

Dalbosco, Dulce María. "Bronca e indignación en el tango de los años 20: quién canta en 'los tangos del reproche'". *Anclajes*, vol. XXVIII, n.º 3, septiembre-diciembre 2024, pp. 1-16.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2024-2831>

BRONCA E INDIGNACIÓN EN EL TANGO DE LOS AÑOS 20: QUIEN CANTA EN LOS “TANGOS DEL REPROCHE”

Dulce María Dalbosco

Universidad Católica Argentina
Academia Porteña del Lunfardo
Argentina

dulcedalbosco@uca.edu.ar

ORCID: [0000-0001-5148-8892](https://orcid.org/0000-0001-5148-8892)

Fecha de recepción: 21/03/2023 | **Fecha de aceptación:** 25/03/2024

Resumen: Desde sus inicios, el tango canción configuró ciertos personajes y moduló distintas voces. En este contexto, durante los años 20 del siglo XX, floreció un conjunto de composiciones conocidas como “tangos del reproche”, herederas del tono de desafío presente en la literatura gauchesca. Se describe dicho traspaso y luego se analiza el sujeto que asume la enunciación y la retórica desplegada por los tangos del reproche, según sus condiciones de circulación. Se sostiene la hipótesis de que el tango no constituyó un mero reflejo de identidades sociales preexistentes, sino que cumplió un rol activo en su producción y las presentó de manera problemática, en un marco cultural atravesado por contradicciones sociales, identitarias y políticas. La concepción de partida consiste en considerar las canciones como objetos discursivos intermediales y complejos, cuyo estudio no puede reducirse al análisis textual, dado que debe contemplar su *performance* y sus circunstancias de circulación.

Palabras clave: Tango canción; Identidad social; Enunciación; Siglo XX; Argentina.



Abstract: From its beginnings, the tango song configured certain characters and modulated different voices. In this context, during the 20s in the 20th century, flourished a set of compositions known as “tangos of reproach”, inheritors of the challenge tone of the gaucho literature. This work outlines this transfer and then deals with the subject who assumes the enunciation and the rhetoric deployed by the tangos of reproach, considering their conditions of circulation. The hypothesis is that tango did not reflect preexisting social identities, but instead played an active role in its production and presented them in a problematic way, in a cultural framework crossed by social, identity and political contradictions. We maintain that songs are intermedial and complex discursive objects, whose study cannot be reduced to textual analysis, since it must contemplate its performance and its circumstances of circulation.

Keywords: Tango Song; Social Identity; Enunciation; 20th Century; Argentina

Raiva e Indignação no Tango dos Anos 20: Quem Canta em 'Os Tangos de crítica'

Resumo: Desde os seus princípios, o tango cantado configurou certos personagens e modulou diferentes vozes. Nesse contexto, durante a década de 20 do século XX, floresceu um conjunto de composições conhecidas como “tangos do reproche”, herdeiras do tom de desafio presente na literatura gaúcha. Este trabalho delinea essa transferência e depois trata do sujeito que assume a enunciação e a retórica empregada pelos tangos do reproche, considerando suas condições de circulação. A hipótese sustentada é que o tango não foi um mero reflexo de identidades sociais preexistentes, mas sim desempenhou um papel ativo na sua produção e apresentou-as de forma problemática, num contexto cultural atravessado por contradições sociais, identitárias e políticas. Partimos da concepção da canção como um objeto discursivo intermedial e complexo, cujo estudo não pode ser reduzido à análise textual, visto que deve contemplar a sua performance e as suas circunstâncias de circulação.

Palavras chave: Canção de tango; Identidade social; Enunciação; Século 20; Argentina

“Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad. (La modificarán después, mucho más, el tango y el sainete)”
(Borges 157)

Introducción

El objetivo de este artículo es revisar el conjunto de los “tangos del reproche” que florecieron durante los años de 1920 y a los cuales consideramos herederos del tono de desafío presente en la literatura gauchesca. En su célebre libro *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* de 1998, Josefina Ludmer define dicho género como una alianza entre la palabra escrita y la voz oída de los payadores, de la que provienen dos tonos centrales: el desafío y el lamento. El *tono* es entendido como un espacio sonoro de confluencia de lo público con lo privado, donde se intersecan el destino del sujeto y el de la patria (cfr. 117-121). Asimismo, Ludmer afirma que el desafío y el lamento “abren dos tradiciones de nuestra cultura: las que dieron sustancia a la milonga y al tango” (121). Queda así planteada la continuidad de ambos tonos en dos géneros musicales populares, distintos del gauchesco no solo por su constitución discursiva –estructura y contenido–, sino por sus condiciones de realización y circulación. Es inevitable que al considerar este traspaso surjan ciertos interrogantes sobre la productividad de

dichos tonos, en concreto nos preguntamos si se trata de una herencia plasmada solo retóricamente o si siguen operando como espacios sonoros de convergencia de lo individual y lo público.

En esta ocasión, queremos detenernos en el legado de la poesía gauchesca, recibido y reformulado por el tango. Pero no nos ocuparemos del lamento, a menudo considerado la principal clave emocional del género (Sábato; Romano *Las letras...*). Postulamos que el tango también asumió el tono de desafío, de manera que nuestro propósito es rastrear su permanencia y metamorfosis en el género rioplatense, en particular durante su período de mayor productividad, es decir, durante los primeros quince años del tango canción. Nos interesa indagar en la constitución del sujeto que lo adopta y nos preguntamos, en última instancia, por qué se instala en el género. Intentaremos demostrar que ese legado se advierte, fundamentalmente, en un conjunto de tangos ya individualizados por algunos especialistas, pero sobre los cuales no hay trabajos exhaustivos. Blas Matamoro los denominó “tangos del reproche” (122); Andrea Matallana los identificó como aquellos que tematizan la idea de esconder una condición social (86). Nuestra hipótesis es que el tango no constituyó un mero reflejo de identidades sociales preexistentes, sino que cumplió un rol activo en su producción (Frith “Música e identidad”) y las presentó de manera problemática, en un contexto cultural atravesado por contradicciones sociales, identitarias y políticas.

