



## **Las letras de tango y su sitio en el campo intelectual... La necesidad de una lectura multidisciplinar.**

**Juan Manuel Zurita Soto**  
**Investigador**  
**Centro de Estudios Iberoamericanos**

### **RESUMEN**

El presente texto pone en relevancia la necesidad de someter a un estudio académico al tango. Contextualizar su surgimiento, comparar su aporte temático y poner en relevancia su alcance son asuntos que escapan al trato común que se le ha dado desde el periodismo y el estudio biográfico. La teoría literaria, el trabajo sociológico y el contexto histórico son pertinentes a la hora de revelar el real valor que adquirió dentro del campo literario del Río de la Plata.

### **Palabras claves**

Tango; Cultura popular, Campo intelectual, Poesía, Buenos Aires.

### **ABSTRACT**

The paper highlights the need to subject tango to an academic study. Contextualizing its emergence, comparing the thematic contribution and highlighting its scope are issues that escape the common treatment that has been given to it from journalism and biographical study. The literary theory, the sociological research and the historical context are pertinent at the time of revealing the real value that it acquired within the Río de la Plata literary.

### **Keywords**



Tango; popular cultura, poetry, intelectual field, Buenos Aires

## **INTRODUCCION**

La discusión sobre la necesidad de ampliar el canon literario es un debate que puede darse desde varias aristas. Una de ellas se relaciona con lo que Pierre Bourdieu (1966) llama campo intelectual y los distintos niveles de legitimación que se dan en el ámbito de las artes. La alternación binaria entre “alta” y “baja” se hace estrecha al momento de valorar otras aristas más allá del estilo, como lo son el contexto histórico o la repercusión futura que pueden alcanzar algunas obras.

Podemos afirmar que la música popular, y el tango no escapa a ello, ha sido propiedad de análisis y reseñas de parte del periodismo. Ya sea mediante los suplementos y los espacios de cultura y espectáculo, a través de revistas especializadas y, más común ahora, páginas web. El interés del público en ello no se puede menoscabar, el propio estreno del filme *Bohemian Rhapsody* el año 2018, con éxito tanto en taquilla como en premios, habla de la atención que genera la música popular más allá de lo musical. La crítica que se puede hacer es que muchos de los relatos que se han ocupado de ella se enmarcan en el género de la entretención, enfatizando datos biográficos y anecdóticos en la vida de artistas. Una de las excepciones es el trabajo de Greil Marcus, quien ha ahondado en aspectos sociológicos que aportan a la lectura del fenómeno.

## **EL CAMPO INTELECTUAL**

Bourdieu traza tres “esferas” a la hora de analizar el “campo intelectual”. La primera de ellas, la “esfera de la legitimidad” (música, bellas artes, literatura y teatro) la



categoría la dan instituciones como la universidad o la academia; la segunda, la “esfera de lo legitimable” (Cine, fotografía, jazz), de la categoría, que puede tratarse de instancias que pretenden a la legitimad, se hacen cargo los críticos y clubes, y, por último la que llama “Esfera de lo arbitrario” o “de legitimidad fragmentaria” (cocina, decoración, moda, etc.) no posee instituciones que la soporten. El presente texto pretende, utilizando el método del sociólogo francés, poner en contexto la letrística del tango en relación a los movimientos literarios que le fueron contemporáneos, tal es el caso del debate Boedo-Florida y la irrupción de una incipiente clase media en el campo intelectual.

### **EL TANGO EN SU CONTEXTO**

En efecto, el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición como si, perseguidos por la inquietud de su legitimidad, sólo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores”. (Bourdieu, ed.2002:31)

Dentro de lo que Bourdieu define dentro de la “esfera de lo legitimable” se puede observar en perspectiva al tango y enmarcarlo como una manifestación “legitimable”, tal cual al cine y al jazz.

Hay que precisar, en un primer momento, que en el caso del tango, así como otros géneros de la canción popular, las letras han sido escritas para acompañar la música, pero, no por ello, deja de ser importante plantear una lectura de éstas desde una perspectiva



literaria, no necesariamente estilística, sino en cuanto a tópicos y temas de las cuales se encarga.

