio de las clases explotadas. Seguramente, alguna asidua lectora de Shakespeare o un mítico lector de Jorge Luis Borges hayan tenido curiosamente el mal gusto de leer las mamarrachadas literarias de los humillados y ofendidos adquiridas a bajo precio no en lujosas librerías céntricas, sino en los kioscos de revistas, las estaciones subterráneas y bibliotecas barriales rioplatenses de los tiempos modernos. Del mismo modo, el casto linaje de la sociedad occidental con sus difíciles placeres en la percepción estética haya sentido la necesidad de abonar entusiasmadamente una clase de tango bailado, eso sí, depurado del grosero vocabulario lunfardo, de disturbios públicos, de chambergos ladeados, pañuelos grasientos, alpargatas coloridas, vestidos baratos, trenzas en los cabellos y del estrecho e íntimo contacto originalmente pautado por la coreografía candombera.

⁴⁰ Al respecto, Ver las declaraciones de Juan José López Silveira. (1969). “El tango en el camino del Folklore”. En *El Tango-Antología*-. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, pp. 31-36.

Entonces, cabe preguntarse por qué las autoridades de nuestra cultura, nuestras instituciones educativas, la crítica literaria y las fructíferas campañas de publicidad imponen límites, establecen un patrón de medida, recuerdan, ordenan y propagan arbitrariamente a eminentes autores de la literatura universal junto a sus talentosas obras inmortales, pero de dificultosa comprensión para un vulgo lector adolescente y una humilde lectora con experiencias culturales mínimas. ¿Acaso, las escuelas secundarias públicas no deberían incluir didácticamente en la producción de la enseñanza una lectura alternativa a la sociedad de pertenencia, la cosmovisión y los valores superiores relacionados con una centralidad europea capitalista, caracterizada por una negación parcial de la humanidad, la destrucción cultural de la memoria colectiva y el sacrificio popular en beneficios de unos pocos?⁴¹

A todo esto, la originalidad artística de Enrique González Tuñón, en “Viejo amigo” de *Tangos* (147-148), conceptualmente radica en el uso de bellas figuras retóricas propias de la alta cultura occidental, pero matizadas con el habla, las viejas costumbres y el arruinado hábitat de los torpes en entendimiento, impíos autóctonos y siervos menospreciados. Según se observa, metonimias topográficas (“bodegón de las broncas malevas donde se trazó el esquema de más de un asalto”), enumeradas cronografías personificadas (“La Guita”, apenumbada de olvido, derruida, encorvada por los años, se apoya en el bastón de la historia para no caer”/“El polvo de los días... ha forrado las mesas, acribilladas de cicatrices”) y antítesis (“Los guapos sobradadores... cesaron de murmurar negocios turbios junto al mostrador... Ahora, los herederos del malevaje patinan en el asfalto o rumian su cansancio de explotados”/“aquel arrabal delincuente y encubridor dejó de vivir de lo ajeno para vestir traje de proletario”/“ A la época de los rantes... le sucedió la de la reivindicación obrera”/“mientras la rabia estruja el alma de la gente pobre y la miseria desnuda a las criaturas que se hacen a golpes en los baldíos, dos pobres viejos... colocan en el fonógrafo del recuerdo, el disco rayado de una época que paso”) atestiguan narrativamente la agonía de un almacén esquinero, la pérdida de los sucesos más significativos referentes al origen humilde del tango y cómo la compadrada del suburbio portuario muta su estirpe orillera en una nueva fisonomía burguesa fomentada por la irrupción de la sociedad industrial europea sobre “la pampa tango” de los tiempos modernos.

En el mismo orden de ideas, desde los festejos del Centenario de nuestra independencia hasta el primer cuarto del siglo XX, las polémicas sobre el sentido de la nacionalidad, dentro del

⁴¹ En cuanto a las cualidades del etnocentrismo europeo y norteamericano ver José G. Santos Herceg. (2005). “Etno-Eurocentrismo”. En Salas Astrain, R. (Coord.) *Pensamiento crítico latinoamericano*. Chile: Universidad Católica Silvia Domínguez, pp. 341-353.

ámbito de la vida política y cultural de nuestro país, progresivamente condujeron al enfrentamiento entre los distintos miembros del campo intelectual para consagrar, difundir e inmortalizar un canon literario en la historia cultural argentina, esto es, una lectura específica de los autores más representativos de nuestro pasado escrito en un momento de rápidas transformaciones sociales dentro de una población diversificada étnica e ideológicamente por la llegada masiva de migrantes extranjeros sobre los márgenes del Río de la Plata. De hecho, el interés por legitimar los mejores “textos de la patria” con una serie de colecciones y antologías, según Fernando Degiovanni (2007), particularmente fue parte de un vasto proyecto editorial diseñado para cohesionar exitosamente a una población heterogénea en función de los valores e ideales de los grupos criollos tradicionales. Por un lado, la intervención de letrados próximos al aparato oficial, funcionarios estatales y docentes universitarios promovieron exclusivamente un retrospectivo repertorio textual definido por la excelencia gramatical, estilística y retórica en la comunicación literaria. De este modo, las “bellas letras” se caracterizaban por la inclusión de los temas menos comprometidos políticamente para una elite dirigente acostumbrada a organizar nuestras lecturas y guiar el destino de nuestra nación. Por otro lado, *La cultura argentina* de José Ingenieros, una iniciativa cultural nacionalista divulgada independientemente del control estatal, literariamente posibilitó la publicación de un canon alternativo al proyecto oficial con la capacidad de narrar otra historia olvidada en los procesos de formación hegemónica durante nuestro ingenuo periodo de Organización Nacional.

Al parecer, la selección de obras pretéritas disponibles en diarios, revistas o folletos teatrales de almacenes, agencias de loterías, cigarrerías y barberías permitió popularizar económicamente un material de lectura con retratos de maravillosa fidelidad acerca de los vicios y de las virtudes de las clases inferiores bonaerenses, o sea, un material histórico fundado en el conocimiento de la realidad local con un fuerte componente informativo político, social y cultural de la época. Felizmente, vuelven a editarse la crónica periodística de Fray Mocho, la poesía popular de Evaristo Carriego y la dramaturgia nativa de Florencio Sánchez, entre otros tantos escritores marginales preocupados por la problemática de la modernización argentina, el impacto del cosmopolitismo en el ámbito de los sectores dirigentes, la cuestión de la inmigración a nivel popular y la psicología de los personajes picarescos dentro de su colorido ambiente finisecular. Por cierto, el universo lírico de Raúl González Tuñón conjuga estilísticamente el legado cultural de la crónica periodística, el cuento costumbrista, los relatos de viajes y el buen uso de la memoria para aportar una nueva mirada en la construcción de nuestra identidad popular y una sociología argentina conforme a una información objetiva acerca de nuestro pasado cultural.

Precisamente, en “El puchero misterioso” de *A la sombra de los barrios amados*, también versifica la defunción pública de un curioso despacho de bebidas para la realización lúdica y el entretenimiento de los sectores subalternos porteños mutilado por el avance urbanístico privado de la moderna ciudad portuaria bonaerense:

Los amigos estaban allí; o la noche, el humo/(...)los poemas ya escritos y los que se agitaban/detrás de la vigilia; los últimos cocheros;/(...)Y después entubaron el Arroyo,/ voltearon edificios, y al Gobierno./Desde entonces fue triste el carnaval/y empezaron a caer las insignias/de las vetustas tiendas,/la milonga/(...)Todo se ha ido ya, los verdes años,/el almacén, la ochava, la fregona/(...)el caricaturista de café, la yiranta/(...)Todo aquello que cabe en el recuerdo. (51-52)

De todo esto, es posible deducir: las reminiscencias líricas de estos vates rioplatenses nacidos alrededor de 1900 permitieron reconstruir los primitivos escenarios del tango criollo pampeano y milonguero con los episodios más dramáticos de sus personajes típicos para revelar la extinción de ciertas prácticas socio-culturales públicas por la extensiva comercialización del entretenimiento, anteriormente realizado en las calles, cafetines, almacenes, bodegones e interior del conventillo suburbano. A fuerza de codos, los escritores relevados hasta aquí constatan mutuamente cómo la literatura, la música, el canto y el baile de tango fueron genuinamente un producto hecho de ladrones irremediables, mal vivientes empedernidos, mujeres sifilíticas, víctimas de trata, tuberculosos incurables, payadores criollos, músicos ambulantes europeos, costureras desvergonzadas, trigueñas lavanderas, morenas mucamas, ágiles cuchilleros, negros cocheros, agalludos cuarteadores y holgazanes empedernidos, aunque luego dicho arte popular haya sido irónicamente maquillado, transformado y degustado por la élite cultural en sus lujosos centros recreativos.

