

SIGLO XX CAMBALACHE, PROSTITUCIÓN Y FETICHISMO. LOS CONFLICTOS DEL CAPITALISMO EN LAS LETRAS DE LOS TANGOS

Por Alejandro Szwarcman

Alguien le dice al tango

¿Ha sido efectivamente el tango a través de sus letras un verdadero “testigo de época”? En todo un corpus poético donde prevalece la nostalgia, el abandono, los conflictos amorosos, ¿ha ignorado el tango los conflictos sociales, o acaso los presenta de otra manera?. ¿Es el tema de la prostitución exclusividad de las letras del tango primitivo, o persisten de un modo velado en las letras de ese otro tango, llamémosle, “decente”? ¿Podríamos establecer como denominador común a todos los tangos, una especie de “yo lírico”, o una voz o un arquetipo de arquetipos que opera como síntesis de toda la sustancia tanguera?.

Esas preguntas y otras, surgen una vez agrupados y comparados por un lado, todos los elementos de ese entramado histórico, económico, social e ideológico; y por el otro, los temas que hacen a la evolución y consolidación de la poética tanguera al cabo de aproximadamente cuatro décadas a partir de 1917.

Lo primero que a partir de esa comparación asoma, de un modo que a primera vista se presenta semioculto en las letras, son determinadas relaciones sociales, especialmente, relaciones de producción inscriptas en el incipiente capitalismo argentino de finales del siglo XIX y su posterior consolidación durante el siglo XX. Pero no quiero extenderme ahora sobre este punto, ya que sería de algún modo adelantarme a las conclusiones.

Apariencia y sustancia

¿Cómo se nos presentan las letras de tango? Cualquiera que tenga un conocimiento promedio del tango sabe que sus letras por lo general, cuentan diversas historias. Por ejemplo, y solamente por citar algunas, la de aquella humilde muchacha, casi adolescente, que seducida por las luces del centro un día se marcha del suburbio, dejando casa, familia, novio, y finalmente, no se la ve nunca más; la otra, donde la pieza del conventillo con todos sus elementos decorativos y el mismo protagonista, esperan que la percanta que se marchó sin avisar en algún momento regrese; la otra, la de la pérdida del paraíso de la infancia y de la juventud que ya se fue, ya no está; otra, la de los años derrochados que ya no vuelven; otra, la del barrio cambiado y la novia ausente; la otra, la de la gola que se va y la fama que por lo visto, es algo más que evanescente; la otra, la de la viejita que se fue al cielo y ya no está; más todas aquellas que narran conflictos amorosos, ¿derivados de qué?: del amor que tampoco está. Es decir, en un promedio considerable, las letras de los tangos parece ser, nos hablan de una presencia que se manifiesta como pura ausencia, casi irreparable o irreversible. Lo que se nombra y reluce como disparador de la historia es aquello que no aparece en tiempo presente, lo perdido, lo que se fue o lo que no vuelve más, lo que no está.

De ahí, es que podríamos ir pensando en que aun cuando se trate tanto de historias de entuertos amorosos, como de la expresión de conflictos filiales, o sociales, o existenciales, las letras de los tangos suelen representar con frecuencia, la manifestación simbólica de un vacío existencial, fruto de la confusión, o peor, de la incomprensión de un determinado tiempo histórico que padece el protagonista.

Organización y desorganización

Ese conflicto manifiesto sospecho, es provocado por la misma trama histórica en la que aparece el tango con sus primeras expresiones, es decir, en el mismo momento de la transición que va, de la sociedad basada en el modelo de producción agrario primitivo, al nuevo modelo impuesto por el proyecto civilizatorio del capitalismo introducido por la Generación del '80 con la conformación del nuevo Estado Nación. Ese ingreso de la Argentina al sistema capitalista global mediante el papel que le asignarán las grandes potencias según la división internacional del trabajo, funcionará como el motor de un nuevo orden, y al mismo tiempo, como un desorganizador de la vida privada de las clases, especialmente la asalariada. Un proceso dialéctico a través del cual a medida que se van imponiendo el capitalismo y la sociedad mercantil sobre el antiguo régimen, no solamente irán erosionándose las relaciones de producción existentes, sino también los valores morales, éticos, culturales, los vínculos amorosos, la amistad, la ligazón al terruño, las instituciones consagradas por la tradición y la religión, el matrimonio, etc.

