

El tango, entre Florida y Boedo



Isabel Stratta

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Aun cuando algunos escritores de la vanguardia argentina de los años 20 nucleados en torno a las revistas *Martín Fierro* y *Proa* prefirieron las formas más tempranas del género y rechazaron el estilo interpretativo gardeliano, sus poemas y ensayos celebraron el tango, por entonces un ascendente fenómeno masivo. Esa adopción contrasta con el repudio por parte de las revistas del grupo Boedo, *Los Pensadores* y *Claridad*, que veían al tango como un fenómeno pernicioso para la cultura y un distractivo de la lucha de clases. El contraste entre las dos posiciones pone de relieve diferencias en cuanto a cómo se planteaba –o no se planteaba– cada grupo las cuestiones de la nacionalidad y la identidad cultural.

Palabras clave

Tango
Florida
Boedo

Abstract

Even if some of the *martinfierristas*, the group of Argentinian writers in 1920s who identified themselves with the artistic avant-garde, preferred earlier versions of tango and rejected Gardelian style of interpretation, the popular music genre –in those days a growing massive cultural phenomenon– was celebrated in their poems and essays. That position is in marked contrast with the rejection of tango by the Boedo group, whose writers and magazines *Los Pensadores* and *Claridad* viewed the tango as culturally abject and politically dangerous (as it could steer workers away from their fights and the construction of class consciousness). Those contrasting standings on a popular music species emphasize diverging approaches by both groups on the issues of national identity and its relevance for art and culture.

Key words

Tango
Florida
Boedo

Resumo

Embora alguns escritores da vanguarda argentina dos anos 20 nucleados ao redor das revistas *Martín Fierro* e *Proa* preferiram as formas mais jovens do gênero e rejeitaram o estilo interpretativo gardeliano, seus poemas e ensaios celebraram o tango, até então um fenômeno massivo em ascensão. Essa escolhida contrasta com o repúdio por parte das revistas do grupo Boedo, *Los Pensadores* e *Claridad*, que achavam ao tango um fenômeno pernicioso para a cultura e uma distração

Palavras chave

Tango
Florida
Boedo

da luta de classes. O contraste entre as duas posições ressalta as diferenças sobre como considerava –ou não considerava– cada grupo as questões da nacionalidade e a identidade cultural.

En dos números consecutivos de *Martín Fierro*, en 1925, Sergio Piñero (h), del grupo fundador de la revista, publica un artículo titulado “Salvemos al tango”, en el que llama al género “Nieto de gaucho e hijo del compadre”, considerando que “completó en sí un producto genuino, sintético y lógico de nuestra idiosincrasia nativa”, música cuyo espíritu habita la ciudad sin precisar siquiera de orquestas. Piñero lamenta el giro tomado recientemente por autores y compositores del tango canción –los “gardeles”– y de tangos bailables que adoptan “el compás fácil y agradable” y culpa a factores extranjeros, desde la inmigración hasta el tránsito del género por Europa, de lo que percibe como una desnaturalización; sin embargo, confía en que “el sentimiento colectivo reflejado en el tango no puede desaparecer mientras exista [sic] un ambiente, y menos pero más, inteligente producción musical” (Piñero, 1925b, 2, 20: 144). Lo que hace notorio a ese artículo de *Martín Fierro* es que por primera vez desde una revista literaria el tema del tango es tratado de modo celebratorio, en contraste con los juicios de escritores de la generación anterior que lo habían llamado “feo y antiartístico”, “repugnante”, “guarango” (Gálvez) y “reptil de lupanar” (Lugones) (Gálvez, 2001: 134; Lugones, 1972: 123).

El ensayo de Piñero contrasta también con las opiniones que contemporáneamente le dedicaban a la música porteña los escritores ligados con *Los Pensadores* y *Claridad*, las revistas del editor Antonio Zamora. “Síntomas de decadencia: el tango” es el título de un artículo publicado por Juan Coq en *Claridad* en 1927: “Degenerada versión de la lúbrica habanera, baile de negros en celo, emanación de tierras húmedas y calientes, especie de hongo venenoso y letal que aparta a la juventud de pensar en cosa más noble”, caracteriza Coq. “Parodia de arte rufianesco”, el autor se queja de que haya sido tema en una conferencia en un claustro universitario y propone “una cruzada contra esa lacra” que aleja a la juventud de ideales de lucha y de vida que transformen “nuestra patria, el mundo” (Coq, 1927: 27).