De tal manera, sus producciones artísticas realizan conjuntamente un óptimo ejercicio de la memoria colectiva en contra del olvido, según Tzvetan Todorov (2008), patrocinado por las prácticas literarias de la minoría culta orientadas hacia el porvenir y por ciertas sociedades occidentales con su original arte innovador, pero carente de toda realidad antropológica e histórica, recuerdos molestos e indeseables y problemas sociales. En mi opinión, esta ejemplar y moderna generación literaria rioplatense del 22 reivindican grupalmente una literatura encadenada a la tradición popular anterior no para obtener prestigio social y beneficiarse de las injusticias y los lamentos de nuestro pueblo, sino para alertar ciertas situaciones modernas de

racismo y denunciar la persistencia de un inadecuado modelo utópico de Organización Nacional corrompido por la movilización de capitales europeos.

Por último, se compararán intersubjetivamente los pasajes narrativos más ilustrativos de las obras más sobresalientes de Sixto Pondal Ríos, Leónidas Barletta, Enrique Amorín, Roberto Mariani, Roberto Arlt, Enrique González Tuñón y Leopoldo Marechal para ofrecer a lectores populares con un mínimo bagaje cultural nuevas posibles alternativas de una vida mejor aún no realizadas cerca de la serena naturaleza y las actividades lúdicas domésticas.

e. **Nuevas posibles alternativas utópicas de una vida mejor aún no realizadas.**

Definitivamente, la sociedad industrial goza del beneficio desarrollado por científicos, ingenieros, arquitectos, abogados, economistas, militares, artistas, medios de comunicación masiva e historiadores, de acuerdo con Hebert Marcuse (1984), con la intención de crear una política de dominación destinada a generar condiciones de vida anormales en la población trabajadora y una sociedad de consumo personalista preocupada por satisfacer las continuas y falsas necesidades vitales para estar a la altura de los demás en los tiempos modernos. No obstante, este estilo de vida alcanzado en áreas industriales más avanzadas, no es un modelo pertinente de desarrollo si se busca la pacificación y la eliminación del despilfarro lucrativo obtenido con el sacrificio diario de individuos carentes de cuidado y protección adecuada. Por lo tanto, aumentar la riqueza social disponible para su distribución y reducir los males ocasionados por este sistema hegemónico significaría un cambio político y social cualitativo: un estadio más alto de civilización en la lucha por la existencia de vivir bien y mejor aún.

En el fondo, la racionalidad del arte realizada por escritores asidos a ideales socialistas o comunistas ofrece la apertura de posibilidades sobre una realidad humana esencialmente nueva, un programa de vida enteramente diferente de organización social, cuadros de una sociedad ideal simple, sencilla y lejos de los males incubados en las modernas ciudades capitales edificadas por encima de las ruinas arquitectónicas preexistentes. De hecho, el orden social medieval disuelto en Estados-ciudades o Naciones desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX impulsó globalmente el resurgimiento de utopías en la literatura, debido a la desconfianza más el desánimo suscitado por la Revolución Industrial con toda la miseria, la sinrazón y la hipocresía

europea procedente de su apego a la propiedad privada. Por ello, el literato utópico tiende a ver estéticamente la sociedad ideal en términos de un paraíso perdido y fomenta retrospectivamente una alternativa pastoral sin distinción de clase, esclavitud, guerras, gastos superfluos e injusticias dentro de un Estado desvanecido con sus habitantes ociosamente felices y sus deseos fisiológicos gratificados inmediatamente en una granja o en grandes espacios abiertos del Oeste, esto es, una vida bajo condiciones primitivas de paz, dignidad, reposo, paseos por el campo llovido, fiestas artesanales interminables, alegres reuniones comunitarias distanciadas del trabajo con sudor y de tendencias económico-políticas centralizadoras.⁴²

Sin ir más lejos, Sixto Pondal Ríos, en *Amanecer sobre las ruinas* (1935), particularmente decora su universo artístico con un fragante y autosuficiente estilo vibrante de vida campestre más cerca de los verdes bosques en la aguda montaña, los tibios rayos solares y la frescura del viento sobre nuestra epidermis. Al parecer, la propuesta de este escritor utópico consiste en recrear ecológicamente un hábitat distanciado de las plazas, los parques zoológicos, jardines botánicos y de las afligidas tareas laborales diseminadas por la sociedad capitalista en las turbulentas e inmóviles ciudades industriales construidas con muros y costumbres aptas para ensombrecer el alma de sus ciudadanos:

Hubo épocas en que cada comarca cultivo sus frutos, su lenguaje y sus ideas (...) cada hombre satisfacía sus propias necesidades. Cada uno vivía por sí mismo (...) Luego los hombres (...) Dividieron sus trabajos (...) el trabajo se ha convertido en pena para el hombre porque el hombre no vive de su trabajo. Vive de una parte de su trabajo (...) el resto es para los dueños del mundo (...) dueños de los bosques y de la fertilidad de la tierra. Para los dueños de los elementos de vida que alquilan a los demás hombres por una parte de sus trabajos. (59-74)

Después de todo, el arbitraje del Estado argentino, de acuerdo con José Luis Romero (1965), con su pretensión de civilizar el país sin las graves y reiteradas preocupaciones de las masas populares visibles en otras partes del mundo como consecuencia del desarrollo industrial, verbigracia, el incremento de la población, el encarecimiento en ciertos productos de primera necesidad debido a su escasez y a la especulación para su exportación, la desocupación creciente, las epidemias, los bajos salarios, entre otros tantos males, especialmente repercutió en un grupo de intelectuales comprometidos por el análisis, la descripción y la lucha en la resolución de los problemas sociales acontecidos dentro de la clase media criolla. Hasta cierto

⁴² Al respecto ver Northrop Frye. (1982). "Diversidad de utopías literarias". En Frank E. Manuel. *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: Espasa-Calpe, pp.55-79.

punto, la organización de un grupúsculo de narradores y poetas pudo llevar a cabo desde principios de 1920 un programa ideológico-estético basado en actividades político-culturales con una vasta literatura tendiente a desacreditar las extravagantes locuras de un formal arte vanguardista y a notificar la tiranía de un orden injusto para los sectores marginales, o sea, una lectura de historias estereotipadas y moldes de relatos rellenos con figuras de sirvientas, obreras, prostitutas, niños explotados e innumerables empleados frustrados sin un modo de reparación posible para sus permanentes conflictos laborales y sus continuas esperanzas desvanecidas de una vida feliz en su entorno íntimo durante los corruptos gobiernos radicales de Yrigoyen y Alvear.⁴³

Muy por el contrario, Leónidas Barletta (1965), en *“La receta”*, mediante un narrador en tercera persona de carácter omnisciente reporta dolorosamente las pésimas condiciones vivenciales y sanitarias inducidas por la civilización industrial en las regiones subdesarrolladas del Nuevo Mundo para desvelar los pensamientos íntimos de uno de sus personajes, un médico con su compromiso ético humanista en contra de la podredumbre moral, las deformaciones del espíritu y la parálisis de los sentimientos. Indignadamente, el facultativo prescribe una posible alternativa de vida mejor aún no realizada lejos del suburbio portuario a una afiebrada inquilina hacinada en una estrecha habitación bajo un hálito de cama caliente, repollo hervido, muros empollados por la humedad y molestos ruidos emitidos por una máquina de coser dentro de una sórdida e insana casa de inquilinato:

“¿Y qué le receto yo a esta pobre? Una casita blanca, toda cubierta de flores, en una colina verde, frente al río, sin preocupaciones por el alquiler, aire, luz, alegría, buena alimentación, un romance con un muchacho de esos que ya saben que una cara bonita dura solo un tiempo.” No deberían dejar construir casas como ésta. No debería haber quien la construyese. Los arquitectos deberían ser higienistas (...) La muchacha, muda, asistía a aquella escondida contienda, con unos ojos profundos, grandotes, mientras una de sus manos alargadas se entretenía en tironear un hilo de la colcha. (43-47)

Por una parte, este “tétrico” examen introspectivo delata claramente la presencia escénica de la deteriorada musa criolla anidada en la “pampa tango” de los tiempos modernos, las cavilaciones de sus personajes en el hilo relato para evadir sus tristes destinos y la alternancia de lo trágico con lo cómico característico del grotesco criollo rioplatense, vaya por caso, el de Pedro E. Pico.