Un primer punto, para cualquier análisis, es citar el propio momento en que surge como fenómeno popular. Esto es, tras la publicación de *Mi noche triste* de Pascual Contursi en 1917. Son los mismos años en que en Buenos Aires se da el debate entre la llamada “literatura comprometida” y la “de vanguardia” homogenizando la discusión. Se hace entonces válida, como premisa para el presente texto, la pregunta que se hace Beatriz Sarlo: “por qué plantear siempre la clásica oposición de los años veinte, por qué solo Boedo-Florida, cuando la textualidad desborda evidentemente los límites de esta topología simple”. (Sarlo, 1985:10)

Dentro de todo ese campo que excluye la disputa de éstos dos grupos recién señalados (disputa que tiene mucho de mito en cuanto a “guerrilla literaria”) existe un espacio inmenso que se hace necesario explorar y que, en muchos casos, los estudios literarios han soslayado al no tratarse de una manifestación de “alta cultura”. Cabe entonces, dada la masividad que alcanza la canción popular, y en este preciso caso el tango, plantear la misma interrogante tomando en consideración lo que sostiene Michael Rössner cuando explica el miedo valorativo a la hora de enfrentar “los conceptos de “literatura de bajo nivel”, “trivial”, “de entretenimiento” o “de masas” y que siempre intenta esquivar la evidentemente inevitable valoración buscando clasificaciones “verticales” en lugar de “horizontales”. (Rössner, 1997:12) A ello se debe agregar que cuando se habla de letra para música la distancia se hace aún mayor. Quizás la excepción sea la “chanson francesa”, “ennoblecidos, por lo general mediante coincidencias personales con representantes de la literatura culta”. (Rössner, 1997:12)



El tango, siguiendo este ejemplo, no ha quedado a la deriva. No son pocos los escritores, destacando a Ricardo Piglia entre ellos, quienes han contribuido al “ennoblecimiento” de dicha canción, aunque muchas veces pareciera que en el tono con el cual se aborda su crítica conlleva cierto paternalismo de parte de la llamada literatura seria. A modo de entrar en algunos ejemplos se puede decir, a manera de orientación, que se han dado casos de poemas que, más tarde musicalizados, se transformaron en tangos. Una de las primeras y más célebres grabaciones de Carlos Gardel es *Margot*, compuesto por Celedonio Esteban Flores bajo el título primigenio de *Por la pinta*. A ellos se les suma *Viejo ciego* de Homero Manzi, musicalizado por Sebastián Piana y Cátulo Castillo, así como los poemas de *Para las seis cuerdas* de Jorge Luis Borges, más tarde transformadas en piezas musicales por Astor Piazzolla; la obra de Juan Gelman y Raúl González Tuñón, adaptadas por el Cuarteto Cedrón; o la producción dirigida por Ben Molar, *14 con el tango*, que reúne a diversos poetas, entre ellos al propio Borges, Córdova Iturburu, Leopoldo Marechal, Carlos Mastronardi, Manuel Mujica Láinez, Conrado Nalé Roxlo, Ulises Petit de Murat, Ernesto Sábato y César Tiempo, entre otros.

En el campo de los autores propiamente tangueros, los casos de Homero Manzi y Celedonio Flores ilustran la llegada de hombres ligados a la poesía hacia el cancionero popular. En otro momento autores teatrales como José González Castillo y Alberto Vaccarezza experimentaron el mismo proceso, cuando desde el sainete aportaron letras a canciones. Del mismo modo, desde el teatro, irrumpió la figura de Enrique Santos Discépolo, ligado al grotesco, para convertirse en uno de los autores más reconocidos. El motivo para ese vuelco pudo haber sido una honesta vocación por lo popular, así como un interés comercial. Sea cual fuera el caso, la frase de Homero Manzi, en una de esas



tantas sentencias con que goza el tango, lo grafica muy bien. El autor de *Malena* decía haber elegido “antes de ser un hombre de letras, hacer letras para los hombres”.

Si bien es necesario destacar que el tango es, principalmente, un género musical. Es más fácil asociarlo a nombres de cantantes, orquestas o bailarines. Lo que genera discusión es si el tango es o no parte de un género literario, o, si las letras de tango constituyen literatura. Jorge Luis Borges en su *Evaristo Carriego* lo planteaba al subrayar que al cabo del tiempo los historiadores de la literatura argentina vindicarían y estudiarían a esas imperfectas letras de canciones.

Eludiendo el debate y siendo menos arriesgados, se puede juzgar si existen buenas y malas letras en el tango y, de esa forma, ahorrar la clasificación de si constituyen en sí poesía, discusión que no sólo le cabe a los historiadores de la literatura argentina, como señalaba Borges, sino a la crítica y a los estudios del campo literario. Entre sus contemporáneos existieron defensores y detractores, ya sea en los sectores más vanguardistas, así como en los cercanos al realismo social; desde Florida a Boedo. Ello no debe constituir sorpresa, pues, tal como señala David Viñas, para valorar “la densidad de un fenómeno cultural nuevo –entendido como cuestionador y disolvente– se comprueba en las reacciones de los grupos tradicionales. En general, la secuela marca ocho tiempos: silencio, ironía, deformación, misoneísmo y elegía, antihistoricismo y apelación a los “valores eternos” y, finalmente, ataque, denuncia y censura. (Viñas,1973:46)

El ataque, la denuncia y la censura le fueron aplicados por causas distintas, desde gustos artísticos hasta razones políticas. Es de conocimiento que tanto Jorge Luis Borges como Roberto Arlt mostraron desdén por él, pero, a pesar de ello, el tango es protagonista



en la obra de ambos. En el caso de Borges es aún más frecuente, dada la mayor extensión de su producción, el período en que se desarrolló o la amplitud de temas que abarcó, dejando plasmadas contradicciones en muchas de las opiniones que sostuvo a través del tiempo.