Mirados en conjunto, esos dos artículos no sólo compendian las visiones opuestas que martinfierristas y boedistas tenían del nuevo género musical de Buenos Aires, sino que pueden leerse, más en general, como condensación de ideologías divergentes sobre el arte, sobre la relación entre nacionalidad y cultura y sobre el rol de una revista literaria. Por el lado de *Martín Fierro* y *Proa*, nacionalismo cultural heterodoxo (sin reverencia hacia el patriotismo oficial y su agenda de batallas, desfiles y gauchos beatificados), empeño en la búsqueda de una *sensibilidad argentina* y disposición a valorar rasgos de la cultura popular (preferiblemente si remiten a un real o supuesto tronco nativo y no han sido alcanzados de lleno por la masividad industrial). Por el lado de las revistas de Zamora, internacionalismo político y cultural, (“nuestra patria es el mundo”, “las fronteras aíslan”, se lee en sus páginas); valoración de la cultura letrada como clave para la integración del trabajador a la vida política; repudio de la tradición (vista como pura miseria y servidumbre al pasado); combate contra los vicios y prédica higienista (que enmarcan su insistente identificación del tango con disipación y enfermedad).

Con todo, si bien las posiciones sobre el tango que aparecen en las publicaciones de “Florida” y “Boedo” –como ambos grupos se llamaban entre sí en sus batallas satíricas– son evidentemente polarizadas, eso no significa que todas las voces en cada

conjunto sean completamente homogéneas. En el caso de *Martín Fierro*, hace falta señalar que las preocupaciones por el nacionalismo cultural y la identidad, siendo fuertes para el núcleo que integran Gironde, Borges, Piñero, Rojas Paz y Evar Méndez, tienen escaso eco en las poéticas de un Raúl González Tuñón o de un Olivari. A su vez, el modo en que el también martinfierrista Scalabrini Ortiz enfocará pocos años más tarde el tango en su *El hombre que está solo y espera* –como una música de ensimismamiento, aliada de una huraña constitutiva del porteño– distará mucho del “tango alegre”, primitivo y despreocupado que Borges imagina al construir sus mitologías. Del lado de los boedistas, Roberto Mariani escapa a la opinión general al asegurar, como respuesta a una encuesta de 1924, que existe un “espíritu argentino” y que el tango lo expresa.¹

1. La encuesta fue publicada en el número 5-6 de *Martín Fierro* (mayo-junio de 1924).

El compás martinfierrista

En 1925, *Martín Fierro* se enorgullece de haber sido pionera en defender el valor estético del tango y en reconocerlo como representativo de la cultura nacional. Uno de los colaboradores de la revista había intervenido en un acto en el que se premiaban nuevas composiciones del género, y una nota sin firma (“Reconocimiento del tango”) de una sección miscelánea (“Notas de ‘Martín Fierro’”) comenta el hecho en estos términos:

Por primera vez en un acto público de importancia social y artística, se ha hecho un reconocimiento del tango, del cual *Martín Fierro* fue el primer periódico que sostuvo el valor estético [...], su mérito de cosa verdaderamente característica argentina. Nuestro colaborador, el crítico de arte dramático José B. Cairola, aludió en el citado acto [...] a la levadura popular del tango, como elemento que debía imponerlo entre las nuevas manifestaciones musicales, no folklóricas, del pueblo; y señaló su triunfo definitivo, no obstante reprochársele, por la gente musicalmente culta, en nombre de la tradición, su ausencia de ella y su origen bajo (*Martín Fierro*, 1927, n.º 37: 298).

Los estudios sobre *Martín Fierro* (1924-27) suelen enfatizar que la revista “afirmó la dignidad estética del cine y del jazz”. Ciertamente, en los años 20 el jazz –junto con la velocidad, los rascacielos, el cine o las máquinas– forma parte de una especie de *lingua franca* internacional de las vanguardias, entendida tanto en Madrid como en Zurich o en París, y es por ese camino europeo que ingresa en el léxico y en el imaginario de los martinfierristas (a quienes las revistas de Boedo trataron, en sus combates satíricos, de “poetas jazzbandistas”).

Pero los mismos escritores que introdujeron el jazz en sus poemas y en sus revistas son los que introdujeron el tango en esos espacios de la cultura letrada. Prácticamente todos los poetas de *Martín Fierro* y *Proa*, de Gironde a Olivari y de Raúl González Tuñón a Norah Lange, escribieron en los años 20 algún poema titulado “tango” o que lo mencionara (más allá de que muy pocos de ellos buscarían alguna vez una relación más estrecha con el género como letristas²); Borges ya alude al tango en 1921, en el primer artículo sobre la ciudad que escribe al llegar a Buenos Aires,³ y continuará ocupándose del tema a lo largo de varios ensayos de los 20 y posteriores; y Enrique González Tuñón publicó en 1926 *Tangos*, en un año que marca el debut de esa palabra en tapas de libros argentinos.⁴

2. De hecho, el único que tuvo una actuación breve pero sostenida como letrista fue Nicolás Olivari (autor de *La violeta*, que grabó Gardel, y de otra medida docena de piezas entre 1929 y 1933).