⁴³ En cuanto a los escritores veristas sin utopías, ver Graciela Montaldo. (2006). “Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía”. En *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930): Literatura argentina del siglo XX*; (Dir.) David Viñas. Buenos Aires: Paradiso: Fundación Crónica General, pp. 324-341.

Por otra parte, el dramático retrato narrativo de una anhelada vida buena suele estar asociado disparatadamente a una visión lúdica literaria, según Frank E. Manuel (1982), tendiente a diseñar una sociedad, ciudad o Estado ideal con un programa de acción aún no experimentado, pero capaz de resolver los desórdenes socio-económicos de la clase trabajadora, tales como, el peligro de la superpoblación en la ciudad moderna, la escasez de alimentos, las precarias condiciones habitacionales, la ausencia de políticas públicas sanitarias, el obstáculo de un estancado presente estéril para la autorrealización cultural e individual de posibilidades humanas y la impotencia para lograr la felicidad en la realidad existencial de nuestra rutina cotidiana por una angustiada actividad laboral alienada.

Ahora bien, ¿cuál es la razón para que ciertos sectores de la población sufran vivencialmente los martirios de un obrero desocupado o de una empleada doméstica sin obra social, ni anuales vacaciones pagas, ni acceso a semanales actividades culturales recreativas o a una digna vivienda propia de por vida? ¿Por qué el Estado argentino movilizó hace más de cien años a humildes migrantes europeos y del pobre interior argentino para hacinarlos, enfermarlos y sumergirlos en la miseria extrema de un conventillo suburbano? ¿Cuál es el motivo de nuestros legisladores para dictaminar leyes a favor de los intereses capitalistas y en contra de nuestros sectores populares? ¿Si los avanzados segmentos más ricos de la civilización occidental han alcanzado una sociedad de autorrealización psíquica total, desbordante de amor y ocupada en el juego, no deberían atenuar considerablemente la perturbadora vida de los desposeídos? ¿Acaso fue pesimista el talentoso Enrique Santos Discépolo en el momento de desvelar esta cruel sentencia: el mundo fue una porquería hace dos mil años atrás y lo seguirá siendo en las próximas decenas de siglos?

En este sentido, el universo artístico de Roberto Mariani intenta resolver estos acertijos. Puntualmente, en *La cruz nuestra de cada día*, también testimonia en tercera persona la agonía de una lívida niña, la chola, en la insalubre habitación de una casa de departamentos y entreteje su prosa tremendista con el pensamiento íntimo y utópico de un personaje humanista, Don Pedro. Según se observa, sus ideales sugieren empáticamente el deber común de todo el vecindario en buscar la solución y responder a las necesidades vitales de nuestro prójimo, independientemente de las políticas públicas decretadas por el Estado. Además, cuestiona el carácter optimista de los ciudadanos al considerarlo como un hábito cómodo, frívolo, calculador, unilateral, mezquino, sin drama íntimo y alejado de la lucha por un mundo mejor. Mientras tanto, dolorosamente sale a luz una trama conversacional entre este filántropo y el doctor Ferro,

cargada de solidaridad y de propuestas sanitarias antiimperialistas durante las recomendaciones médicas para la moribunda criatura:

El médico habló (...) tendría que mudarse a una habitación aireada, seca, con sol, mucha luz, aire limpio. Ahí he visto a un chico delgadito, pálido (...) candidato a la tuberculosis ¿Comprende? Y comida sana, no cara sino sana (...) feo el ambiente, ¿Sabe?, puerta al pasillo solamente, sin ventanas, el aire se detiene, la humedad permanece (...) La Chola murió. El cajoncito y el fúnebre blanco lo pagó a escote todo el conventillo. (313-314)

De tal manera, las editoriales socialistas rioplatenses ofrecieron alternativamente este tipo de literatura con un mensaje imbuido en la idea general de reforma, de reparación, de aspiración a alcanzar una sociedad más justa y mejor organizada mediante la lectura de novelas baratas y de modestos folletines organizados en series o colecciones adquiridas en quioscos de revistas instalados alrededor de las modernas estaciones ferroviarias. En pocas palabras, ante el histórico canon literario vanguardista representado por la alta cultura escrita del patriciado porteño, públicamente reaparece un mercado editorial con una forma de valorizar las ilusiones populares para salir del sofocante suburbio durante una época de acelerado crecimiento demográfico, económico, expansiones edilicias, puesta en práctica del sufragio universal e inversiones extranjeras en los sectores de comercio y transporte.⁴⁴

Dicho de otro modo, la capitalización de Buenos Aires y la instauración del Estado argentino como un órgano administrativo respaldado por sectores oligárquico impulsaron mutuamente la instalación de la propiedad privada y de una economía capitalista en una era industrial, de acuerdo con Jeremy Rifkin (2000), caracterizada por la mercantilización del trabajo, la delimitación de la tierra, la acumulación de bienes materiales, el desplazamiento de productos manufacturados, la provisión de servicios básicos y la incorporación cada vez mayor de las actividades domésticas al terreno del comercio. Poco a poco, los productos elaborados en casa o por artesanos locales, tales como, los muebles, los alimentos, las telas, los vestidos, los jabones, las velas más los diversos utensilios domésticos comenzaron a producirse industrialmente y adquirirse especialmente con el salario del sudor obrero en una época moderna de consumo compulsivo. En tal caso, tener, retener y excluir a los otros de lo mío era la razón de ser de la existencia humana en el mundo no comunista. Además, la creciente complejidad de los negocios

⁴⁴ Para mayor información sobre este periodo comprendido entre 1880 y 1930, ver Viviana Gelado. (2008). "El coloquialismo urbano rioplatense como forma de valorización de lo popular". En *Poética de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 237-282.

a gran escala, la disponibilidad de un mayor ingreso familiar y la incorporación de numerosas mujeres a la fuerza de trabajo provocaron en el entramado capitalista la introducción de las empresas de servicio al consumidor para el cuidado de niños o ancianos, la elaboración de comidas, la asistencia de enfermos, los cortes de cabellos y otras tareas maternas de parecido tenor. Asimismo, las actividades de entretenimiento y de ocio acunadas en el seno familiar o actividades públicas empezaron paulatinamente a desplazarse hacia el mercado como un indicador del nivel de vida alcanzado y mediado cada vez más por relaciones monetarias.

De todo esto, es posible inferir: dada la tiranía de una clase opulenta, las obligaciones laborales para producir un exceso de bienes materiales o para satisfacer las continuas necesidades vitales, el gusto por el lujo, los gastos inservibles, el mal manejo institucional de un Estado-nación, la ausencia de políticas públicas en asuntos sanitarios, el ansia de poder, los insípidos alimentos enlatados, las disputas bélicas, la ignorancia cultural y el vulgar consumo ostentoso de un estilo de vida moderno occidental, por decir así, los líderes intelectuales reformistas han inventado constantemente utopías literarias románticas o sociedades ideales de inspiración racionalista, basadas en la búsqueda de la felicidad, la libertad, la igualdad, la fraternidad y la autorrealización personal, con el propósito de mejorar el gusto, las costumbres, el comportamiento y las esperanzas de las masas continuamente oprimidas durante los gobiernos supuestamente democráticos de la era industrial.