La pregunta por el sujeto que asume la enunciación en un objeto complejo como es la canción requiere de algunas precisiones epistemológicas, puesto que esta acontece como una experiencia física –sonora, pero también visual y gestual– que trasciende lo conceptual. Por esa razón, seguiremos la propuesta metodológica sistematizada por Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes, quienes sostienen que las canciones populares pueden pensarse como producciones discursivas, caracterizadas por su complejidad semiótica, que acontecen en una red social de creación de sentido (42). Estos autores recuperan el enfoque semiótico desde una perspectiva superadora de lo textualista, pues consideran la música como discurso socialmente situado. Al mismo tiempo manifiestan la importancia de incorporar “la dimensión afectivo / emocional en el análisis de los dispositivos de enunciación en la canción popular” para reflexionar sobre el modo en que la música popular interpela a sus receptores y modela una economía de la pasión “constituida por, y constituyente de, relaciones de poder” (46-47). Por consiguiente, para descubrir la subjetividad modelada en el tono, debemos prestar atención a la manera en que se *performatizan* las emociones en diversos componentes de la canción cuya interacción genera sentidos: el texto, la interpretación musical y vocal y sus condiciones de circulación y recepción.

En función de estas premisas, esbozaremos, de manera general, el traspaso del desafío del género gauchesco al tango. Luego nos ocuparemos de la adopción de dicho tono por parte de los tangos del reproche, los cuales constituyen “canciones de personaje” según la conceptualización de Simon Frith (*Ritos...* 349). Por cuestiones prácticas, primero analizaremos la construcción discursiva de los personajes a partir de la letra de tango, para luego comentar su contexto sociocultural de producción y circulación, y las implicancias *performativas* de esa configuración discursiva. Cabe destacar que cada una de estas instancias requerirían un mayor desarrollo y más exhaustivas reflexiones de las que aquí, por razones de espacio, podemos ofrecer.

Las metamorfosis del desafío: de la gauchesca al tango

Según distintos especialistas, la poética del tango reconoce formantes diversos: el cuplé, la poesía popular barrial, anónima o de autores como Almafuerte y, sobre todo, Evaristo Carriego (Gobello, Romano *Las letras...* y *Sobre poesía...*). Pero los primeros letristas y cantores de tango también recibieron el influjo del folklore gaucho y de la poesía gauchesca, que circularon en el pueblo tanto mediante los folletos de publicación semanal distribuidos en distintas ciudades rioplatenses (García y Chicote 34), como a través de los repertorios de los payadores y líricos guitarreros suburbanos. Estas figuras fueron intermediarias entre los antiguos gauchos y los cantores nacionales, precursores del cantor de tango (Russo 37), quien en sus comienzos cantó acompañado de guitarras. De cierta forma, Ángel Villoldo encarna esta continuidad, puesto que incursionó en la payada y la música campera, y luego fue cantautor de los primeros tangos.

La cuestión de la gauchesca como un antecedente lírico y enunciativo del tango ha sido abordada fundamentalmente por Eduardo Romano, quien defiende que la poética del tango heredó los presupuestos básicos de la gauchesca, ya que de ella tomó “el modelo de una manera de hablar desde los protagonistas populares y en torno a circunstancias planteadas siempre –o casi siempre– como escenas en que confluyen rasgos líricos, épicos [...] y dramáticos” (*Sobre poesía...* 100). Si en la gauchesca ese protagonista popular es el gaucho, en algunas canciones villoldeanas, la enunciación proviene de un compadrito o de un personaje suburbano, pero luego en el tango canción esa identidad se fragmenta y se complejiza.

Romano también menciona la genealogía gauchesca de la actitud arrogante registrada en los primeros tangos (*Las letras...* 7) proveniente del tono de desafío postulado por Ludmer. Ella explica que, en el ritual de la payada, el desafío constituye una “guerra simbólica”, por cuanto es una disputa por quién vale más (124), un duelo en menor escala. El enunciado se vuelve agónico: es precisamente esa lucha lo que el tango conserva del desafío gauchesco, fuera ya del formato de la payada. De esta manera la voz poética se construye a sí misma como sujeto y al otro como interlocutor, ante el cual se posiciona y lo reubica en un espacio real y simbólico. En la configuración de este tono se advierten dos estrategias verbales básicas, habituales en el discurso repentista del contrapunto (Conde “La industria...” 16), que redistribuyen los cuerpos y sus dimensiones en el espacio simbólico: el elogio a uno mismo y la desvalorización del otro. Serán estas dos prácticas las que heredará el tango del desafío gauchesco, y que ya están presentes en las letrillas precursoras de Ángel Villoldo, Ricardo Podestá y Silverio Manco. Más precisamente, si en ellos predomina la primera estrategia, es decir, la voz de un sujeto lírico autorreferencial jactancioso o “pendenciero” (Borges), concentrado en cantar sus propias virtudes, luego de “Mi noche triste” (1917) la atención se desplazará hacia la segunda persona. Ese viraje enunciativo modelará los versos y la forma de cantarlos, al acentuar el dramatismo performativo del tango cantado. “Mi noche triste” es usualmente considerado el hito que marca el advenimiento del tango canción o tango vocal, tanto por sus características discursivas como por ser el primer tango cantado por Carlos Gardel, quien con su personal fraseo define la forma de vocalizar el género. A partir de entonces, se instala el apóstrofe como marco enunciativo frecuente en las letras de tango, pero la direccionalidad de la escucha no tendrá al lamento de “Mi noche triste” como exclusiva matriz emotiva del discurso: la melancolía no será la única clave para comprender el tango (Collier 187).