3. Borges, 1921. Recogido con variantes en *Inquisiciones*, Buenos Aires, *Proa*, 1925, donde la alusión al tango desaparece del texto.

4. El otro libro fue *Cosas de negros*, de Vicente Rossi, que lleva como subtítulo *Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*. Publicado en Córdoba por su autor, fue rápidamente reseñado por Borges en *Valoraciones* (v. 4, n.º 10, La Plata, agosto de 1926, pp. 39-40).

Esa presencia del tango entre los martinfierristas no llega a convertirlo en una de las grandes banderas de su rebelión literaria, como sí lo fueron, en cambio, el combate contra el pasatismo y el cultivo de la “nueva sensibilidad”, el ataque a la poesía rimada y la demolición del rubenismo y de Lugones. Pero, aun así, contrasta con el repudio de los intelectuales del Centenario, para quienes el tango no sólo no era moralmente digno ni estéticamente interesante sino tampoco *argentino*. “El

5. *La Nación*, 23 de noviembre de 1913. Citado por Lamas; Binda, 1998: 131.

6. “Hay en París por lo menos un salón donde no se baila el tango argentino y ese salón es el de la legación argentina”. (“El tango argentino”, en *La Nación* N° 15281, 21/12/1913, p. 10 c. 2, citado en Lamas; Binda, 1998. Menciona también por Rossi, 1958).

7. Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Planeta, 1997, pp. 126-127.

8. Esto, hasta su inclusión en el primer volumen de los *Textos recobrados* (Borges, 2007: 147).

tango no es un baile nacional. [...]. No son, en efecto, criollas, sino por excepción, las pensionistas de los burdeles donde ha nacido. Aceptarlo como nuestro, porque así lo rotularon en París, fuera caer en el servilismo más despreciable”, escribió Lugones en *La Nación* en 1913.⁵ Y en *El Payador*, insistió en que era un género “injustamente llamado argentino”, mientras contrastaba su estilo “reptil” con el carácter “alado” de las “danzas gauchas”. En 1910, *El diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez rotulaba al tango de “producto del cosmopolitismo” y “síntoma de nuestra desnacionalización” (Gálvez, 2001), mientras en la misma década el novelista y embajador en París Enrique Larreta trataba de convencer a los franceses de que no debían considerar al tango una danza argentina dado que los propios argentinos no la reconocían así.⁶

Para los martinfierristas será a la inversa: el tango es esgrimido como una prueba de argentinidad. Borges, por ejemplo, asegurará en 1927, en el marco de la polémica sobre el “meridiano intelectual de América”, que “los españoles no pueden tocar un tango sin desalmarlo”. Sergio Piñero afirma en su ensayo de 1925 que los extranjeros pueden “aprender” el tango pero que para los argentinos es una “melodía interna”. En un artículo de combate desde las páginas de *Martín Fierro*, en ese mismo año, Santiago Ganduglia acusa a los escritores de Boedo –en sintonía con las imputaciones de extranjerismo cultural intercambiadas regularmente entre ambos grupos– de ser “los únicos ciudadanos que nunca han sentido la música del tango”.

Algunas breves noticias sobre la sociabilidad literaria aparecidas en las páginas de *Martín Fierro* sirven como pistas de la presencia de la música en las reuniones y banquetes del llamado “frente único de la vanguardia”: la “orquesta típica Berto” tocó en una demostración a Borges y Piñero de 1925 y “la orquesta típica del Real Cine [...] y el dúo Magaldi-Noda” amenizaron la fiesta por la aparición de *Don Segundo Sombra* en 1926.

A eso se suman registros más tenues o indirectos, como una breve semblanza autobiográfica de Norah Lange en la que habla de las reuniones en su casa de Villa Urquiza con “Georgie, Paco Luis, Xul Solar” y de “todos los tangos que hemos ennoblecido juntos” (“Norah Lange” en Vignale; Tiempo, 1927). En una ficcionalización de esas mismas tertulias, en su novela en clave *Adán Buenosayres*, Leopoldo Marechal ubica a un Borges (enmascarado bajo el nombre de Pereda) embobado con la escucha de una milonga antigua en un disco, mientras otro de los contertulios le hace burlas sobre el contraste entre su formación europea y su “criollismo de fonógrafo”.⁷

El tango en la poesía

En su poema “La fundación mitológica de Buenos Aires”, a partir de la reescritura de 1929, Borges ubica al tango en la escena misma del origen, delineando una ciudad que en su primer día de la creación ya tiene almacén, truco, tango, compadres, organito e Yrigoyen, toda una galería de emblemas de su poética criollista de finales de los 20. La referencia en el poema a “Saborido” remite con cierta precisión a un estado del género entre el 900 y el Centenario, un período favorito de Borges, anterior al tango canción y al ingreso al género de lo que Vicente Rossi llamó los “versos llorones”.