Sin ir más lejos, Enrique Amorín, en *La edad desapareja*, mediante relaciones dialógicas introduce en el relato del protagonista el discurso diferido por una humilde estudiante de medicina, Alicia. Al parecer, ella confiesa decididamente la añoranza de tener un hijo para ser feliz en su angustioso estilo de vida moderno agravado por las deudas y los estrictos gastos. De hecho, su único lujo es concurrir a la universidad como una obrera sin goce de sueldo. Por lo pronto, escépticamente considera a su acobardada y resignada familia de migrantes europeos allegada a la ribera portuaria bonaerense con la imposibilidad para concretar un proyecto de un futuro mejor dentro de su entorno íntimo:

Mi padre ha dado hijos pusilánimes, apáticos. Mis hermanos están al borde de la vida, viendo triunfar a los otros. Son seres desnutridos, con el alma empobrecida (...) Tengo días de agotamiento, entre los muros de mi casa donde nadie se destaca. Somos una familia sin gustos (...) No sé qué es lo que reclaman a la vida. Si nos atacase una enfermedad, nos diezmaría en pocos años. Mi madre no exige nada de nosotros; mi padre, no espera nada ya. (65-68)

De alguna manera, algunas editoriales socialistas como Claridad, Sopena o Tor insistieron independientemente de las políticas públicas del Estado argentino hacia los sectores marginales rioplatenses, de acuerdo con Luis Alberto Romero (1995), en la creación de un hábito de lectura y en la fundación de bibliotecas populares, esto es, un ideal pedagógico progresista asumido por algunos grupos de izquierda para la educación del soberano en su tiempo libre, a partir de la adquisición de un patrimonio cultural universalmente consagrado conformado por las malas traducciones de los escritores nihilistas rusos y naturalistas franceses del siglo XIX más las producciones locales de estos literatos hasta aquí comparados. A propósito, este utópico pensamiento de una vida humana con una educación verdaderamente formativa, un trabajo productivo e interesante y un ocio libre de aburrimiento ingresa a la concepción artística de Joaquín Gómez Bas. Precisamente, en *Barrio Gris*, un narrador en primera persona desenmascara públicamente su angustia de haber dejado definitivamente la escuela, de trabajar doce horas en un almacén, de adquirir con su bajo salario los terrones de azúcar, las legumbres y algún trocito de tocino, de ver la avaricia de su empleador, don Avelino, en los almuerzos y de retornar a su casa cansadísimo, dolorido físicamente, sin ánimos para ningún comentario. Aun así, no claudican sus esperanzas para mejorar las penosas condiciones de vida dentro de su seno familiar con la instalación de un almacén y la venta de libros usados, a mi modo de ver, una posible alternativa utópica de una vida feliz aún no realizada en la “pampa tango” de los tiempos modernos:

Algún día viviremos en una casa grande. Cuando yo sea propietario de un negocio (...) Mi madre entonces no tendrá necesidad de lavar ropas ajenas. (...) Comeremos lo mejor todos los días (...) También se puede vender libros. Sobre todos de cuentos y aventuras. Se leen primero y después se venden. Lavándose bien las manos, no se ensucian (...) Cuando don Avelino me aumente la paga me compraré un impermeable, por cuotas (...) y siempre que llueva caminaré, bien cubierto, hasta el arroyo. (41-46)

En cierta medida, esta joven promoción literaria rioplatense, surgida en las revistas y editoriales populares después de la Primera Guerra Mundial, del estallido de la Revolución Rusa y de la Reforma Universitaria, de acuerdo con Adolfo Prieto (1963), simultáneamente ahondó con su actitud ambulatoria en la búsqueda del color local y los tipos criollos característicos del arrabal portuario bonaerense, minuciosamente realizó un registro de los más viejos tangos y milongas orilleras y produjo estéticamente una literatura realista similar en su formato y contenido a la de Dostoievski, Andreiev o Tolstoi, o sea, una prosa cargada de inquietudes,

amenazas e ilusiones para sensibilizar la conciencia colectiva y promover una imagen del mundo mejor por haber sufrido en carne propia la explotación capitalista. Dicho de otro modo, esta moderna escuela literaria bajo el consentimiento editorial y de su acogedor público lector narra crudamente sus incursiones hacia el bajo fondo portuario para dar a conocer las impresiones visuales de sus personajes típicos con sus ocupaciones, sus diversiones más sus deseos existenciales de una vida social dichosa en un hermoso paisaje cerca del aire puro, los ríos limpios, la reverdecida montaña y el trabajo placentero sin prisas. Algunas veces, ciertas imágenes captadas subjetivamente de la vida cotidiana pueden testimoniar anecdóticamente desde el amanecer hasta el ocaso un modelo de felicidad humana alcanzado en una familia, según su poder adquisitivo de bienes y servicios para mejorar sus condiciones materiales, sanitarias, recreativas y ecológicas dentro un agradable escenario físico. Otras veces, la idea moderna de una sociedad sin las embrutecedoras tareas laborales rutinarias generalmente suele estar asociada a un óptimo estilo de vida basado en la placentera explotación de nuestra riqueza interior, a partir del juego y del ejercicio intelectual e imaginativo para el cultivo de una bella obra artística. De hecho, estas excéntricas actividades lúdicas nos liberan felizmente de un obsesivo consumo en artículos inútiles, del mal, de la falsedad, de las terribles privaciones, del dolor causado por la escasez, la culpa y el ascetismo perverso, aunque resulten poco serias o descaradamente utópicas.⁴⁵

En este sentido, Roberto Arlt, en el *Juguete Rabioso*, siniestramente indaga en el inconsciente del protagonista Silvio Astier, un personaje picaresco amamantado en los almacenes del suburbio portuario, modelado por la literatura de aventuras rocambolescas, ex asaltante de bibliotecas y pirómano en la venta de libros usados, con la finalidad de revelar el origen del mal individual en el momento de delatar a su compañero milonguero, el Rengo, ante el ingeniero Arsenio Vitri. Sin ambages, el adolescente personaje le confiesa francamente a la futura víctima del robo la necesidad humana de ser un canalla, de destrozar definitivamente la bellísima vida de un hombre noble, de traicionar, de ensuciarse hasta adentro, de hacer alguna infamia u otras cosas maquiavélicas por el estilo para caminar luego tranquilamente sin sentimiento de culpa. Mientras tanto, excéntricamente expresa sus anhelos de construir una ciudad alegremente utópica y de vivir como un comunista en el lejano oeste junto al frío glacial de la montaña patagónica, pero no como un bailarín de tango casado con una millonaria al otro lado del mar en las majestuosas ciudades del Viejo Mundo:

⁴⁵ Al respecto, ver George Kateb. (1982). “La utopía y la vida Buena”. En Frank E. Manuel. *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 289-311.

Hace un momento (...) creí que el mundo se abría en dos partes, que todo se tornaba de un color más puro y los hombres no éramos desdichados (...) Sí, alguna vez sucederá eso (...) A veces tengo la sensación de que hace una hora que he venido a la tierra y de que todo es nuevo, flamante, hermoso (...) Y saber que la vida es linda me alegra, parece que todo se llenara de flores (...) me gustaría (...) acercarme a las personas y decirles: ¡Ustedes tienen que ser alegres! (...) tienen que jugar a los piratas, hacer ciudades de mármol... reírse... tirar juegos artificiales (...) Veá, yo quisiera irme al Sur... al Neuquén... Allí donde hay hielos y nubes... grandes montañas... quisiera ver la montaña... (132-151)

De todo esto, es posible inferir: dada las posturas conservadoras en contra del interés común, del libre desenvolvimiento del individuo, de la equidad social entre mujeres y hombres, este grupo selecto de escritores conscientes del ritmo de la historia anuncian el amanecer de una nueva era de fraternidad, libertad y justicia a una mayoría criolla híbrida, empobrecida material y culturalmente, desempleada o forzada a realizar tediosos trabajos rutinarios con estudios primarios o secundarios incompletos y habituada a vivir hacinada en insalubres espacios suburbanos. De hecho, una gran parte de la población estuvo excluido desgraciadamente en los tiempos modernos de las deleitosas experiencias placenteras anunciadas en los carteles publicitarios para una minoría erudita, arquitectónicamente residencial, legítimamente protegida y económicamente favorable con el paso de las generaciones. Sin duda alguna, tanto los salarios privilegiados como la diversidad de valores compartidos, temperamentos, intereses y programas de una vida feliz entre las diferentes castas de la sociedad bonaerense estimularon en los sectores subalternos permanentes estados de angustias, riñas, pependencias, robos, fraudes y traiciones originadas, muchas veces, por carecer de los estándares vitales mínimos e indispensables para no manifestar actos agresivos tanto al prójimo como a sí mismo. De todos modos, frente a las discordias en las relaciones personales, la disensión política, los conflictos humanos, la hostilidad institucional, las contiendas culturales, la competitividad económica y la angustia de un presente infeliz, la visión popular de una utopía literaria permite disparatada e hipotéticamente el diseño de un Estado-ciudad ideal con los hábitos y los rituales más significativos para la mayoría de sus pobladores ocupados en una revolucionaria vida de paz, holganza y diversión.