Desde aquí, en cada una de las críticas suscitadas por el tango-canción se vislumbra una cuestión que es central y éste es el tema de la identidad: quién es el auténtico portavoz del Buenos Aires de la época. Quién está autorizado a hablar de la ciudad, a relatar a sus personajes, desde qué perspectiva y con qué voz.

En su entrevista con Raúl González Tuñón, con motivo de producir el disco que musicaliza al poeta, Juan Carlos Cedrón (2005), director del Cuarteto Cedrón, rescata un tema que da a entender el espacio del cual el tango quiere apropiarse y se disputa con el campo literario:

Discepolín se jactaba de ser poeta popular y le hubiera molestado mucho, de haber sobrevivido, saber por ejemplo que Nira Etchenique en un reportaje dice cuáles son sus poetas preferidos y ella, en lo que los franceses llaman una ocurrencia dijo Neruda y Discepolín. No le hubiera gustado nada a Discepolín porque él se jactaba de ser poeta popular y porque hay un género muy respetable que es la poesía popular, ¿para qué hacerlo poeta culto si él era un poeta...?”. (Cuarteto Cedrón, 2005)

La reflexión no es ni un halago ni un desdén al autor tanguero. Tuñón reconoce haber intentado escribir letras para las orquestas de Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese, proyecto que nunca llegó a puerto, pero dentro de su obra cita tangos, así como relata tópicos que son muy cercanos al quehacer tanguero. A pesar de ello, y del cariño y respeto con el cual se refiere a la canción popular, de sus palabras se desprende una diferenciación que es clave: la de la alta literatura representada por la poesía culta y, por otro lado, la de



la baja literatura o “poesía popular”, dicotomía que venimos comentando desde el comienzo de este trabajo.

¿Cuáles son las diferencias entre una y otra? En un primer punto, lo básico: hay letras para ser leídas y otras para ser cantadas. Pero, además de ello, hay un asunto de temas, de tonos y de voces: “Ciertamente resulta difícil enumerar todos los temas abordados, pues los poetas del tango parecen querer describir todos los aspectos de una realidad que la poesía culta ha solido desdeñar: la crisis económica, la vejez, la protesta, el fútbol, el carnaval, las carreras, el café, el misterio de Dios, los viejos amigos, etc.” (Conde, 2005:11), elementos todos presentes en la obra de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi o Cátulo Castillo, por mencionar a tres de los autores más masivos.

Las relaciones entre tango y poesía letrada deben ser enmarcadas en la cuestión, previa y mucho más antigua, de lo que se canta o recita, para un auditorio plural y presente, y lo que se escribe para ser leído en forma individual... Pero la cuestión se complica años después, cuando el letrista comienza a trabajar para una industria del disco y una radiotelefonía en franca expansión. Los poetas letrados estarán entonces ante una competencia que no pueden contrarrestar y frente a la cual necesitarán pronunciarse. (Romano, 1997:173)

Desdén que desde un primer momento plasmarán Leopoldo Lugones–llamó al tango “reptil delupanar”– y quienes luego lo sucederán dentro de la poesía culta argentina, tanto los “vanguardistas” como los “sociales”. Ambos buscarán diferenciarse y distanciarse del tango, desconociendo que tienen más de un punto en común, pues tanto una manifestación como la otra son referentes indivisibles de un lugar y un momento determinados “de tal manera, aunque dirigidas a públicos distintos, la poesía de libro y la letrística cantada, pertenecen a la misma camada de la literatura rioplatense y presentan zonas comunes, cuya síntesis se alcanzará con los ya mencionados letristas del cuarenta, casi todos ya estrenados en el veinte”. (Reichardt,1997 :124)



Es imposible desconocer la influencia que tuvo la literatura en las posteriores letras de tango. Bebe ésta del naturalismo, de los escritores rusos y del modernismo, pero el tango generó una voz propia que, en palabras de David Lagmanovich, es una estética no vanguardista en el sentido generalmente aceptado del término, pero que sí es una “ruptura en el tejido del establishment literario, y ofrecen posibilidades de poetización y de goce estético para millones de oyentes que, desde entonces, le brindarán fervorosa adhesión”. (Lagmanovich, 1997:121)