“Fundación mitológica...” es un poema muy conocido, en especial porque Borges lo conservó en sus sumamente expurgadas obras completas. Un texto que nunca llegó a ser compilado en libro⁸, mientras tanto, es el “Soneto para un tango en la nochecita” que, aun cuando ostenta sus tapias, poniente y suburbio, gira más sobre las emociones individuales que sobre la construcción de mitos para la colectividad.

Publicado en *Caras y Caretas* en 1926, en el poema, la escucha callejera de un tango no identificado que se filtra por un balcón despierta el deseo amoroso y la ensoñación: “lo cierto es que al oírlo te quise más que nunca. // Arrimado a la música me quedé en la vereda. // El infinito tango me llevaba hacia todo. / A las estrellas nuevas. Al azar de ser hombre”.

Lejos de almacenes y callecitas mansas, en el poema “Milonga” de Oliverio Girondo, de 1921 –uno de los primeros textos literarios en nombrar el bandoneón–, el tango aparece atravesado por signos más mundanos y cosmopolitas, como botellas de champagne, espejos y alfombras, todos animados por el dinamismo cubofuturista que marca el tono de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Las *cocottes* son “eléctricas”, el espejo “se traga la gente” y “las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire” cuando se desata una pelea (no a cuchillo sino a modernos puñetazos).

Dedicado a Ricardo Güiraldes, el primer poema de Raúl González Tuñón que alude al tango –“Maipú Pigall”,⁹ publicado en 1924 en *Proa*– también tiene como ámbito el cabaret, un universo de frac y bocas pintadas, “un París falsificado” como la cocaína adulterada que circula en cajas de fósforos. Un transitorio criollismo –inclinación que luego no durará en la poesía de Tuñón– lleva al poema a contrastar un tango “encerrado” y trajeado “de apache de lujo” con otro más simple y genuino, supuestamente más campero. “[Aquí] el tango es falso y cobarde! / Lo han arrancado del fogón / [...]; en el derroche / de espíritu de la guitarra / que le han quitado /.../ Y como al campo, lo han vestido / con alambrado”. En el cabaret, donde “ya no corren el cuento, el mate, / la leyenda del lobisón...”, “un negro de chocolate / [que] baila un fox-trot de salón” alterna con tangueros “de figurín”.

9. *Proa*, año 1, n.º 4, noviembre de 1924. Luego incluido en el libro de poemas *El violín del diablo* (González Tuñón, 1926: 104-113).

El tango impone “–El sexo por el sentimiento / el revólver por la cuchilla, / la alfombra por el campo abierto–”, lamenta el poema, extremando la idealización y ruralización de los orígenes del género.

Ese sesgo nostálgico y criollista es un camino que la producción poética de Tuñón pronto desechará. En su segundo libro, *Miércoles de ceniza*, de 1928, dos poemas titulados “Tango” tomarán nota de que los compadres sobreviven sólo en el teatro (“Vengan a oír esta milonga / los malevos de Vacarezza y de Pacheco”), y un montaje poético en el que se barajan patio y taita con cine y fonógrafo ubica al tango en la vorágine urbana donde ya se oye “bocinear el tiempo nuevo”:

No son todos los que están
En la casa del taita Pancho!
Lunita del disco
Cinematógrafo
Donde se pasa el film preclaro
De un Pibe Ernesto o un Canaro
En la pantalla del fonógrafo.

Cómo salvar al tango

Si bien los poemas aportan registros del impacto del tango en las escrituras de los martinfierristas, es en los ensayos donde se plantean cuestiones relacionadas con la estética del tango y con su relevancia como expresión colectiva de un carácter argentino. Sergio Piñero, en su ensayo ya mencionado “Salvemos el tango”, es el primero en plantearlas, y el primero también en criticar “la caída en el tema conventillero, la *percanta* que perdió la doncellez, el *bacán* triste y cornudo”, esa “mercadería sentimentaloides” que gana a los letristas, mientras “el motivo criollo” y “el concepto

10. En un párrafo satírico, el ensayo propone crear “aquí en MARTÍN FIERRO [...] un mercado, donde estarán en venta, junto con todas las prostitutas cuya culpa sea el tango, versitos alusivos a su perdición, los poetas que los confeccionaron y la música respectiva”. Como premio, a los compradores se les entregará “una idea que no use el conventillo para realizar un tango” (Piñero, 1925, 20: 144).