Sin ir más lejos, Enrique González Tuñón, en *El Tirano* (2006) [1ª Ed. 1932], estéticamente plantea una especie de comunismo legislado por un dictador picaresco con fiesta, baile y pependencia permanente dentro de un país cualquiera favorable institucionalmente, en el momento

de respetar impulsos, permitir expansiones y sancionar derechos inalienables. Según se ve, un narrador omnisciente en tercera persona atestigua las inauguraciones públicas de estrepitosos recreos por el diplomático para la juerga y algarabía del pueblo. Naturalmente, el discurso retórico de su alcalde, por decir así, religiosamente consigue seducir a las masas inquietas con expresiones bíblicas o pintorescas (“amar al pueblo como el pastor a su rebaño”, “padeceremos la mil plagas juntos”, “goce yo y gocen mis súbitos a su árbitro”, “donde está el pueblo estoy yo” o “el mundo es un viva la pepa”) en sus repetidas incursiones hacia el bajo fondo entre guitarreros, cantores, proxenetas y ramera, todos reunidos bajo una libidinosa atmósfera dionisiaca, asfixiante de humos, saturada de insinuantes palabras, constantes carcajadas, maldiciones, ardientes besos, fuertes abrazos, música y estribillos plebeyos, o sea, un grotesco escenario similar al del suburbio portuario rioplatense alrededor de 1900. En este contexto, evangelizadamente instiga a sus súbditos para sobrellevar un apaciguado estilo de vida honesto similar a los primeros días de la creación sin las tareas domésticas, ni el entretenimiento público, ni el afán lucrativo de las relaciones humanas mercantilizadas: “(...) En una isla olvidada la vida transcurría plácidamente. Nunca epidemia alguna asoló la tierra feliz ni tampoco gimió miseria ni sufrió desdicha. Los hombres ganaban el sustento con el propio sudor; las mujeres cuidaban de los hombres en el hogar (...)” (166).

Naturalmente, resulta complicado dilucidar el interrogante de cómo vertebrar una sociedad humanista en el Nuevo Mundo sin las devastadoras consecuencias de la tiranía capitalista. En un primer momento, las estructuras de una aldea o una comuna con elementos dualistas, tales como, buenos o malos, cielo o infierno, holgazán o trabajador, ladrón o policía, ricos o pobres, según Levi-Strauss (1977), históricamente representaron un sistema de significación elaborado por el inconsciente colectivo de la civilización occidental para asegurar la cohesión y el equilibrio del grupo. Aun así, este control de la organización social y religiosa resulta entrópicamente ineficiente por su carácter hegemónico e irracional. En todo caso, la idea de construir éticamente un orden social, político, económico, administrativo, arquitectónico y cultural para el goce de todos los habitantes de una Nación, de acuerdo con Robert Nozick (1988), sólo un Estado moralmente legítimo y tolerable es el mejor medio para realizar las aspiraciones utópicas de incontables soñadores y visionarios excéntricos. De cualquier manera, la suma de proyectos particulares y fraternales permite diseñar conjuntamente el mejor de los mundos posibles para toda la humanidad. En tal caso, el universo artístico de Leopoldo Marechal, en *Adanbuenosayres*, lúdicamente sugiere erigir una ciudad de Philadelphia resplandeciente como “la cara de un niño”, “como la rosa entre las flores”, “como el jilguero entre las avecillas”,

“como el oro entre los metales”, o sea, un futuro modelo alocado de organización nacional para los sectores populares extremadamente alejado de las posesivas relaciones acuñadas por la sociedad industrial en los habitantes de las grandes urbes:

Una muchedumbre pacífica y regocijada frecuentará sus calles (...) los guardas de ómnibus tenderán su mano a las mujeres, ayudarán a los viejos y acariciarán las mejillas de los niños. Los hombres no se llevarán por delante (...) ni se robarán entre sí las botellas de leche, ni pondrán la radio a toda voz (...) Y no habrá detectives, ni prestamistas, ni rufianes, ni prostitutas, ni banqueros, ni descuartizadores. (299)

En una apretada síntesis, podemos afirmar: los utópicos pasajes literarios cotejados rememoran simultáneamente hasta aquí las prácticas socio-culturales del superpoblado suburbio portuario bonaerense referentes al tango en sus principios para producir una literatura misionera vinculada con el bienestar y el mejoramiento del comportamiento colectivo, dada las desigualdades y las escorias promovidas por el carácter corrupto de la civilización occidental esparcida en las diversas ciudades portuarias del mundo. Después de todo, sus lecturas promueven éticamente una sociedad ideal con recíprocas relaciones humanas de tipo tradicional apoyadas en el parentesco, la vecindad, los intereses compartidos, la adscripción religiosa, la identificación étnica, los valores cívicos, la solidaridad, el juego, el afecto, el amor y la lealtad. Al parecer, el capitalismo industrial se apoderó indeclinablemente de las diversas actividades productivas, económicas, laborales, lúdicas y culturales domésticas de los sectores populares para convertirlas en relaciones comerciales mediadas por un precio y un valor de mercado. A causa de esto, lentamente expiró el entretenimiento en las divertidas esquinas, casas de inquilinatos y bodegones suburbanos. Poco a poco, las familias autosuficientes de migrantes extranjeros y del interior argentino debieron depender de un sistema de salarios para ganar el sustento cotidiano, asegurar su supervivencia, estar a la altura de los demás en los tiempos modernos y tener acceso los fines de semana a un baile, un teatro, un libro, una exposición de pinturas o una juguetería. Como si esto fuera poco, el avance urbanístico de la propiedad privada eliminó paulatinamente la participación ciudadana dentro de sus espacios públicos para el alegre intercambio de experiencias vividas y de valores significativos en común.

Al fin y al cabo, la liberación de una tediosa e incesante vida moderna sólo era posible con el disfrute de las diversas expresiones estéticas, el desarrollo personal y el ejercicio de juegos placenteros. En tal caso, el artista bohémico representó románticamente el ansia para superar el estilo de vida industrial y transportar a la humanidad a un atractivo mundo lleno de encantos,

emociones íntimas y esperanzas. De hecho, los gastos de entretenimiento y diversión convencional han superado estadísticamente las inversiones en salud pública, educación, viviendas, vestimentas u otras necesidades vitales en los tiempos modernos. Por tal motivo, el mercado de la cultura popular democratizó las artes escritas con su abaratamiento y su rápida disposición al alcance de los más pobres, aunque cada vez más literatos, músicos, pintores, actrices y bailarinas se encuentren solicitados por compañías publicitarias multinacionales para fomentar no un espectáculo público, sino una sociedad de bienes y consumo en los centros comerciales, parques de diversiones, paisajes turísticos u otras actividades recreativas pensadas en función de los niveles de renta, composición étnica, género y carísimos estilos de vida.⁴⁶