Además de otros tonos, como el humorístico, que prosperan en la letrística de la década del 20 (Romano *Las letras...*), la aparición de la segunda persona facilita la proliferación de un grupo de tangos dedicados a descalificar al interlocutor.

Esta actitud se observa incipientemente en una letra de Contursi, “Flor de fango” (1917), aunque cobra forma con Celedonio Flores en “Margot” –texto concebido como poema en 1914 y luego musicalizado– y en varias otras letras de su autoría. En esas dos composiciones el destinatario es una milonguera, personaje usual en la poética tanguera de la época, hacia la cual la voz del sujeto dirige diversas invectivas. El tópico de la mujer que abandona el barrio para transformarse en milonguera en un cabaret reconoce como antecedente ineludible a la costurerita de Carriego y ofrece sugestivos análisis desde la perspectiva de género, como ha sido demostrado en el clásico estudio de Noemí Ulla y en abordajes posteriores (Savigliano, Armus). Pero lo interesante es que este tono y esta forma de interpelar, basadas en la afirmación de la autoridad del sujeto y la descalificación del interlocutor, no tuvieron como único destinatario a la milonguera; también las figuras masculinas recibieron este tipo de diatribas, sobre todo aquellas acusadas de fingir o de intentar camuflar su verdadera identidad: los falsos niños bien, por un lado, y por otro, los compadritos y guapos degradados, los cuales resultaban anacrónicos en la ciudad de los años 20 (Collier 189). Estos personajes fueron contruidos transmedialmente: además de ser parte de la poética del tango, en esa década desfilaron por los sainetes, alimentando la acción dramática con enredos barriales y desplantes sentimentales. Luego, en los años 30, fueron incorporados al cine sonoro. El tango, por sus condiciones específicas de enunciación y circulación, les dio una impronta propia al construirlos asiduamente como interlocutores de un sujeto indignado con ellos. No obstante, ese mismo tono también se registra hacia otros personajes masculinos o femeninos indefinidos, que no respondían de antemano a un patrón fijo. Y es que esta voz cobró fuerza en función de un tema más amplio de la poética del tango de entonces: la idea de que hombres o mujeres pretendían esconder una condición social, intento que se correspondía con un desplazamiento espacial: la acción de *venir al centro* desde el barrio (Matallana 86). Algunos ejemplos de esta vasta producción de tangos son: “Milonguera” (Aguilar 1925), “Pompas de jabón” (Cadícamo 1925), “Pan comido” (Dizeo 1926), “Mala entraña” (Flores 1927), “Carta brava” (Flores), “Malandrín” (Caruso), “Dandy” (Irusta y Fugazot 1928), “Estampilla” (Romero 1928), “Muñeca brava” (Cadícamo 1929), “Atorrante” (Vaccarezza 1929).

Debido a la actitud subjetiva de la voz poética, Matamoro denomina “tangos del reproche” a estas composiciones y destaca su cuantía durante los años 20 (122). Celedonio Flores y Enrique Cadícamo y, en menor medida, otros letristas como Enrique Dizeo y Manuel Romero, reincidieron en este tipo de tangos donde las amenazas, las advertencias y los golpes bajos eran recursos frecuentes para menoscabar la imagen del otro:

Te han cambiado, pobre mina... Si tu vieja, la finada,
levantara la cabeza desde el fondo del cajón
y te viera en esa mano tan audaz y descocada
se moría nuevamente de dolor e indignación.
(Flores “Audacia” 1926)

El título de estos versos de Flores resume el motivo de la recriminación: la osadía de cambiar, de forjarse una identidad distinta. El objeto de denuncia de estos tangos podría resumirse, según Gustavo Varela, en tres transgresiones: la de la madre como ideal

femenino, la del trabajador como ideal masculino y la lealtad como principio relacional (98). Pero todas ellas se pueden sintetizar en una: la transgresión de la audacia, el intento de correrse del lugar previamente adjudicado por el determinismo social, la fantasía de autoconstruirse. Como afirma Matallana, estas letras exponían al que probaba “trasmutar la identidad” y “condenaban moralmente la triste experiencia de quien trató de ser otro en la ciudad” (86). Si bien en estas historias parece escucharse una crítica al ascenso social “demasiado acelerado y que no sigue las pautas que se autofijaban las clases medias en formación” (Romano “El tango cantado...” 18), esa censura contenía, como veremos, disparadores y sentidos ambivalentes y debe decodificarse en el marco de un contexto complejo.

Los tangos del reproche como “canciones de personaje”: voz y retórica de la indignación

Al revisar estos tangos del reproche surge inexorablemente la pregunta de Roland Barthes por la tercera escucha: ¿quién habla? (244) o, mejor dicho, ¿quién canta? Y luego también por qué lo hace, en qué ámbito prospera esta voz. Creemos que en estos tangos convergen la reelaboración de una tradición retórica heredada de la gauchesca, un imaginario literario de circulación popular y ciertos mecanismos de trasposición¹ y construcción discursiva del contexto histórico-social, signado por la inmigración masiva y las consecuencias sociopolíticas de las reformas legislativas, entre las cuales se destacan la ley 1420 (1884) y la ley Saenz Peña (1912). Como señala Varela, dichas leyes comienzan a modificar respectivamente dos pilares de la sociedad: la educación y el ejercicio de la democracia. Sin embargo, la Argentina de los años 20 está todavía “atravesada por la arbitrariedad y la injusticia”, puesto que los derechos laborales eran aún escasos y el sistema político amparaba a unos pocos (98). En este marco, sostiene Varela, el tango canción, junto con el cine y el teatro, edifican un “orden moral”, que es a la vez un gesto cohesivo y un acto político “porque establece límites en las relaciones afectivas como forma de defensa ante la prepotencia de los sectores altos, porque define que sí y qué no como una estrategia de conservación de los que menos tienen; porque una moral colectiva es una forma eficaz de construcción de la subjetividad popular” (98).