esencial” se abandonan. En el ensayo contrasta “la energía cadenciosa de ‘Argañarás’ [sic], ‘El choclo’, ‘Rodríguez Peña’ con Gardel, que no entiende el género: “Sus sollozos que se escuchan desde el quinto piso provocan incontenibles deseos de saxofón, serrucho y pianola. [...] Canta el compás seco del tango con la continuidad del vals de hace veinte años” (Piñero, 1925b, 20: 144).¹⁰ El colaborador de *Martín Fierro* —que también es autor, en el mismo número, de un artículo sobre Figari, pintor de ensoñadas escenas populares de tango y de candombe— reclama como solución más y “más inteligente” producción musical. El planteo sobre la caída del tango en el sentimentalismo es coincidente con el de Vicente Rossi, que en un libro aparecido unos meses más tarde diferencia “la musa orillera montevideana” de la variante porteña, asegurando que “el desengaño, el desprecio, las ansiedades del deseo, no aparecen en la versificación de aquel suburbio” (Rossi, 1958: 155).

Para los años 20, el tango tiene una historia no muy larga pero dinámica: nace hacia 1890 y a mediados de la década se escriben las primeras partituras. Algunos hitos de su evolución son, en lo musical, en el cambio de siglo, la entrada del bandoneón y salida de la flauta de los agrupamientos musicales —lo cual vuelve más lentas las ejecuciones y más grave el timbre— y el nacimiento del tango canción, con Contursi y “Mi noche triste”, en 1916, que marca la emergencia de las figuras del cantor —y específicamente del cantor Gardel— y del letrista. En lo social, el tango había hecho un recorrido desde los burdeles y casas de diversión del margen a las romerías y carnavales y al teatro nacional, había triunfado en París alrededor del Centenario, y luego, con su legitimidad reforzada, había ganado el centro y los barrios. También era eje de una activa industria discográfica.

Historiadores y eruditos del tema del jazz, una música de cronología similar, han señalado que ante su masificación y circulación comercial que amenazaba con diluir el carácter folk de los inicios, hubo debates muy intensos sobre la legitimidad de las innovaciones (ver, por ejemplo, Rasula, 2006: 61-124). Es posible tender un paralelo entre ese tipo de purismo reactivo y la apelación por parte de Piñero y otros martinfierristas a una edad de oro del tango, más fiel a una supuesta esencia originaria. Pero en el caso de *Martín Fierro*, o por lo menos de su grupo fundador, ese repudio a los cambios y al incipiente *show business* está amasado, además, con el mismo cariz de itálofobia cultural que tiñe varios de sus famosos pronunciamientos, como la jactancia de que sus miembros hablan el idioma sin “*pronunzias* exóticas”. Pese a que los italianos son protagonistas muy tempranos y activos del desarrollo del tango, Piñero se queja de que “la inmigración que ha invadido todo quitó también autoridad al imperio del facón y del taco alto”.

Con mayor fortuna estilística y capacidad de condensación, Borges va a tomar las ideas de Piñero y a entretrejerlas con su mitología criollista que cobra forma en la segunda mitad de la década. Entre 1926 y 1927 publica sus ensayos “Ascendencias del tango” (en *Martín Fierro*, año IV, n° 27, recogido en Borges, 1998b: 99-108), “Apunte férvido sobre las tres vidas de la milonga” (en *Martín Fierro*, año IV, n° 45, recogido en Borges, 1998a: 118-121) y “Carriego y el sentido del arrabal” (en *La Prensa*, 4 de abril de 1926, recogido en Borges, 1998b: 32-37), en los que redondea la dicotomía —en adelante suya— entre tangos viejos que son “valerosos y alegres” y tangos nuevos que son “rencorosos” y canallescos:

Alguna vez —si los primitivos tangos no engañan— una felicidad sopló sobre las tapias rosadas del arrabal y estuvo en el empaque dominguero del compadrito y en la jarana de las chiruzas en el portón. ¿Qué valentías la gastaron, qué generosidades, qué fiestas? Lo cierto es que pasó y que el bandoneón cobarde y el tango sin salida están con nosotros. Hay que sobrellevarlos, pero que no les digan porteños (Borges, 1998a: 121).

A lo largo de un corpus intermitente de referencias al tango que irá sembrando durante toda su vida, Borges atribuirá la declinación del género –“el afeminamiento”, dirá llegado el caso, reforzando el imaginario de la virilidad desplegado en su culto literario del coraje– al “cobarde bandoneón” o más tarde a Gardel, el cantor que “tomó la letra del tango y la convirtió en una breve escena dramática, en la cual un hombre abandonado por una mujer se queja”. Aun en su madurez, ya enfatizada su distancia con el pasado criollista, conservará como uno de los tópicos de su mitología personal de Buenos Aires la oposición entre “el primer tango, que guarda resabios de la milonga” y el “tango sentimental” que llegó después.