Para culminar, Nicolás Olivari, en *Historia de una muchachita loca*, mediante un narrador en tercera persona elabora una prosa lírica con retazos de temas, motivos y tópicos relativos al tango y su mundo de referencia. Según se ve, en un ambiente de desengaños amorosos, traiciones y venganzas, pintorescamente relata la historia de una desorientada joven arrabalera, Nélide, una flor de la ciudad enferma sin decencia, ni moral e inclinada hacia la pendiente del placer y del vicio, aunque luego regenerada de la alegre vida milonguera y transformada salarialmente en una donosa mujercita gentil. Mientras tanto, simultáneamente atestigua la biografía de su ex novio Pedro, un asiduo lector de cálidos poemas y novelas con una acabada pintura de la vida cotidiana libre de egoísmos, crueldades y falsedades, aunque luego degenerado por la pérdida de su amada infiel, el rudo trajín portuario y la brisa marina en un brutal hombre impulsivo, perverso, cínico, primitivo y bajos los efectos diarios de desenfrenados malos instintos. Sin embargo, la bella visión consoladora, placentera y cordial de sus lecturas líricas felizmente logra rehabilitarle de sus canallescadas conductas de compadrito en el momento de su reencuentro apasionado con la muchachita loca una madrugada a la salida de un cabaret:

Nélide hablaba franca, simple, naturalmente hablaba (...) decía de amantes, de tangos, de fiestas, de hospital (...) besaba tendiéndose en la hierba semidesnuda (...) dejando que el sol gozara la tersa y blanca piel (...) Pedro vio la venganza (...) hacerla su amante (...) poseerla ahora y siempre, para hundirla luego en aquella vida de vicio (...) Pero Pedro sintió una cosa que le bullía en la mente; cruzó con (...) rapidez un recuerdo (...) y el recuerdo trajo la resurrección del Pedro de antaño, del visionario supremo, del poeta (...) y entonces huyó de allí (...) acallando los gritos de su escarnecida virilidad. (165-184)

En definitiva, utopías capitalistas, comunistas o socialistas coexistieron tensamente, digámoslo así, con la intención de proponer diversos paradigmas de una vida mejor en “la pampa tango” de

⁴⁶ Al propósito, ver Jeremy Rifkin. (2000). “La nueva cultura del capitalismo”. En *La era del acceso*. Buenos Aires: Paidós, pp. 191-223.

los tiempos modernos. Algunas ofrecieron a los sectores populares una austera movilidad personalista de ascenso social para satisfacer las continuas situaciones placenteras en una sociedad de bienes y consumo obsesivo, aunque se padezca cotidianamente de precarias disposiciones educativas, habitacionales, salariales, culturales o saludables; otras, una posible alternativa de una vida feliz simple, sencilla, aséptica, lúdica, de fácil aplicación práctica, éticamente autosuficiente, saludable cerca de la admirable montaña, los valles ocultos, los arroyos limpios, la pureza del aire, los rayos tibios del sol y los panales de miel con lo mínimo e indispensable: alegría, paz, fraternidad, una casita blanca rodeada de un hermoso jardín y de una bellísima huerta, cereales, semillas, dos camitas jaulas, una mesa sin mezquindades, una novela de aventura o un poema romántico sobre la mesita de noche, algunos clavos en la pared como modo de percha, un ovillo de lana para tejer escarpines o pulóveres, un poncho, un brasero, una máquina de coser o de escribir, una gran mochila, hojas en blanco, lápices de colores, tinta, pinceles, un mazo de carta o cualquier otro instrumento para el entretenimiento doméstico y el cultivo de una bella obra de arte.

En cierta medida, los cambios acelerados en la sociedad porteña de los tiempos modernos suscitaron un sentimiento de incertidumbre en el devenir de ciertos sectores de la población por las continuas alteraciones de las relaciones humanas, sociales y económicas. Seguramente, dado el intolerable presente regulado por el jerárquico sistema capitalista, la cultura escrita rioplatense elaboró estrategias simbólicas y representaciones convertidas, según Beatriz Sarlo (1998), en el tópico de la “Edad dorada”: un antiguo orden reconstruido por la memoria con ideales de una sociedad más integrada, armónica, orgánica, justa y solidaria. Mejor dicho aún, un utópico pensamiento revolucionario campestre alternativo situado en un pretérito anterior a las relaciones urbanas de propiedad privada, esto es, el retroceso a una época resplandeciente sin castigos, ni miedos, ni ejércitos, ni cárceles, ni guerras, ni egoísmo, ni explotación laboral, ni gustos por el lujo desmedido, ni anhelos de poder: una vida de eterna lealtad, rectitud, apacible ocio, libre de preocupaciones, cooperativismo, abundante alimentación e intensidad reproductiva. De alguna manera, el advenimiento de un reinado mejor apadrinado por la sabia lira grecolatina incide estéticamente en las utópicas concepciones artísticas analizadas hasta aquí de esta generación literaria rioplatense del 22. En tal caso, académicamente quedan abiertas las posibilidades para la realización de un nuevo estudio literario comparado.

En última instancia, se retomarán los puntos centrales de nuestra investigación, concentrarlos en una conclusión general y dar cuenta del valiosísimo aporte educativo realizado por esta

moderna corriente literaria junto a sus producciones escritas concebidas con los hábitos, los valores, los ritos, el habla coloquial más las creencias concretas de una vida feliz a favor de una comunidad lectora con mínimas experiencias culturales.

Conclusión general

Una vez terminada la Conquista del Desierto argentino, la novel capital portuaria rioplatense experimentó premeditadamente, tal como se ha venido señalando en el desarrollo de esta investigación, el diseño utópico urbanístico de una nueva ciudad moderna construida sobre las ruinas arquitectónicas preexistentes. De más está decir, cómo los sectores asalariados bonaerenses fueron hacinados en inhabitables inquilinatos suburbanos, retribuidos con un sueldo insuficiente para solucionar cualquier imprevisto y diezmados por la tuberculosis u otras epidemias importadas. Pese a esto, los intercambios étnicos entre el proceso migratorio europeo y el proveniente del interior argentino recíprocamente contribuyeron a un progreso cultural inesperado en los sectores populares. De alguna manera, el entrecruzamiento entre la pauta coreográfica de origen candombero, la triste línea melódica de los organitos callejeros más el ritmo, el canto y la idiosincrasia criolla de la milonga pampeana engendraron mutuamente una genuina expresión artística, el tango. De ahí, pintorescamente surgió una práctica socio-cultural finisecular enmarcada en la algarabía del conventillo, cafetines, esquinas y calles arrabaleras frecuentadas por malvivientes y holgazanes mal vistos. Por cierto, los temas, motivos y tópicos de su literatura representaron institucionalmente hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX una suma de proyectos marginales atribuidos a una dimensión política con textos transgresores formal y semánticamente, una opción respecto al sistema literario del arte oficial más una formulación contra canónica apoyada en editoriales, revistas populares y en premios otorgados por organizaciones hacia un relato marginal aceptable.⁴⁷

Por lo pronto, la crónica periodística del 1900 de Fray Mocho, Juan Manuel Pinto y Felix Lima, la poesía popular de Evaristo Carriego más la dramaturgia nativa de Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, Pedro E. Pico, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo notablemente atestiguaron las picardías del compadrito suburbano con su erótica danza ensortijada junto a las añoranzas femeninas de decrépitas inquilinas para emanciparse del sofocante suburbio porteño. Del mismo modo, una larga tirada de modestos folletitos rústicos posibilitó legítimamente después de la Primera Guerra Mundial la difusión masiva de algunas reminiscencias nostálgicas acerca del tango y la realidad de sus comienzos. En este caso, tanto la lira rebelde de Nicolás Olivari, Carlos de la Púa y Raúl González Tuñón como la revolucionaria prosa de Roberto Arlt,

⁴⁷ A propósito, ver Noe Jitrik. (1988). "El devenir de una palabra". En Susana Cella (ed.). *Dominio de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, pp. 19-32.

Roberto Mariani y Enrique Amorín, como se ha visto, memorablemente intentaron preservar un pasado cultural olvidado por las prácticas literarias vanguardistas de la minoría culta porteña. Según lo observado, sus obras literarias más distinguidas muestran cómo la alta costura francesa, el cabaret, la rumba, el avance urbanístico privado de fábricas más la comercialización de las tradicionales tareas productivas, económicas y lúdicas domésticas dieron fin a un “adorado” pasado de fiestas públicas, constante diversión e interesantes relaciones afectivas enmarcadas en la vecindad, los valores cívicos, la fraternidad y el amor. Ahora bien, este diálogo intergeneracional de escritores históricamente situados, de acuerdo con Eduardo Coutinho (2003), no debe concebirse como un plagio o una deuda, sino como una respuesta creativa revitalizada o una reescritura en un periodo de construcción nacional.