En sintonía con esta lectura, el gesto de señalar y censurar al otro, cuyo auge se da en la poética del tango, a fines de la década del 20, también puede leerse en clave política, por cuanto operó como una forma de producir identidades y de verbalizar las problemáticas de ese proceso. Los tangos del reproche constituyen lo que Frith ha denominado “canciones de personaje”, puesto que el retrato de un personaje constituye su convención narrativa y poética (*Ritos...* 303). En ese retrato se conjugan, en realidad, distintos personajes. En primer lugar, están los que aporta la letra, que pueden ser dos: por un lado, el que protagoniza la canción, el narrador, el que lleva adelante la trama, “pero también puede que haya un personaje ‘citado’, la persona sobre la que trata la canción”. Además, entra en juego el o la cantante como personaje, con lo que sabemos o creemos saber –gracias a la difusión y a la publicidad– sobre él como persona y como estrella (349). Nos ocuparemos a continuación de la primera instancia, para luego pensar cómo el intérprete articula al personaje en un determinado contexto.

¹ Coincidimos con Rosalba Campa cuando afirma que “el tango -como cualquier expresión artística- registra la realidad según mecanismos que no son los del reflejo sino los de la trasposición” (35).

Desde el punto de vista discursivo, la interacción entre el sujeto y el “personaje citado” es la clave en los tangos del reproche. Aunque tomamos la denominación de Matamoros, estas canciones suponen mucho más: modulan la voz de un personaje que es una especie de indignado social, afectado por la existencia y el accionar del otro, que canaliza en su discurso la ira que este le produce. Así como existe una retórica de la pasión en la canción romántica, estos tangos desarrollan toda una retórica de la indignación, donde alternan emociones como la bronca, el recelo, el disgusto y la impotencia. Desde la instancia verbal, que será luego apropiada y resignificada por una *performance* en contexto, la construcción del sujeto y del interlocutor se produce a través de determinados actos de habla y estrategias retóricas y de un particular registro de habla, cuyo análisis permite un primer –no definitivo– acceso a la construcción de la emocionalidad (Ahmed *La política...* 39-40 y Parret 161-175). Sea el destinatario hombre o mujer, compadrito, niño bien o milonguera, o simplemente un habitante de la ciudad, los recursos verbales empleados son los mismos y no solo perfilan una imagen del interlocutor, sino también del sujeto que asume el discurso. Este, al tiempo que remarca su autoridad para embestir al otro, recurre a los insultos:

mas yo sé, dandy,
que sos un seco y en el barrio
se comentan fullerías, para tu mal
(Irusta y Fugazot “Dandy” 1928)

La palabra del interlocutor es denigrada, se socaba de antemano su derecho a defenderse de las acusaciones o a justificar sus acciones:

Son macanas pura uva tus decires bullangueros,
qué venís a darte corte si te manyo el pedigrée
vos te hacés el bacanazo y te faltan los aperos
y te creés que nadie sabe lo que sos y lo que hacés...
(Cadícamo “Fanfarrón” 1928)

Estos ataques crean un desequilibrio entre la imagen del sujeto que enuncia y la de su interlocutor o interlocutora. Las exclamaciones irónicas producen el mismo efecto:

¡Qué tipo de suerte que sos, mama mía!
Siempre muy jaileife y no laburás.
Al fecha con chele de la lechería
le diste el olivo, ¡cómo prosperás!
(Dizeo “¡Qué fenómeno!” 1929)

Algo similar sucede con las interrogaciones, que adquieren un carácter enfático:

¿Qué quedó de aquel jaileife
que en el juego del amor
decía siempre: “Mucha efe
me tengo pa’ tayador”?
(Traverso “Uno y uno” 1929)

Las injurias y el sarcasmo exponen un enojo que parece rozarse con la envidia, sospecha que se acrecienta con las admoniciones y amenazas acumuladas en estos tangos, las cuales

revelan el deseo de que el otro fracase o se hunda:

Pa' lo que te va a durar tanta alegría y placer
cuando entrés a recoger eso que vos hoy sembrás,
cuando te des cuenta exacta de que te has gastao la vida
en aprontes y partidas, muchacho, te quiero ver
(Flores "Pa' lo que te va a durar" 1935)

Este arsenal retórico carga a la voz poética de una intensidad emotiva que perfila una subjetividad perturbada. El registro de habla es otro factor en la configuración identitaria del personaje indignado, puesto que la mayoría de estos tangos recurren al lunfardo, vocabulario cargado de connotaciones, que "consigue expresar matices que no podrían hallarse en el vocablo estándar" y también genera, con respecto a la lengua general, "una tensión jerárquica" (Conde "El lunfardo..." 43). Su uso en estas letras, a menudo recurrente, manifiesta la procedencia popular del personaje y subraya la retórica y las ironías. A través del registro de lengua, el personaje locutor se posiciona como quien le habla a un destinatario de la misma extracción social –"Dandy"– o bien con respecto al cual marca la diferencia –"Muchacho"–.

Esta postura ante el otro revela, en última instancia y en términos lacanianos, la infatuación de ese sujeto indignado, que padece un delirio de presunción, es decir, que "se la cree" (Heinrich 42), dado que desde una imagen inflada de su propio yo se considera autorizado para desestimar al interlocutor. Hay una dinámica de atracción-rechazo, que produce una desestabilización del sujeto. Cuando ese yo perturbado denuncia la supuesta infatuación del otro, en realidad expone la suya propia. El sujeto busca distanciarse del receptor porque reconoce algo de sí en ese otro al que amonesta. Por esta razón, la crisis de identidad que le adjudica al personaje interpelado es también suya. La voz de estos tangos está desgarrada, pues proyecta en un *tú* el propio drama de su fragilidad identitaria.