Tal como los poetas tangueros quieren acercarse a la poesía culta, algunos poetas cultos se aproximan al lenguaje popular. Es el caso del propio Raúl González Tuñón o de Alfonsina Storni, en torno a ésta última “Su poesía se lee con una facilidad y rapidez similares a las de la novela sentimental del mismo período; las recitadoras encuentran en Alfonsina las *pièces de résistance* de sus repertorios; fácil de memorizar, clara y comprensible si se le compara con otras formas de poesía contemporánea”. (Sarlo, 1988:79) De igual forma, en 1926, Enrique González Tuñón publicaba su primer libro, *Tangos*, el cual dedicaba a “San Juan de Dios Filiberto, muy devotamente”, músico autor de las partituras de *Caminito* y *Malevaje* e integrante fundador de los “Artistas del pueblo”. González Tuñón busca en el tango un referente de la llamada argentinidad. Lo llama “el lento quejido de las bocas que no saben gemir” (Enrique González Tuñón, ed.2003 :22) y su obra se puede poner en la misma perspectiva a lo que hace Raúl Scalabrini Ortiz. En ambos “habría un intento de reivindicación de la cultura popular, previa limpieza general, frente al establishment cultural”. (Reichardt, 1997:171)

Enrique González Tuñón es el primero que ve en el tango un referente importante. Lo hace cuatro años antes que el *Evaristo Carriego* de Jorge Luis Borges. El mayor de



los Tuñón ofrece en su *Tangos* “un testimonio que, a primera vista, documenta la percepción de un escritor de la época que no se enrola en las huestes de los detractores del tango, quienes o provienen de la izquierda como Barletta o pertenecen al sector culturalmente hegemónico (Lugones, Groussac, Larreta, etc.). Como su hermano Raúl, en aquellos años, forma parte del vanguardismo alrededor de la revista *Martín Fierro* y *Proa*, que asumía una posición positivamente interesada en el tango”. (Reichardt, 1997:160)

El autor de “El alma de las cosas inanimadas” supo entender que se encontraba frente a un fenómeno cultural de mayor alcance que una simple moda. De ahí la propia temática de *Tangos* (1926), en donde utilizando los títulos de algunas canciones que gozaban popularidad, las reescribe en forma de relatos literarios. Esa valoración va en concordancia con lo que años más tarde recordaba su hermano Raúl en entrevista a Horacio Salas:

Amaba a Buenos Aires, sus tipos y sus cosas, pero no a la manera convencional y en el fondo despectiva de cierta parte de la obra de Borges. La polémica del tango hoy caprichosamente resucitada por subestimadoras y subestimadores, en vagas mesas redondas, en carpetas, Ben Molar y eso, como diría Gila, fue superada en los años 20 cuando Enrique lo llevó a la universidad. Sí, por iniciativa del doctor Mario Sáenz, él hizo la exaltación del tango causando revuelo desde la cátedra de la Facultad de Ciencias Económicas con una conferencia ilustrada, al órgano, por Juan de Dios Filiberto. (Salas, 1975:142)

Para la época en cuestión, los primeros años del siglo XX, unánimemente se reconocen dos grupos principales que casi monopolizaron el campo literario. Se trata del ya mencionado realismo social del grupo de Boedo, agrupados en torno a la revista *Claridad*, y por otro lado, en la vereda de enfrente, el grupo de Florida, ligados a la revista *Martín Fierro* y con una estética europeizante y de carácter vanguardista.



De este segundo grupo Sergio Miceli menciona a dos “héroes” en la literatura argentina: Macedonio Fernández y al “poeta Evaristo Carriego (1883-1912), bardo de la modesta vida cotidiana de los suburbios, donde arraigaban los ornamentos de la sensibilidad del criollismo urbano, el tango y el coraje viril”. (Miceli, 2010:504) De Carriego el tango es heredero, lo mismo que la literatura culta, especialmente Borges:

Sigue *La queja*, que es una premonición fastidiosa de no sé cuántas letras de tango, una biografía de esplendor, desgaste, declinación y oscuridad final de una mujer de todos. El tema es de ascendencia horaciana –Lydia, la primera de esa estéril dinastía infinita, enloquece de ardiente soledad como enloquecen las madres de los caballos, matresequorum, y en su ya desertada pieza amatjanua limen, la hoja se ha prendido al umbral- y desagua en Contursi, pasando por Evaristo Carriego, cuyo harlot’sprogress sudamericano, completado por la tuberculosis, no cuenta mayormente en la serie. (Borges, ed.1976 :46)

El poema *La queja*, está incluido en *Misas herejes* de 1908, el único libro que publicó en vida Carriego. A éste más tarde se le suma *Poemas Póstumos* y algunas ediciones que compilan cuentos que publicó en revistas. De su mirada melodramática del arrabal, el tango y la literatura heredarán muchos de sus personajes y paisajes, luego rescritos en la pluma de Homero Manzi, Oliverio Girondo o Enrique Cadícamo. Tales son *Viejo ciego*, *El último organito*, *La costurerita que dio aquel mal paso* o la “cabeza de novia” de *De todo de olvidas*. Pero más allá de los personajes y los títulos de algunos tangos, lo que lega Carriego a la poesía posterior es, como señala Borges, la biografía de auge y caída de la “mujer de todos”. A modo de ejemplo se incluyen estos fragmentos del poema que citaba el autor de *El Aleph*:

(...)Porque era linda, joven y alegre  
ascendió toda la suave escala:  
supo del fino vaso elegante  
que vuelca las flores en la cloaca.