De todo esto, es posible advertir cómo los bocetos etnográficos realizados por la pluma costumbrista, la lira popular, la dramaturgia autóctona y las renovadas producciones literarias de los escritores adscritos a la generación del 22 rioplatense hasta aquí comparados permitieron conservar bibliográficamente una época pintoresca de aspiraciones amorosas traicionadas, decepciones, bailes, pendencias y utopías en la “pampa tango” de los tiempos modernos. Definitivamente, sus entretenidas lecturas avivan la ilusión de un mundo mejor organizado con una prudente utilización de nuestros recursos naturales a favor del beneficio social, administrativo, económico, arquitectónico y cultural de nuestros sectores populares sin desperdiciar anualmente enormes cantidades de su sudor humano para sostener el estilo de vida y los gustos escrupulosos de algunas familias adineradas. En última instancia, sus cuadros vivos reflejan nuestros hábitos vulgares, profundos sentimientos, malos comportamientos, salvajes pasiones e ideas ilustres, o sea, tienen estilísticamente la impronta de nuestro primer romántico, Esteban Echeverría. Al fin de cuentas, sus bosquejos literarios han retratado las penas, alegrías y los anhelos de un gobierno instituido por todos para el bien de la humanidad en un mundo libre de servidumbre onerosa, falta de alimentación, enfermedades intratables, ignorancia creciente, desempleos, robos, cautiverios, mendicidad, violencia, crímenes e injustas persecuciones.⁴⁸

En pocas palabras, este acotado recorte literario ha dado muestras de la riqueza de un campo poco explorado en la historia de la literatura argentina y de textos aún no incluidos en el acervo académico. De cualquier modo, nuestra memoria colectiva se encuentra archivada prolijamente en las estanterías de nuestras bibliotecas públicas. Allí, se pueden rastrear a muchas de estas obras artísticas olvidadas y a otras de la literatura universal escritas por literatos con la empatía

⁴⁸ Por último, ver Pablo Rojas Paz. (1951). “Las ideas sin tiempo de Echeverría”. En *Echeverría. El pastor de soledades*. Buenos Aires: Losada, pp. 161-171.

de sufrir los martirios de nuestro prójimo situado a unos pocos metros como a miles de kilómetros de distancia. Resta mucho material por revelar y mucho trabajo académico por realizar a futuro. Esto es todo, no esperamos entusiasmadamente la gloria con esta investigación, sino un aporte significativo al campo disciplinario de culturas y literaturas comparadas.

Anexo: lexicografía lunfarda.49

Alcagüete: delator.

Avería: V. de agallas. Fechoría.

Bacán: persona bien vestida y superior a otra. En ocasiones se aplica a los amantes o queridos.

Bagayo: atado, fardo o bulto. Equipaje.

Berretín: ilusión

Biaba: paliza. Aplicar un castigo. Modalidad de los ladrones clasificados como “biabistas”.

Boliche: almacén, cafetín.

Bullón: morfi, comida.

Cafúa: prisión como “cana” o “gayola”.

Cajetilla: jovencito bien vestido.

Canfinflero: explotador de mujeres como macró, cafiolo, cafishio.

Canyengue: baile.

Chamuyo: conversación, parlamente, chimento.

China: mujer pueblerina como chirusa.

Chirola: monedas.

Chivatazo: aplicase a la persona muy barbuda.

Cotorro: habitación humilde. Bulín.

Cuento: engaño.

Cuore: corazón. Como de zurda.

Debute: algo muy bueno, inmejorable.

Deschavarse: declarar cualquier asunto, dar datos o noticias. Hacerse comunicativo.

Engrupir: engañar, mentir. Paco.

Escolazo: trampa, juego de azar.

Escracho: la cara, rostro, fachada.

Escrushante: profesional del delito, abre puertas.

Espiante: fuga del hogar paterno, abandonarse, huir del amor juvenil.

Fariñera: faca, cuchilla, daga.

Franchuta: mujer cabaretera.

Fueye: bandoneón.

49 **Tomado de Villamayor, L. (1969)** *El lenguaje del bajo fondo*. Buenos Aires: Schapire S.R.L.

Fulero: individuo u objeto pobre. Como mishio.

Funyi: sombrero aludo.

Gato: despectivo aplicado al hombre infeliz de poco valor.

Gil: persona tonta, zonza, estúpida, torpe. Como “otario”.

Gotán: tango.

Grela: mujer querida, amante. Como “mina”.

Gringo: grévano, extranjero italiano.

Lancero: limpia bolsillos. Como “punguista”.

Lunfardo: amigo de lo ajeno, profesional del delito. Gente de mala vida.

Macana: mentira. Como milonga.

Malevo: individuo de malos antecedentes, compadrito, macho, taita.

Mamúa: embriagado, emborracharse.

Manyar: ver, observar, reconocer. Como “calar”, “junar”.

Milonga: lugar de baile clandestino. Como “quilombo”.

Mistongo: individuo pobre, arruinado.

Niquelarse: vestirse con ropa nueva.

Olivo: tomarse el olivo, irse, huir. Acto de fuga.

Papirusa: algo bueno y hermoso.

Percal: vestido o ropa de mujer pobre.

Percanta: Como “mina” o “brame”. Mujer querida. Amante.

Piojosa: cabeza. Como “mate”, “azotea”.

Piringundín: lugar de diversión dudoso.

Ragú: apetito. Como ragutín: pequeña comida, merienda.

Ranero: amante de mujeres sucias y vagabundas. Hombre andrajoso del bajo fondo.

Rante: haragán vagabundo. Aféresis de atorrante.

Reo: individuo abandonado y mugriento.

Taita: hombre macho, corajudo y valiente.

Taura: persona pródiga en el juego.

Timba: juego de azar.

Turra: prostituta fea y sin méritos.

Yiranta: mujer aireada y callejera.

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. (1957). *El proceso de aculturación*. México: Universidad Nacional de México. Dirección General de Publicaciones.
- Amorín, Enrique. (1938). *La edad desaparece*. Buenos Aires: Claridad
- (1969). *El tango*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Angenot, Marc. (1998). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba.
- (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Arlt, Roberto. (2004). *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Bajtín, Mijail. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barletta, Leónidas. (1965). *La flor y otros cuentos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- (1967). *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires: Metrópolis.
- (1943). *La señora Enriqueta y su ramito*. Buenos Aires: Sociedad Impresora Americana.
- Barei, Silvia. (2007). *Configuraciones migrantes: Semiosfera e fronteiras nos textos da cultura latinoamericana*. Sao Pablo: Fapesp.
- Bassnett, Susan. (1993). *¿Qué significa literatura comparada hoy?* Oxford: Universidad de Warwick.
- Baudrillard, Jean. (1995). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo veintiuno editores.
- Bauman, Zygmunt. (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa
- (2005). *En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bernárdez, Francisco. (1943). *Poemas de carne y hueso*. Buenos Aires: Losada, S.A.
- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, S.A.
- Bueno, Raúl. (1996). "Heterogeneidades migrantes en América Latina: miradas, discursos y contradiscursos. Para una historia cultural alternativa". En *Actas del Congreso de Literatura Latinoamericana*. México: Universidad de Sonora.
- Cantarell Dart, J. (1944). *Defendamos nuestro hermoso idioma*. Buenos Aires: El Ateneo.