El indignado, que le "pincha el globo" al otro para seguir con la imagen de la infatuación, es en definitiva un aguafiestas, por cuanto corroe las elecciones ajenas y expone sus supuestas fisuras. Este personaje sabotea la identidad autoconstruida por el interlocutor, opera con la convicción de estar desenmascarándolo. Se trata de un sujeto obstinado, cuya voluntad no coincide con la social o general (Ahmed *La promesa* 144). Al expoliar al otro, esta voz causa incomodidad e irritación, pretende provocarle culpa o incitarlo a un cambio de vida: ahí reside la continuidad del desafío. En la sociedad urbana, la pelea es de otro tipo: por la subsistencia y la subjetividad; la amenaza es la disolución. La voz del personaje que canta cobra más fuerza que el personaje retratado. Las palabras del indignado no alcanzan para expresar su bronca: el famoso verso "¡me revienta tu presencia, pagaría por no verte!" de "Margot" manifiesta esa insuficiencia. Por ende, cantar estos tangos constituye un reto para el o la intérprete, al ofrecerle la posibilidad implementar distintos matices vocales para interpretar el personaje.

Hasta el momento hemos examinado la retórica verbal del sujeto indignado. Pero si cantar palabras es dotarlas de una nueva intensidad (Frith *Ritos...* 304), ¿qué sucedía cuando se cantaban los tangos del reproche? ¿Tenían alguna resonancia como denuncia social, eran cantadas de manera irónica o simplemente respondían a una fórmula comercial efectiva?

Performance y circulación de los tangos del reproche en los años 20

Las preguntas formuladas pueden reducirse a una: por qué la voz del indignado fue eficaz en la primera etapa del tango canción. Creemos que estas ficciones dialógicas no constituyeron una cuestión meramente retórica, aunque tampoco se trató de un discurso de representación social directa, sino problemática en su confrontación con la realidad social de la época. Matamoro atribuye a la procedencia social de los letristas la proliferación de los tangos del reproche, pues para él son “por excelencia, la expresión exteriorizada del tango como producto cultural de la clase de la cual surgieron” (122-123). Esa primera generación de autores había estado expuesta “a los procesos de normalización” de una escuela forjada a partir de la Ley 1420, cuyos fines fueron disciplinar la conducta individual y construir una identidad colectiva (Varela 96-98). Sin embargo, eso no conllevó la formación de una conciencia de clase homogénea. Por el contrario, estudios recientes han logrado desarticular la idea tan arraigada en el pensamiento argentino de la existencia de una temprana y autoconsciente clase media (Adamovsky). Matthew Karush, destaca las tensiones y las ambivalencias de la “clase trabajadora decente” de los suburbios en los años 20 y 30, cuyos valores “no se integraron a una ideología o una identidad unificada” (60). Y afirma que la cultura de masas de ese entonces, entre cuyos productos está el tango, “remodeló elementos de la cultura nacional para construir una imagen de la sociedad argentina que difería notablemente del mundo heterogéneo y ambiguo de los barrios” (66). En efecto, las milongueras, los niños bien y los compadritos del tango y del sainete son personajes estereotipados y caricaturescos, que estaban lejos de representar la compleja composición poblacional de ese entonces. Pero, de alguna manera, interpelaban al presente, pues dialogaban con las incertidumbres y las dificultades de la sociedad para identificar el momento histórico y sobrellevar los cambios en la cultura social. La figura de la madre como emblema de tradición y de estatismo condensa los temores de habitar un espacio urbano en acelerada mutación. El indignado del tango verbaliza, de modo un tanto simplista, la incomodidad que genera la circulación espacial y social en la urbe contemporánea, donde el otro es mirado con desconfianza. Como lo sintetiza Florencia Garramuño, la poética del tango ofreció “cristalizaciones de complejos procesos de negociación de diferencias culturales” (38).

En segundo lugar, el éxito de los tangos del reproche también debe atribuirse al hallazgo de una fórmula atractiva, cuyos intérpretes supieron vocalizar de manera igualmente seductora en un contexto en que la nueva industria discográfica se transformó en una fábrica de estrellas. La figura de los cantores y las cancionistas, su interpretación, su proyección pública, esto es, su manera de construirse como personas, personajes y estrellas, fue clave en la producción de identidades. Frith advierte que, en las canciones de personaje, el cantante representa un rol cuyas proyecciones pueden ser diferentes de acuerdo con las convenciones y los modos de acontecer de distintos géneros musicales. Por ejemplo, las cantantes de la *chanson* francesa eran empujadas a vivir la vida de las protagonistas de esas canciones, mientras que, en la tradición inglesa de la canción popular, la representación del personaje es un ejercicio de estilo, es decir, una representación irónica o cínica en la que no importa la identificación entre el actor y el rol (*Ritos*... 301-303). En cuanto a los tangos que dan voz a un personaje indignado, en los años 20 la relación personaje-cantante osciló, de alguna manera, entre estos dos extremos presentados por Frith, en un intercambio no exento de ambigüedades. Hacia fines de la década el tango cantado alcanza un personalismo notorio:

la figura del intérprete genera expectativas en el público, que se interesa por su vida privada y que busca identificarse con él o ella. La prensa nacional y algunas revistas especializadas, como *El alma que canta* o *La canción moderna*, publican reseñas biográficas, reportajes o análisis sobre ellos. Muchos se vuelven estrellas, adquieren apodos individualizadores y procuran darle una impronta especial a su imagen y a su repertorio, aspectos centrales en la conformación de su personalidad como intérpretes (Frith *Ritos...*). Entonces, ¿qué podía significar la elección de tangos del reproche? Cabe destacar que en el armado de un repertorio podían converger varios factores: los requerimientos de la discográfica, los gustos del cantor o la cancionista, su incursión en piezas de revista o en sainetes y luego, en los años 30, en el cine sonoro.