El tango en Boedo

Si los martinfierristas adoptan el tango como tema de la poesía y como tópico estético e ideológico en torno al cual se procesan, además de gustos musicales, cuestiones de la argentinidad y la cultura nacional, la valoración del tango entre los escritores socialistas y anarquistas agrupados en torno a *Los Pensadores* y *Claridad* no podría ser más opuesta. En el artículo de *Claridad* “Síntomas de decadencia, el tango” (1927), ya mencionado al comienzo de este trabajo, Juan Coq declara: “No podemos admitir que el tango haya sido un deslumbramiento para Borges, Guiraldes, Piñero, Rojas Paz. La cultura de estos escritores no puede tener un origen tan ‘lunfardo’. Un periodista –sobre todo un periodista de un diario popular– puede tomar como base de su cultura el tango; pero un escritor que se respete, no”.

Básicamente, el artículo es una reacción ante el hecho de que Enrique González Tuñón hubiera sido invitado a dar una conferencia sobre tango en un aula de la Universidad de Buenos Aires:

Nada fue más doloroso para nuestro credo artístico que esa triste parodia de arte rufanesco, mal llamado arrabalero, trasplantada a la Facultad de Ciencias Económicas por obra y gracia del doctor Sáenz. [...] Miramos a nuestro alrededor. Hallamos en las caras de todos la satisfacción provocada por el treponema pálido del tango llorón, malevo, siniestro.

El causante del comentario, el mayor de los hermanos González Tuñón, es un blanco asiduo para *Claridad*. Colaborador de *Proa* y *Martín Fierro*, Enrique es también periodista de *Crítica*, un diario de gran tirada, donde escribe, entre otras cosas, crónicas policiales. A partir de 1925 empieza a publicar cada sábado la glosa de una letra, en secciones como “Los tangos de moda”; en 1926 reúne veintiséis de esas glosas en un volumen titulado *Tangos* (E. González Tuñón, 1926). El libro no conforma a Borges, que lo considera un proyecto sin voz propia y pegado al mercado (“llorona prosificación de lloronas piezas de tango, empresa comercial o diarera que disfrazó de libro y que atolondradamente firmó”¹¹), ni tampoco, por cierto, a los escritores de Boedo, que colocan al tango, directamente, afuera de lo cultural.

A lo largo del año 27, *Claridad* impugna, en una insistente campaña, a los escritores de la vanguardia martinfierrista que ingresan como periodistas al diario de Botana y en particular la veta tanguera de Enrique González Tuñón. Un comentario sin firma dispara en 1927:

Los redactores [...] son en su mayoría poco menos que analfabetos. Se han creado una situación a base de puercas concesiones al mal gusto del populacho ¿Es otra cosa la sección de comentarios tanguísticos en la que se exalta el peor maleveaje? Enrique González Tuñón que es autor de esas porquerías estaría bien en *El alma que canta* pero nunca en un diario que desea conseguir el respeto del público.¹²

11. Borges, J. L., “El alma de las cosas inanimadas, Enrique González Tuñón”. Reseña bibliográfica en *Síntesis*, Buenos Aires, n° 7, diciembre de 1927. El comentario de Borges contrasta con la opinión de Olivari, quien en un artículo sobre *Tangos*, en *Martín Fierro*, lo califica de “primer intento serio de literatura popular y netamente argentina” (Olivari 1926).

12. Los mismos tópicos se condensan en un juicio de Álvaro Yunque, que en una declaración a la revista *Disonancia*, en 1930, responderá: “Me basta con analizar intelectual y espiritualmente a sus cultores, sus panegiristas y propagandistas –entes casi analfabetos, malevos o periodistas crapulosos– para pensar muy mal de él” (Yunque, 1930).

Los juicios de *Claridad* están en línea con las críticas dispensadas por su antecesora *Los Pensadores*, que en un artículo de 1925 firmado por Leo Bares, “El tango-canción”, repudiaba esa muestra de la pobreza mental que “pone en boca de la gente humilde estas inmundicias literarias” (*Los Pensadores*, n° 115, noviembre de 1925, sin numeración de páginas). El carácter nativo de las producciones culturales no supone una recomendación en el espacio ilustrado de las revistas de Zamora, y un artículo de 1926 acusa a los escritores de Florida de “cultivar con cariño siniestro, todavía, los piojos de la tradición: las mantas cuyanas, el ombú y toda la cacharrería mugrienta de la cocina calchaquí”.

Bajo en lo cultural y malsano en lo social, el tango era también alienante en lo político: a Facio Hebecquer, grabador y animador del notable grupo de plásticos Los Artistas del Pueblo, se le atribuye la frase “el tango es el opio de los pueblos”, coherente con la calificación de “opio para la ciudadanía” que Elías Castelnuovo aplicaba a las “plagas literarias” de los sainetes y folletines.