- Carretero, Andrés. (1999). *Tango. Testigo social*. Buenos Aires: Continente S.R.L.
- Carriego, Evaristo. (1997). *Selección de poemas*. Buenos Aires: Nuevo Siglo S.A.
- Carvalho, Tania F. (1996). *Literatura comparada*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Castelnuovo, Elías. (1974). *Memorias*. Buenos Aires: Ministerio de cultura y Educación.
- Cella, Susana. (Comp.). (1998). *Dominio de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, S.A.
- Clemente, José Edmundo. (1963). *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé.
- Coutinho, Eduardo. (2003). *Literatura comparada en América Latina*. Cali. Colombia: Programa editorial Universidad del Valle.
- Cruz, Jorge. (1962). *Samuel Eichelbaum*. Buenos Aires: Cuadernos de las Ediciones Culturales Argentinas. Ministerio de Educación y Justicia.
- Cuesta Bustillo, Josefina. (1998). *Memoria e Historia*. Madrid: Marcial Pons.
- De Aguiar e Silva, Víctor Manuel. (1975). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Degiovanni, Fernando. (2007). *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- De la Púa, Carlos. (1954). *La crencha engrasada*. Buenos Aires: Porteña.
- Del Piore, Oscar. (1999). *El tango*. Buenos Aires: Manantial S.R.L.
- De María, Enrique. (1980). "Bohemia criolla". *En El teatro argentino. El Sainete. Capítulo 6*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina S. A.
- Discépolo, Armando. (1968). *Stéfano*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- (1970). *Cremona*. Buenos Aires: Talía.
- Eichelbaum, Samuel. (1966). *Eduardo H. Barrientos. Porteño del 900*. Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tepis.
- (1999). *Un guapo del 900*. Buenos Aires: Kapeluzz.
- García Barrientos, José L. (2000). *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arcos Libros S.L.
- García Canclini, Néstor. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gelado, Viviana. (2008). *Poética de la transgresión. Vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor
- Genette, Gérard. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, S. A.
- Giordano, Carlos R. (1968). *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

- Giusti, Roberto. (1939). *Literatura y vida*. Buenos Aires: Nosotros.
- (1965). *Visto y vivido*. Buenos Aires: Losada S.A.
- Gómez Bas, Joaquín. (1952). *Barrio Gris*. Buenos Aires: Emecé editores S.A.
- (1957). *Oro Bajo*. Buenos Aires: Goyanarte.
- González Lanuza, Eduardo. (1970). *Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- González Tuñón, Enrique. (1954) *Tangos*. Buenos Aires: Borocaba.
- (2006). *La rueda del molino mal pintado – El tirano*. Buenos Aires: el 8vo Loco.
- González Tuñón, Raúl. (1957). *A la sombra de los barrios amados*. Buenos Aires: Lautaro.
- (1965). *La poesía de Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Ighina, Domingo & Bocco, Andrea. (2000). *Espacios geoculturales. Diseños de Nación en los discursos literarios del cono Sur*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Jaramillo, Ana. (2009). *Vida y pasión de las dos orillas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo veintiuno de España editores.
- Jitrik, Noe. (1969). "El tango en eurolandia". En *Los viajeros*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Lafleur, René Héctor & Provenzano, Sergio D. (1993). *Las revistas literarias. Selección de artículos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.
- Lakoff, George & Johanson, Marc. (1998). *Los conceptos mediante los que vivimos*. Madrid: Cátedra.
- Lara, Tomás. (1968). *El tema del tango en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Levi-Strauss. (1977). *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Lima, Felix. (1969). *Entraña de Buenos Aires*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- López Silveira Juan J. (1969). "El tango en el camino del folklore". En *Antología del tango*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Marambio Catán, Carlos. (1973). *El tango que yo viví*. Buenos Aires: Freeland.
- Marcuse, Hebert. (1984). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Orbis S.A.
- Marechal, Leopoldo. (2010). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Seix barral.
- Mariani, Roberto. (1955). *La cruz nuestra de cada día*. Buenos Aires: Ariadna.

- Mezzadra, Sandro. (2005). *Ciudadanos de la frontera y confines de la ciudadanía. En derecho de Fuga, migraciones, ciudadanía y globalización*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Miner, Earl. (1993). *Teoría literaria*. México: Siglo XIX.
- (1990). *Poética comparada: un ensayo intercultural sobre la teoría de la literatura*.
- Mocho, Fray. (1954). *Obras completas*. Buenos Aires: Schapire S.R.L.
- Moreau, Pierina Lidia. (2000). *La poesía del tango*. Córdoba: Comunicarte.
- Moro, Tomás. (2007). *Utopía*. Buenos Aires: Losada.
- Novati, Jorge & Cuello, Inés. (1980). *Antología del tango rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Nudler, Julio. (1998). *Tango judío*. Buenos Aires: Sudamericana
- Olivari, Nicolás. (1992). *La musa de la mala pata – El gato escaldado*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- (2008). *Antología*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Ordaz, Luis. (1980). “Armando Discépolo o el grotesco criollo”. En *Historia de la literatura argentina. Capítulo 61*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- (1980). “Samuel Eichelbaum o la introspección”. En *Historia de la literatura argentina. Capítulo 67*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Orgambidre, Pedro. (1996). *Ser argentino*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Ostuni, Ricardo. (2005). *Tango. Voz cortada de organito*. Buenos Aires: Lumiere.
- Pacheco, Carlos M. (1958). *Barracas*. Buenos Aires: Losange.
- Pacheco, Carlos M & Pico Pedro E. (1980). “Música criolla”. En *El teatro argentino. El sainete. Capítulo 6*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S. A.
- Pagés Larraya, Antonio. (1982). *Sala Groussac*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pérez, Elena & Ehrmantraut, Paola B. (2008). *Pensar la cultura IV. Retórica de la deshumanización*. Córdoba: Ferreyra Ed.
- Petit de Murat, Ulises. (1943). *El balcón hacia la muerte*. Buenos Aires: Lautaro.
- (1963). *La noche de Buenos Aires*. Buenos Aires: Cuadernos de Buenos Aires.
- Pico Pedro E. (1965). *Caray lo que sabe esta chica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pinto, Juan. (1964). *Roberto Mariani y su generación*. Buenos Aires: Cuadernos de la Boca del Riachuelo.
- Pintos, Juan Manuel. (1954). *Así fue Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta Coni.

- Poblete Varas, Hernán. (1985). *Gardel. Tango que me hiciste bien*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Pondal Ríos, Sixto. (1935). *Amanecer sobre las ruinas*. Buenos Aires: Claridad.
- Portogalo, José. (1972). *Tango y literatura*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- (1982). *Los pájaros ciegos y otros poemas*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Prieto, Adolfo. (1964). *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- (1968). *El periódico Martín Fierro*. Buenos Aires: Galerna.
- Rébora, Horacio. (1982). *Granada Tango*. Granada: Tertulia.
- Rifkin, Jeremy. (2000). *La era del acceso*. Buenos Aires: Paidós.
- Rojas Paz, Pablo. (1951). *Echeverría. El pastor de soledades*. Buenos Aires: Losada, S.A.
- Romero, José Luis. (1965). *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, Luis Alberto. (1995). *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en entre Guerra. Los libros baratos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1987). *Los sectores populares en las ciudades latinoamericanas: la construcción de la identidad*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Sociales sobre el Estado y la Administración.
- Rossi, Vicente. (1958). *Cosas de negro*. Buenos Aires: Hachette.
- Sábato, Ernesto. (1963). *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada.
- Shmeling, Manfred. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa.
- Salas Astrain, Ricardo. (2005). *El pensamiento crítico latinoamericano*. Chile: Universidad Católica Silvia Domínguez.
- Sánchez, Florencio. (1968). *Obras completas*. Buenos Aires: Schapire S.R.L.
- Sarlo, Beatriz. (1998). *Una modernidad perisférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sato, Alberto. (1977). *Ciudad y Utopía*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Solar Cañas, Luis. (1965). *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Suárez Damero, Eduardo. (1970). *El sainete*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Tiempo, César. (1974). *Clara Beter y otras fatamorganas*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, Editor S.R.L.
- Todorov, Tzvetan. (2008). *Los abusos de la memoria*. Madrid: Paidós Ibérica S.A.

- Vacarrezza, Alberto. (2007). *Los escrushantes*. Buenos Aires: Colihue.
- Vilariño, Idea. (1981). *El Tango*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Villalpando, W, & otros. (2006). *La discriminación en la Argentina. Diagnósticos y propuestas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Villamayor, Luis. (1968). *El lenguaje del bajo fondo*. Buenos Aires: Schapire S.R.L.
- Yunque, Álvaro. (1941). *Historia de la literatura social en la Argentina*. Buenos Aires: Claridad.
- (1961). *La poesía dialectal porteña. Versos rantes*. Buenos Aires: A. Peña Lillo.