Tras cotejar diversos repertorios,² hemos advertido que de la tríada de cantores nacionales devenidos cantores de tangos durante los años 20, conformada por Carlos Gardel, Ignacio Corsini y Agustín Magaldi, son los dos primeros quienes dieron voz con cierta frecuencia a este personaje indignado. Su presencia es casi nula en el repertorio de Magaldi, donde predominan tangos de tono melodramático y canciones camperas. Entre las cancionistas, es Rosita Quiroga quien graba más tangos de esta clase: “Pato”, “Audacia”, “Carta brava”, “Gran señor”, “Fanfarrón”, “Muchacho”, entre otros. Este hecho tiene una explicación comercial: en 1925 Quiroga firma un contrato de exclusividad con Celedonio Flores, para estrenar y grabar muchas de sus obras en el sello RCA Víctor. Y, como hemos dicho, él es uno de los letristas con más tangos de este tono.

En realidad, si revisamos las grabaciones de los mencionados cantores descubrimos que en ningún caso predominan los tangos del reproche. En la vastísima producción de Gardel estos no son tan numerosos en comparación con el número total, pero muchos de ellos figuran entre sus interpretaciones más destacadas y aún perviven en la memoria colectiva, como “Dandy”, “Muñeca brava”, o “Margot”. Es a fines de los años 20 que Gardel canta la mayor cantidad de tangos de tono indignado, lo cual coincide con el auge de la producción tanguera total. Si escuchamos, por ejemplo, un típico tango del reproche como “Farabute”, grabado por Gardel en 1928 con las guitarras de José Ricardo, Guillermo Barbieri y José Aguilar, podremos advertir de qué modo daba voz a un discurso donde abundan las admoniciones y los insultos: “Farabute ilusionado por la mersa de magnates/ que enfarolan su presencia con suntuosa posición/ no manyás pobre franela, que aquel que nació en un catre/ a vivir modestamente la suerte lo condenó” (Casciani). El canto de Gardel es enérgico, pero no exagerado, de manera que refuerza el tono enfadado del discurso. Pues, como sostenía Edmundo Rivero, Gardel tenía la capacidad de racionalizar la emoción, de manera que “en los pasajes más dramáticos era capaz de controlar el desborde sentimental, atenuando la voz en vez de elevarla, lo que transmitía al oyente una suerte de reserva, de pudor en la expresión” (30). Esa contención emocional enfatizaba el significado de las palabras, por cuanto la intensidad no las opacaba ni las desacreditaba. No obstante, un tango como “Farabute” podía resultar ambivalente en relación con la trayectoria del Zorzal y su imagen proyectada, dado que él mismo encarnaba una historia de progreso, desde una pobreza semimarginal a los escenarios. Según Matamoro, el fuerte personalismo adquirido por la figura de los cantantes de tango se proyectó en una demanda implícita dentro de su construcción biográfica: el cantor debe ser de extracción trabajadora, decente y pobre y haber

² Hemos revisado las discografías de varios de los principales cantores y cancionistas de los años 20: Carlos Gardel, Agustín Magaldi, Ignacio Corsini, Charlo, Mercedes Simone, Azucena Maizani, Ada Falcón, Libertad Lamarque, entre otros.

logrado el éxito por su propio esfuerzo personal. O también puede tener un origen marginal o turbio. Ignacio Corsini ejemplificaría la primera posibilidad y Carlos Gardel la segunda, a pesar de las semejanzas en sus relatos biográficos (Matamoro 136). Lo cierto es que, mientras Corsini fue un marido y padre joven y su carrera artística transcurrió principalmente en Argentina, el más internacional Gardel alimentó mayores especulaciones sobre su vida, con sus silencios y sus comentarios contradictorios. Las disputas sobre su origen y las incertidumbres sobre sus relaciones sentimentales hicieron correr ríos de tinta durante su existencia y aun luego de su muerte. A pesar de que Gardel se había transformado en una estrella y, en ese sentido, podría haberse aplicado la recriminación de desplazamiento social que cantaba en sus tangos, se proyectaba como una figura distinta tanto del advenedizo como del hombre de clase alta. A fines de la década del 20, los medios de comunicación hacían hincapié en su generosidad, en su prodigalidad para gastar el dinero y en cierta indiferencia para hacer rendir sus bienes. En 1929, Luis Alberto Reilly declara en la revista *Mundo Argentino* que Gardel habría sido millonario si no hubiera gastado la fortuna obtenida cantando tangos (Peluso y Visconti 115). Unos años más tarde, en 1933, Luis Rubinstein señala esa misma tendencia al derroche y describe románticamente el ascenso de Gardel a la fama: “Ha subido peldaño tras peldaño la escalera del triunfo; hizo su aprendizaje y sus primeras armas con el estómago vacío y el corazón lleno de canciones” (Peluso y Visconti 194). Aunque sus ingresos eran acaudalados, su imagen acicalada y sus gustos un tanto excéntricos, los medios y su voz delineaban una subjetividad fiel a su origen popular y, por lo tanto, no parecía desautorizar a ese personaje indignado de sus tangos.

Más sutil aún era el modo de cantar estos tangos acuñado por Rosita Quiroga, quien fue, junto con Azucena Maizani, la cancionista pionera. Acompañada también de guitarra, Rosita cantaba bajito, sin demasiados matices de intensidad, simplemente deteniéndose en algunas frases. Roberto Selles la describe “dueña de una voz pequeña, pero cálida, casi diríamos confidente, con ‘claroscuro de aguafuerte suburbano’, como ella misma dijera en cierta oportunidad” (1684). Es así que en tangos como “Muchacho”, “Audacia” o “Pato” su interpretación parece emular la voz de la conciencia del arrabal, como si su reproche quisiera invitar a la reflexión y provocar cierta culpa en el personaje interlocutor. Su indignación suena dolorida, mientras que la de Gardel es más exasperada. La imagen pública de Quiroga se mantuvo vinculada al imaginario del arrabal y alejada de la cancionista diva, como lo serían Ada Falcón o Libertad Lamarque. La construcción mediática de la personalidad de estas estrellas del tango parecía apuntar a cierta coherencia entre la figura y el repertorio cultivado.