La impugnación activa al tango desde *Claridad* y *Los Pensadores* se condice con el programa de “cultura obrera” que llevó adelante el Partido Socialista fundado por Juan B. Justo y que vertebró las revistas y colecciones de libros de Antonio Zamora en los años 20. Ese modelo pedagógico y científicista –que tiene como pieza clave el acercamiento de las obras maestras de la alta literatura y el pensamiento a los trabajadores– se topa, a medida que avanza la década del 20, con el avance de una industria cultural de masas que empieza a construir su hegemonía. Los ruidos de esas fricciones pueden oírse en las páginas de *Claridad* (especialmente en las de 1927 que denuncian un intento de agresión física de Enrique González Tuñón a Antonio Zamora como respuesta a sus editoriales sobre *Crítica*).

La cuestión nacional. Correcciones y enmiendas

La disputa implícita entre los grupos de Florida y Boedo sobre el status del tango como objeto cultural pone de relieve divergencias en cuanto a cómo se concibe en cada grupo la cuestión nacional en materia estética. En el horizonte ideológico y político de Boedo, esa cuestión no está planteada o no es válida. En un ensayo imprescindible sobre el martinfierrismo, Beatriz Sarlo relaciona esa distribución de las preocupaciones por la nacionalidad cultural con un sesgo de clase: mientras que los de Florida tienden a subrayar su condición de argentinos de larga data y a verse a sí mismos como depositarios “sin esfuerzo” de una idiosincrasia cultural, los de Boedo son “los que, por su origen y por su lengua, no pueden reivindicar una larga tradición nacional” (Sarlo, 1983: 127-171). Pero también –y especialmente– la diferencia podría verse como efecto de concepciones políticas que subyacen a las respectivas intervenciones culturales. En la óptica del fundador del Partido Socialista, Juan B. Justo –señala Aricó–, “las determinaciones nacionales, son en última instancia meros resabios de ignorancias heredadas que la acción científica y política del socialismo podrá extirpar” (Aricó, 1985: 51-58) y la adquisición de una cultura general universalista, es necesaria para que los trabajadores se constituyan como clase consciente; *Los Pensadores* y *Claridad*, dirigidas por el socialista Antonio Zamora, siguieron muy de cerca esas orientaciones.

En *Martín Fierro*, la cuestión de la comunidad de carácter de las naciones está planteada, por el contrario, explícitamente desde el comienzo; una muestra de eso es la encuesta que la revista lanzó en el número 5-6 de 1924 sobre si existía “una sensibilidad, una mentalidad argentina”, a la que respondieron escritores y artistas plásticos. En la misma línea, un artículo publicado por la Dirección en mayo de 1926 afirma que

Martín Fierro siempre ha pretendido vivir una vida compleja, con todas las contradicciones y sus peligros, pero que esté más de acuerdo con nosotros mismos, y con lo que, como nacionalidad, somos: conglomerado de defectos y cualidades que amalgamamos nosotros mismos y hacemos que constituya una personalidad definida.¹³

13. La Dirección, "Martín Fierro 1926", en *Martín Fierro*, año II, n° 27-28, 10 de mayo.

En su memoria *La revolución martinfierrista*, Cayetano Córdova Iturburu asegura que todo el esfuerzo de la revista giró en torno a expresar un espíritu moderno "pero, al mismo tiempo, sustancialmente argentino" (Córdoba Iturburu, 1962: 27). Tanto el "inconfundible sabor a carbonada" que postuló para la literatura Gironde como la poética de "las orillas" que desarrolló Borges son muestras de ese interés por conjugar modernización (de raíz internacional) con singularidades nacionales.

Al mismo tiempo, las vanguardias, por el tipo de innovación poética que sostienen, están preparadas para incorporar a sus mezclas poéticas objetos nuevos y sin jerarquía artística previa, desde las *Kodak* y la electricidad de Gironde hasta las instrucciones para usar aparatos mecánicos y los afiches de jabón de Tuñón. Borges recurrió para sus *hallazgos* a tradiciones criollas, básicamente orales y populares, y escribió páginas recordables sobre temas como el truco, las leyendas escritas en los carros y los compadres orilleros. También sobre Carriego y sobre el tango.

El de Florida fue un nacionalismo lúdico y plebeyista que bien puede resumirse en la declaración de Piñero de que no lo emocionaban "los desfiles ni la marcha de San Lorenzo" pero sí las chinas pintadas por Figari que al bailar "duermen siestas sentimentales sobre hombros malevos" (Piñero, 1925a: 129). O en la de Borges que, para diferenciarse del nacionalismo elitista de Lugones, declaró en una nota: "a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango *Loca*" (Borges, 1925).

De un lado y otro, ése es el suelo conceptual, estético e ideológico sobre el cual martinfierristas y boedistas asentaron sus adopciones o rechazos del tango, un fenómeno cultural autóctono que gozaba de flamante masividad aunque tenía ya una breve prehistoria, más marginal y subterránea, en las dos últimas décadas del siglo anterior.