(...)ya no volvieron a mecer tiernas  
ensoñaciones interminadas,



ya no volvieron ansias ocultas  
de las novelas de fe romántica,  
ni a obsedar, tristes, sus aventuras  
las heroínas que ella imitara,

(...)y enamoróse de un orillero,  
por un capricho, porque ostentaba,  
como un orgullo jamás vencido,  
adorno y premio de sus audacias,

(...)Más tarde el otro. Las exigencias,  
las tiranías de aquel canalla  
que ella mantuvo, las indecibles  
horas de eterna mujer golpeada,

(...)Después, enferma... Los sufrimientos,  
las mentirosas voces de lástima  
o los insultos jamás velados:  
¡La vida puerca, la vida mala! (Carriego, ed. 1967 :75-77)

Sobre la herencia de Leopoldo Lugones y Evaristo Carriego se va forjando la literatura del siglo XX en Argentina, así como también, al igual que en todo el espectro hispanohablante, sobre el trabajo de Rubén Darío. El poeta nicaragüense llegó a Buenos Aires en 1893, estableciendo contacto con la intelectualidad porteña –entre ellos Lugones– y colaborando en medios de prensa, como el diario *La Nación*. Sin embargo, el área de influencia de Darío sobrepasó al “campo literario”, pues “fue también maestro de esos poetas menores que aplicaron su inspiración a acompañar con letra las melodías desgarradas del tango. Estos poetas menores forman legión. Se extienden a lo largo de un siglo”. (Pau, 2001:93) Paralelamente a ello, según lo explica Beatriz Sarlo (1996), los escritores que buscan huir de lo popular, como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, quisieron dejar de lado el lugonismo y el rubenismo, fundando una nueva poesía, tarea que no llevarán a cabo en solitario:



De manera acelerada y espectacular, se produce una reasignación de valores que define un cosmopolitismo legítimo y un cosmopolitismo babélico. Sobre estos dos ejes se reorganiza el imaginario: importaciones culturales legítimas e ilegítimas, traducciones buenas y traducciones peligrosas, síntesis culturales definidas según los actores sociales que las realizan. La literatura argentina, que se había pensado como un campo unificado en el que se desarrollaban las diferencias admisibles (porque eran diferencias en el interior de una élite) se fractura y, desde entonces, es improbable hablar de una sola cultura. Los debates estéticos (aunque sus protagonistas quieran desmentirlo) trazan líneas fuertes de diferenciación valorativa y política. (Sarlo, 1996:4)

Se ha democratizado la literatura, dejando de ser propiedad exclusiva de los sectores más acomodados e ilustrados, y se acrecienta con un público que, antes, fue ajeno al consumo cultural. No obstante, no sólo el receptor se ha ampliado, sino que el “campo literario” ve surgir plumas que no tienen ya origen oligárquico ni criollo, sino que son hijos y nietos de los recién llegados, de los inmigrantes. Entre ellos nacen voces que serán de gran importancia en la historia de la literatura y cultura popular argentina, que se irán mezclando con los apellidos más tradicionales. Hay público para todos:

El impulso de la década anterior no se agotó en la Argentina de los años treinta, que vieron aparecer nuevas flexiones de narrativa, el ensayo y la poesía, como lo prueban los nombres de Roberto Arlt, Mallea, Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Martínez Estrada y Gironde, nuevas revistas y formaciones, incluso de izquierda, como *Contra* y el Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta, un compañero de ruta del PC, y nuevos sellos editoriales que cumplirían un importante papel entre los lectores de habla española, como Sudamericana y Losada. (Gramuglio, 2010:198-199)

El movimiento de los vanguardistas, en torno al Grupo de Florida, ve descollar entre sus exponentes más importantes a Jorge Luis Borges. Él y sus compañeros de ruta tendrán, bajo el mecenazgo de Victoria Ocampo, una plataforma de difusión en la revista *Sur*. Sus miembros fueron en su mayoría pertenecientes a familias de origen criollo, de mayor o menor fortuna, desde generaciones atrás ligadas a la historia política y cultural argentina. Por citar un ejemplo, Eduardo Mallea (1903-1982) descendía del escritor y



presidente Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) o María Rosa Oliver (1898-1977) estaba emparentada con José de San Martín. Tanto ellos, como la gran mayoría de los escritores ligados a *Sur*, poseían un manejo implacable de lenguas. Jorge Luis Borges aprendió el inglés de su abuela paterna y realizó traducciones desde temprana edad, las hermanas Ocampo se educaron con institutrices llegadas de Francia y publicando sus primeros textos en francés:

Ni Ocampo ni Oliver, que con cierta exageración se llamaron a sí mismas autodidactas, tuvieron una educación escolar y universitaria regular sino institutrices y maestros particulares, como era entonces usual en las clases altas, especialmente para las mujeres. Lo mismo ocurrió con Borges en sus primeros años, pero este asistió luego a una escuela en Buenos Aires. Más tarde realizó estudios de bachillerato en Ginebra, mientras que Ocampo asistió a cursos en París, durante los largos viajes que por entonces acostumbraban a hacer las familias tradicionales argentinas. (Gramuglio, 2010:194)

Así como su origen de clase es similar, años más tarde compartirán su antiperonismo, declarándose opositores políticos. Leonor Acevedo y Norah Borges, madre y hermana del escritor, fueron detenidas por el gobierno justicialista, así como Victoria Ocampo, arrestada en 1953. Aquellos hechos no hacen más que respaldar la “afirmación frecuente de que *Sur* representaría objetivamente el correlato cultural de la clase dominante o, en otras formulaciones menos sofisticadas, que se trató de un emprendimiento funcional a las necesidades de la reacción oligárquica conservadora que se apoderó del poder con el golpe de 1930”. (Gramuglio 2010:196)

Paralelamente a ellos surge otro grupo de intelectuales, artistas y escritores que tendrán como principal medio de propagación a la revista *Claridad*. En un primer momento surgen “Los Artistas del Pueblo”, que luego dará paso al llamado “Grupo de Boedo”, en torno al cual se agrupan los escritores cercanos al realismo social y con



marcado ideario de izquierda. El sello distintivo de la gran mayoría de éstos es su origen inmigratorio:

Buenos Aires se ha convertido en una ciudad donde el margen es inmediatamente visible, donde, incluso el margen contamina al centro y a los barrios respetables. Este es un proceso que, comenzado en la última década del siglo XIX, se acelera y potencia los contactos entre universos sociales heterogéneos, con el énfasis suplementario de la fuerte marca inmigratoria y la mezcla en la trama urbana de diferentes perfiles culturales y diferentes lenguas. Paralelamente, el campo intelectual no sólo se consolida en un curso de creciente autonomización de otras esferas, sino que incorpora en sus bordes a escritores de origen inmigratorio, residencia barrial y cultura en transición si se le compara con la cultura literaria más homogénea que caracterizó a la Argentina hasta el novecientos. En los años veinte se inicia una doble experiencia literaria: el ingreso al campo intelectual de escritores que vienen del margen, y la tematización del margen en las obras que ellos producen. (Sarlo, 1988:179-180)

Se trata de un margen que es móvil, de un “campo intelectual” que es permeable a nuevos elementos que se van sumando y no hacen más que heterogeneizar un espacio antes homogéneo. Ese margen no es sólo entre la literatura de contenido social y la vanguardista, sino que da espacio a que entren otras manifestaciones que antes no se habían considerado por la crítica. Ahí cabe el teatro y la canción de vocación masiva o comercial y, en el caso del presente trabajo, el sainete, el grotesco y las letras de tango. Nombres como Celedonio Flores, Enrique Cadícamo y Homero Manzi coquetean con la poesía y el tango, y otros como José González Castillo y Enrique Santos Discépolo, con el teatro y la canción porteña. Por otro lado, escritores como los hermanos Tuñón se asoman desde la literatura al tango. Choca ello con lo que sucede, por ejemplo, con Macedonio Fernández, un escritor de lectura compleja. Ricardo Piglia observa: “En 1938 se propone “publicar la novela en folletín en *Crítica* principalmente, o *La Nación*”. Movimiento típico de la vanguardia: aislamiento, ruptura con el mercado y a la vez fantasías de entrar en los medios masivos”. (Piglia, 2000:23)