Estas canciones prosperaron en una cultura afectiva con una mirada recelosa puesta en el otro y construyeron discursivamente un modo de ver y juzgar; no fueron un producto sino un componente de esa cultura. En una sociedad joven aturdida por un abrupto movimiento poblacional debido a la inmigración extranjera y a las migraciones internas, se renovaban las preguntas por las identidades nacionales, locales y sociales, que hacia los años 30 eclosionarían en diversos ensayos. De hecho, los tangos del reproche prefiguran, aun desde su simpleza, algunas disquisiciones intelectuales de autores nacionales y extranjeros. En *El hombre que está solo y espera* (1931), Raúl Scalabrini Ortiz retrata al hombre urbano porteño. Matallana señala, por su parte, las correspondencias entre los tangos en cuestión y la visión que José Ortega y Gasset expone en su famoso texto de 1929 “El hombre a la defensiva”, luego de su viaje a la Argentina. El español advierte en el hombre argentino aquello mismo que el tango denuncia: que emplea “una máscara”, ante cuya presencia se experimenta “el azoramiento acostumbrado al hablar con una careta” (741). En la misma

línea, pero más despiadadas, están las descripciones de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la Pampa* (1933), en el que se refiere al guarango, habitante de los arrabales del centro de la ciudad, como una figura carnavalesca con “la apostura sucia y arrogante del rufián latino” y cuya cara “tiene la impudicia de la máscara” (212).

Tras el auge del sujeto indignado entre 1928 y 1929, en la década del 30 estas letras disminuyen notoriamente su cantidad. Esta merma responde tanto a la retracción general del tango como a la repercusión de la crisis mundial en los derroteros poéticos del género, reflejada en los tangos contestatarios o tangos de la crisis surgidos en torno a 1930. Cabe destacar también que, partir de 1928, Enrique Santos Discépolo incrementa su producción, con algunas composiciones paródicas que exponen el agotamiento de ciertos recursos expresivos en el tango y otras que reflexionan sobre la crisis social y humanitaria. Luego, hacia fines de los 30 el género recobrará fuerza y dará lugar a la célebre época de oro, cuya poética estará signada por la evocación, la construcción del barrio y de la ciudad como geografías afectivas, los fracasos de las relaciones de pareja, el melodrama y la autocelebración del tango y de sus símbolos. Excepto alguna incursión esporádica como imitación de estilo, ya no se escribirán tangos del reproche, aunque orquestas los reversionarán y el cine se valdrá de muchos de ellos en su reconstrucción de los roles de clase. No obstante, a fines de los años 40, Alberto Echagüe y la orquesta de Juan D’Arienzo estrenan dos tangos de Carlos Weiss, “Cartón junado” y “Chichipía” que, si bien retoman con cierta ironía el tono del sujeto indignado, reactualizan su significado social en el contexto de los cambios socioculturales propiciados por el peronismo. Se trataba de una de las orquestas más populares, no solo en cuanto a cantidad de adeptos, sino también a su extracción social. La clase trabajadora sentía su frenesí plasmado en el acelerado ritmo de la orquesta de D’Arienzo. Desde la música popular, el sujeto indignado centellaba nuevamente como portador de un tono articulado de manera problemática en la intersección entre lo estético, lo social y lo político.

Ese tono se deslizará luego hacia otras manifestaciones musicales. A fines del siglo XX el grupo argentino Yerba Brava, pionero de la cumbia villera, logra un éxito significativo con la canción “Pibe cantina”, donde resuena la voz de aquel sujeto indignado del tango desde otro contexto urbano, temporal y genérico. Nuevamente el gesto nunca apolítico de señalar al otro y una retórica de la indignación en una voz que se percibe autorizada, la circulación del rumor, la recriminación ante un ascenso económico repentino y dudoso, el lenguaje popular y el reproche que suena a provocación: “Pibe cantina de qué te la das/ si sos un laucha, borracho y haragán”. La permanencia de un tono desafiante, que *mutatis mutandi* se fue expandiendo desde la campaña hacia las orillas, hasta llegar a diversos rincones urbanos, siempre asociado a diversas articulaciones identitarias que se narran, se tachan y se sobrescriben, y a una pregunta a la que solo podremos responder parcial y circunstancialmente: quiénes somos o quiénes queremos ser.

Conclusión

A lo largo de este trabajo nos hemos planteado una serie de interrogantes, a los que solo hemos podido responder parcialmente debido a la complejidad del asunto y a la riqueza productiva y expresiva de la poética del tango. Más allá de estas limitaciones, nos interesa remarcar tres conclusiones.

En primer lugar, sostenemos que el tango heredó de la literatura gauchesca un tono de desafío, manifestado en la actitud arrogante del hablante y en el menosprecio hacia el

interlocutor, entre los cuales se establece una dinámica agónica. El tango reelaboró creativamente esa voz indignada, asumida por los tangos del reproche que florecieron durante los años 20. Asimismo, creemos que dicha apropiación no constituyó una mera operación retórica, sino que condensó una carga de denuncia en el contexto de una geografía urbana y poblacional compleja y en acelerado cambio. De este modo, la poética del tango contribuyó a articular identidades y a verbalizar problemáticas sociales, a través de la interpelación emocional a los oyentes.