Muchos años después de aquella década de las ruidosas batallas estéticas, en un libro póstumo, José Sebastián Tallón, ex colaborador de *Claridad*, recupera el tema del tango, con una óptica ampliada y corregida: En *El tango en su etapa de música prohibida*, tiende miradas de retrospectiva comprensión tanto hacia los "tolerantes", que lo defendían y lo disfrutaban, como hacia los "prohibicionistas", que no perdían de vista la aureola prostibularia y de bajo fondo que arrastraba el género desde los orígenes. Tallón, en su balance, distingue entre "el tango coreográfico y lascivo" del compadre y "el tango llano de las masas populares" y –justo al revés que Borges– rechaza al primero y rescata el segundo.

También para Borges llegará el tiempo de la autocrítica y las enmiendas, aunque sean sólo parciales. En 1955, publica su "Historia del tango", insertándola como capítulo XI en la reedición de su *Evaristo Carriego*. Un Borges que ahora busca enfatizar su desconfianza férrea de todos los nacionalismos admite que los supuestos "criollos viejos que engendraron el tango se llamaban Bevilacqua, Greco o de Bassi" y que su idea juvenil de un tango criollo químicamente puro pertenece más al orden de "las fantasías y los mitos" que al de la realidad.

Bibliografía

- » Aricó, J. (1985). “El socialismo de Juan B. Justo”. En *Espacios de Crítica y Producción*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., n° 3, diciembre.
- » Borges, J. L. (1921). “Buenos Aires”. En *Cosmópolis*, n° 34, Madrid, octubre.
- » ——— (1925). “De la dirección de Proa”. En *Nosotros*, año XIX, n° 191, abril.
- » ——— (1998a). *El idioma de los argentinos*. Madrid, Alianza.
- » ——— (1998b). *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza.
- » ——— (2007). *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires, Emecé.
- » Camarero, H.; Herrera, C. M. (2005). “El Partido Socialista en Argentina: nudos históricos y perspectivas historiográficas”. En Camarero, H.; Herrera, C. M. (eds.). *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo*. Buenos Aires, Prometeo.
- » Coq, J. (1927). “Síntomas de decadencia: el tango”. En *Claridad*, año 6, n° 149, Buenos Aires, 24 de diciembre.
- » Córdova Iturburu, C. (1962). *La revolución martinferrista*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- » Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940*. Buenos Aires, Gourmet Musical.
- » Gálvez, M. (2001). *El diario de Gabriel Quiroga*. Buenos Aires, Taurus.
- » Ferreira de Cassone, F. (2005). *Índice de Claridad: una contribución bibliográfica*. Buenos Aires, Dunken.
- » González Tuñón, E. (1926). *Tangos*. Buenos Aires, Gleizer.
- » González Tuñón, R. (1926). *El violín del diablo*. Buenos Aires, Manuel Gleizer.
- » Lamas, H.; Binda, E. (1998). *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*, Buenos Aires, Héctor Lucci.
- » Lugones, L. (1972). *El payador*. Buenos Aires, Huemul.
- » Marechal, L. (1997). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires, Planeta.
- » Olivari, N. (1926). “‘Tangos’ por E. González Tuñón”. En *Martín Fierro*, año III, n° 33, Buenos Aires, 3 de septiembre, p. 250.
- » Piñero, S. (h) (1925a). “Exposición Pedro Figari”. En *Martín Fierro*, año II, n° 19, Buenos Aires, agosto.
- » ——— (1925b). “Salvemos el tango”. En *Martín Fierro*, año 2, n° 19, Buenos Aires, 18 de julio; año 2, n° 20, Buenos Aires, 5 de agosto.
- » Rasula, J. (2006). “Jazzbandism”. En *The Georgia Review*. Athens, vol. 60, n. 1, Spring. Disponible en http://www.jstor.org/stable/41402707?seq=1#page_scan_tab_contents (acceso el 25/10/2015).
- » Romano, E. (1984). “Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 411. Buenos Aires, septiembre.
- » Rossi, Vicente (1958). *Cosas de negros*. Segunda edición, Buenos Aires, Hachette.

- » Sarlo, B. (1983). “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martin Fierro*”. En Sarlo, B. ; Altamirano, C. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- » Stratta, I.; García Brunelli, O. (2015). “El tango de los martinfierristas”. Ponencia presentada en las XXVII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.. Buenos Aires, marzo. Inédita.
- » Vignale, P. J.; Tiempo, C. (comp.) (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires, Minerva.
- » Yunque, Á. (1930). “¿Qué opino del tango?” En *Disonancias*, año IV, n° 22, Buenos Aires, abril-junio, p. 10.