Hay público lector, pero también un público consumidor, que puede y quiere acceder a medios de información, ocio y cultura. En las primeras décadas del siglo, a pesar del crecimiento económico que experimenta Argentina, no hay iniciativas gubernamentales o estatales que incentiven la producción cultural, sino que será por medio de la industria editorial –mediante periódicos, folletines, libros, revistas literarias y de entretenimiento– que se irá consolidando un mercado interno que más tarde se internacionalizará. Fabio Espósito (2010) expone que al período que va de 1938 a 1953 se le ha llamado la “época de oro” de la industria editorial. Tor, primero, más tarde Emecé y Losada, revolucionaron el mercado de las letras latinoamericanas. Asimismo, revistas como *Caras y Caretas*, *Hogar* y *El alma que canta* dieron cabida a nuevas plumas que se fusionaban con las ya existentes y consolidadas. A ello se le suman diarios como *El Mundo* y *Crítica*, dos de los de mayor circulación y en los cuales escribió Roberto Arlt, dejando estampadas para la posteridad sus aguafuertes porteñas. Beatriz Sarlo, citada por Miceli, indica: “La pujante industria editorial consolidó inversiones y proyectos en todos los ramos, formatos y géneros –diarios, periódicos, tabloides, revistas literarias, folletines, libros-, atendiendo así a las demandas urgentes de las nuevas camadas de lectores, descendientes de la masa de inmigrantes europeos, en su mayoría italianos, recién instalados en el país”. (Miceli, 2010:496)

### **El paradigma de Arlt**

El “cross a la mandíbula”, que anuncia Roberto Arlt en el prólogo de *Los lanzallamas*, representa a toda una generación de escritores y pensadores que debieron ganar su espacio en el campo literario e intelectual. Fue en esas “redacciones estrepitosas,



acosado por la obligación de la columna cotidiana” donde Arlt y muchos otros lograron solventar su principal vocación. Mediante ese “segundo empleo” –el de periodista en el caso de muchos escritores, así como en los escalones subalternos de un puesto público, en el de otros– es como financian su obra. Carlos Altamirano (2010) destaca que quienes no gozaban de patrimonio familiar tuvieron en éstos oficios la posibilidad de sacar adelante sus carreras literarias. Ese orgullo por la lejanía a las academias lo sostiene también la poesía del tango. Caledonio Flores lo afirma en *Por qué canto así* (1946):

*Y yo me hice en tangos  
me fui modelando en odio, en tristeza,  
en las amarguras que da la pobreza.*

Se marca como sello de clase la ausencia de educación formal, las carencias, la calidad de convidados de piedra en el mundo intelectual. Ese sello de pobreza es defendido como un acto puro, alejado de la contaminación que puede ejercer la preparación intelectual y, principalmente, la lejanía de la pobreza. Evaristo Carriego, que para Borges “fue el primer espectador de nuestros barrios pobres”; “el descubridor, el inventor” del suburbio ya lo presagiaba: “Carriego creía tener una obligación con su barrio pobre: obligación que el estilo bellaco de la fecha traducía en rencor, pero que él sentiría como una fuerza. Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos, como si todo les llegara filtrado”. (Borges, ed.1976:30)

Pero la preparación de éstos existe, así como de muchos otros escritores, dramaturgos y letristas de tango. Ésta va de la mano del asociacionismo, los ateneos, las bibliotecas populares y la lectura de clásicos europeos en ediciones de bajo costo:

La “novela del joven pobre” que escribe Arlt en sus autobiografías es una parodia armada sobre la base de exclusiones: Arlt parodiza las novelas de aprendizaje en



textos brevísimos donde pone de manifiesto una historia de fracasos escolares y laborales. No es difícil leer allí la respuesta paródica del excluido (una figura en la cual Arlt solía representarse con frecuencia, aun después de alcanzar el lugar de un consagrado famoso). Esta exclusión inicial lo marca y define el tono de resentimiento del prólogo a *Los Lanzallamas*, donde la fama local de Joyce es evaluada como consecuencia de que su gran novela todavía no ha sido traducida al castellano. Condenado a leer traducciones, herido por la desposesión simbólica y crispado por las diferencias sociales, Arlt se mira y observa el campo intelectual desde la problemática de quien sólo puede escribir una lengua. Así, este conflicto de los años veinte se juega en los términos de traducir o leer traducciones. Para sintetizarlo: tanto Arlt como Victoria Ocampo están destinados a una relación con la escritura mediada por la traducción y la lengua extranjera. En el caso de Arlt se trata del español de las traducciones; en el de Victoria Ocampo, del francés de las institutrices y los viajes. (Sarlo, 1996:8)

En este “campo intelectual” que se amplía, tanto Beatriz Sarlo como Ricardo Piglia destacan la educación intelectual que tuvo Roberto Arlt y su ejemplo se puede extrapolar a la pléyade de intelectuales hijos de la inmigración, tal cual el caso de muchos de los letristas tangueros: “Quevedo, Dickens, Dostoievsky (sic) y Proust como la riqueza posible del intelectual pobre”. (Sarlo, 1988:52) Esos “intelectuales pobres” que menciona Sarlo se han educado leyendo traducciones. He aquí el espacio que comparten. Es necesario referenciarse en Arlt pues sobre él son mucho más extensos los estudios. Su figura representa la del intelectual de origen proletario, que se hace un espacio dentro del “campo literario”, pero no sólo siendo aceptado por la crítica, sino también por un público que se transforma cada vez más en “consumidor”. De origen social algo distinto es el caso de Homero Manzi o Santos Discépolo, pero en los tres hay líneas que se cruzan y comparten: el origen inmigratorio y la ausencia de historia intelectual en el país.