En segunda instancia, destacamos la elocuencia del sujeto indignado de los tangos analizados, a menudo cargados de imágenes ingeniosas y creativas, en ocasiones incluso humorísticas. A su vez, las admoniciones, las amenazas, las recriminaciones, las ironías y demás recursos que se advierten en el entramado discursivo de las letras, junto con su carácter dramático dado por la interacción entre el sujeto indignado y el personaje “citado”, constituyeron un reto performático para él o la intérprete, al exigirles un modo de cantar diferente en comparación con otros tangos donde predomina la actitud de lamento. Frente a ciertas apreciaciones generalizantes que reducen la poética de este género al talante plañidero y a la expresión de melancolía, los tangos del reproche ponen en evidencia que aquella constituyó un cancionero polifónico, que no tuvo una sola voz ni un solo tono, y, por ende, tampoco una sola manera de ser interpretado vocalmente.

Por último, hemos esbozado que la prensa especializada, que comenzó a nutrirse de la actividad y la biografía de los cantores y cancionistas de tango, solía esforzarse por alinear aquellas narraciones al repertorio del artista, en un intento de lograr cierta coherencia entre la imagen social proyectada por él o ella y sus canciones. Carlos Gardel, Ignacio Corsini y Rosita Quiroga han sido quienes más han incurrido en los tangos del reproche, conjunto vasto y fundamental de la poética del tango de los años 20.

Referencias bibliográficas

- Adamosvsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina*. Buenos Aires, Crítica, 2019.
- Aguilar, José María. “Milonguera”, 1925.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México, UNAM, 2015.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020.
- Armus, Diego. “El viaje al centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940”. *Salud Colectiva*, La Plata, v. 1, n.º 1, ene.–abr. 2005, pp. 79-96.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Cadícamo, Enrique. “Fanfarrón”, 1928.
- Cadícamo, Enrique. “Muñeca brava”, 1929.

- Cadícamo, Enrique. “Pompas de jabón”, 1925.
- Campra, Rosalba. *Como con bronca y junando*. Buenos Aires, Edicial, 1996.
- Caruso, Juan Andrés. “Malandrín”, 1928.
- Casciani, Antonio. “Farabute”, 1928.
- Collier, Simon. *Carlos Gardel*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Conde, Oscar. “La industria nacional de los acotes: batallas de *freestyle* en Buenos Aires (2014-2017)”. *Jornadas internacionales “Agonalidad y Ritualidad: dos desafíos de los conceptos Sincronización y Resonancia”*, Freiburg, Albert Ludwigs Universität Freiburg, 2018, pp. 1-25.
- Conde, Oscar. “El lunfardo en el repertorio de Carlos Gardel”. *El mudo del tango*, editado por Omar García Brunelli, Buenos Aires, INMCV, pp. 39-58.
- Contursi, Pascual. “Flor de fango”, 1917.
- Contursi, Pascual. “Mi noche triste”, 1917.
- Díaz, Claudio y María de los Ángeles Montes. “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”. *El oído pensante*, v. 8, n.º 2, ago.2020–ene. 2021, pp. 38-64.
- Dizeo, Enrique. “¡Qué fenómeno!”, 1929.
- Dizeo, Enrique. “Pan comido”, 1926.
- Flores, Celedonio. “Audacia”, 1926.
- Flores, Celedonio. “Carta brava”, 1927.
- Flores, Celedonio. “Mala entraña”, 1927.
- Flores, Celedonio. “Pa’ lo que te va a durar”, 1935.
- Flores, Celedonio. “Margot”, 1919.
- Frith, Simon. “Música e identidad”. *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul Du Gay, Buenos Aires, Amorrortu, 2003, pp. 181-213.
- Frith, Simon. *Ritos de la interpretación*. Buenos Aires, Paidós, 2014.
- García, Miguel y Gloria Chicote. *Voces de tinta*. La Plata, Edulp, 2008.

- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas: Tango, samba y nación*. Buenos Aires, FCE, 2007.
- Gobello, José. *Breve historia crítica del tango*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Heinrich, Haydée. *Locura y melancolía*. Buenos Aires, Letra Viva, 2014.
- Irusta, Agustín y Roberto Fugazot. “Dandy”, 1928.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase*. Buenos Aires, Ariel, 2013.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, PERFIL, 2000.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires, Losada, 1968.
- Matallana, Andrea. *Qué saben los pitucos*. Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango*. Buenos Aires, Galerna, 1982.
- Ortega y Gasset, José. “Intimidades”. *Obras completas. II*. Madrid, Taurus, 2004.
- Parret, Herman. *Las pasiones*. Buenos Aires, Edicial, 1995.
- Peluso, Hamlet y Eduardo Visconti. *Gardel y la prensa mundial*. Buenos Aires, Corregidor, 1990.
- Rivero, Edmundo. *Las voces Gardel y el canto*. Buenos Aires, Etlaográfica, 1985.
- Romano, Eduardo. “El tango cantado de Buenos Aires”. *Antología del tango rioplatense. Vol. II 1920-1935*. Buenos Aires, INMCV, 2014, pp. 17-19.
- Romano, Eduardo. *Las letras del tango*. Rosario, Fundación Ross, 1993.
- Romano, Eduardo. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1983.
- Romero, Manuel. “Estampilla”, 1928.
- Russo, Fabián. *El tango cantado*. Buenos Aires, Corregidor, 2011.
- Sábato, Ernesto. *Tango: Discusión y clave*. Buenos Aires, Losada, 1983.
- Savigliano, Marta E. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo”. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, t. 19, Buenos Aires, 1993-94, pp. 79-104.

- Scalabrini Ortiz, Raúl. *El hombre que está solo y espera*. Madrid, Hyspamérica, 1986.
- Selles, Roberto. “Antes y después de Gardel y Corsini”. *La historia del tango*, t. 10, Buenos Aires, Corregidor, 1978, pp. 1655-1688.
- Traverso, Lorenzo Juan. “Uno y uno”, 1929.
- Ulla, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- Vaccarezza, Alberto. “Atorrante”, 1929.
- Varela, Gustavo. *Tango y política: Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires, Ariel, 2016.
- Waiss, Carlos. “Cartón junado”, 1947.
- Waiss, Carlos. “Chichipía”, 1952.