## CONCLUSIÓN

Si bien Pierre Bourdieu no deja de ser irónico en su comentario sobre la pretensión de adquirir la “esfera de lo legitimado”, su crítica alcanza a una discusión que se da en



torno a un suceso o fenómeno artístico en cuanto a su contemporaneidad. La urgencia de etiquetar arrastra cierta liviandad que imita el tono académico. En el caso de las letras de los tangos, ya pasado más de un siglo desde su irrupción, sí se hace necesario una mirada interdisciplinaria que lo acerca obligatoriamente al método de la academia. El propio Jorge Luis Borges en *Evaristo Carriego* lo planteaba al subrayar que al cabo del tiempo los historiadores de la literatura argentina vindicarían y estudiarían a esas imperfectas letras de canciones, pues, lo popular, con el paso del tiempo se hace ilegible para un público de características sociales similar al que fue destinado, y que por lo mismo, logra la veneración de los eruditos, lo cual permite un estudio académico de él.

Estudios culturales, así como la historia, antropología y la literatura ayudan a poner en perspectiva a la propia disciplina entregando una mirada más rica de ella y, lo que más vale para este artículo, poniendo en relieve el propio aporte que dicho arte, es decir las letras del tango, ha entregado al campo literario.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BORGES, Jorge Luis (ed. 1976): *Evaristo Carriego*, Madrid, Alianza Editorial.

BOURDIEU, Pierre (1966): “Campo intelectual y proyecto creador”, en Varios Autores, *Problemas del estructuralismo*. Traducción de J. Campos, G. Esteva y A. de Ezcurdia, México, Siglo XXI Editores, pp. 135-182.

BOURDIEU, Pierre (ed. 2002): *Campo del poder y campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor.

CARRIEGO, Evaristo (ed. 1967): *Poesías Completas*, Buenos Aires, Ediciones Prosa y Verso.

CONDE, Oscar (2005): *La poética del tango como representación social*, UBA; Universidad del Salvador; Academia Porteña del Lunfardo, Jornadas de Hum. H.A. La crisis de la representación, Bahía Blanca, 11-13 agosto 2005, URL: <http://www.jornadashumha.com.ar/jornadas2005.html>, consultado: 29/01/2012.



CUARTETO CEDRON (2005): *Canta a Raúl González Tuñón* (registro sonoro), Buenos Aires. Lucio Altiz Producciones, disco compacto.

ESPOSITO, Fabio, (2010): “Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938)”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid, Katz Editores. pp. 515-536.

GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique (ed. 2003): *Tangos*, Buenos Aires, Librería Histórica.

GRAMUGLIO, María Teresa (2010): “Sur. Una minoría cosmopolita en la periferia occidental”, en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid, Katz Editores. pp. 192-210.

LAGMANOVICH, David (1997): “Las letras del tango el sistema literario argentino posterior al modernismo: continuidad y ruptura” en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 103-122.

MICELI, Sergio, (2010): “Vanguardias literarias y artísticas en el Brasil y en la Argentina: un ensayo comparativo” Traducción de Ada Solari en Carlos Altamirano (director), *Historia de los Intelectuales en América Latina. II. Los avatares de “la ciudad letrada” en el siglo XX*, Madrid, Katz Editores, pp. 490-511.

PAU, Antonio, (2001): *Música y poesía del tango*, Madrid, Editorial Trotta.

PIGLIA, Ricardo (2000): *Formas Breves*, Barcelona, Debolsillo.

ROMANO, Eduardo (1997): “Algunas observaciones sobre letristas y poetas en el lapso 1915-1962”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 175-189.

REICHARDT, Dieter (1997): “La purificación del tango: Tangos, por Enrique González Tuñón”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 157-174.

RÖSSNER, Michael (1997): “Literatura y cultura popular: sobre la relación entre tango y literatura”, en Michael Rössner (editor): *¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Actas de coloquio de Berlín, 13-15 de febrero de 1997*, Madrid, Iberoamericana, pp. 11-24.



SALAS, Horacio (1975): *Conversaciones con Raúl González Tuñón*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla.

SARLO, Beatriz, (1985): *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Colección Armas de la Crítica, Catálogos Editora.

SARLO, Beatriz (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

SARLO, Beatriz (1996): *Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX*, Revista Orbis Tertius, año 1, núm. 1 ISSN 1851-7811. URL: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> Recuperado: 30 marzo de 2012.

VIÑAS, David (1973): *Grotesco, inmigración y fracaso* Buenos Aires, Corregidor.