Como consecuencia de esas transformaciones, los conflictos amorosos que muchas veces presentan las letras de los tangos, surgen también de la exposición, a veces velada, otras más explícita, de los enfrentamientos económicos, sociales, culturales, políticos e ideológicos que tienen como base las clases que intervienen en las relaciones de producción de ese nuevo esquema capitalista. Conflictos que se manifiestan a través de los actores individuales que intervienen en las letras de los tangos, no de un modo directo, sino en la mayoría de los casos de un modo indirecto e incluso oculto.

El héroe del siglo XIX

Por ejemplo, si intentáramos indagar en la gran producción literaria universal del siglo que antecede al auge del tango, el siglo XIX, hallaríamos un signo distintivo, tanto en la lírica popular, como en la literatura, incluso en la ópera, a través del cual se expresa muy definidamente el espíritu del héroe romántico. Un arquetipo individual que representa la exaltación de los valores de fidelidad, fraternidad, filiales, amorosos, propios del romanticismo surgido en la vieja Europa como respuesta al movimiento de La Ilustración que se desarrollara antes, durante y después de la Revolución Francesa de 1789.

Los héroes románticos son, con frecuencia, prototipos nostálgicos que encarnan la rebelión frente al orden y el espíritu del siglo XVIII, el siglo de la razón. El protagonista principal del romanticismo por lo general, presintiendo el peligro, no teme las consecuencias que puedan acarrearle la consumación de su gesto heroico, ni siquiera cuando se pone en juego su propia vida. Por amor, por amistad, por fidelidad, o por una causa cualquiera, será capaz de enfrentarse a todos los peligros.

Punto y aparte, y luego retomaremos esta cuestión.

Metele fierro hasta el fondo

Sé que no es novedad para muchos, pero quizás no todo el mundo sepa que antes del tango que todos conocemos, existió otro tango caracterizado por la picardía, el alarde, la compadreada, y sobre todo, por la exaltación de la vida del caficho, un oficio parece ser, bastante extendido en la primeras décadas del siglo XX. Puede comprobarse ese predominio del tema del prostíbulo y del caficho, más cierta vindicación de esa actividad, de un modo más que explícito, tanto en las letras del tango primitivo como en sus títulos. Basta con repasar algunos de ellos:

“Afeitate el 7 que el 8 es fiesta”; “Dejalo morir adentro”; “¿Dónde topa que no dentro?”; “El fierrazo”; “Dos sin sacarla”; “El matambre”; “Hacele el rulo a la vieja”; “Pan dulce”; “¿Qué polvo con tanto viento!”; “Tocalo que me gusta”; “Va Celina en la punta”; “Sacudime la persiana”, “Echale bufach al catre”, y muchos otros más.

Por ejemplo, uno que trascendió la frontera de ese tiempo que se conoció como el de la “Guardia Vieja” es el tango “Entrada prohibida”, de Luis Teissere, grabado más tarde (aunque sólo instrumentalmente) por ejemplo por orquestas como las de Osvaldo Pugliese, José Basso, Ciriaco Ortíz y otras.

Una parte de su letra, se sabe que era más o menos así:

“La pobrecita tenía / una costumbre asquerosa / por no gastar en jabón / no se lavaba la cosa...”

En una posterior reedición corregida del año 1916 escrita por Germán, el hermano de Teisseire, ya se ocultan casi todas las referencias prostibularias.

Pero he aquí que las pocas letrillas que nos quedan, más los títulos antes mencionados, más muchos otros más, nos dan una pista bien precisa de la cuna prostibularia del tango. Y si no es la cuna, por lo menos es la escuela donde se formaron unos protagonistas bastante frecuentes: el prostíbulo, la prostituta y el cafiolo. Hablamos del desarrollo de una lírica popular, vulgar, picaresca, pero al mismo tiempo, del reflejo de una cultura que al parecer, tenía por bien vista, o acaso no adolecía ningún prejuicio para con la explotación, el dominio y la esclavización sexual de la mujer por parte del varón. Algo que hoy día, aun cuando todos sabemos que es una realidad que persiste, nos resultaría por lo menos aberrante.

Tangos que vieron la luz en la primera década del siglo XX y que incluso eran firmados, editados y vendidas sus partituras sin ningún tipo de restricción en los comercios del Centro de la ciudad decían cosas como éstas: “¿Qué bueno es hacer franela / y estar sentado en las sillas / mientras al otario adentro/ se le plantan las ladillas!” O, “No hay vida más arrastrada / que la vida de las putas / los lunes cobran las latas / y el martes andan fallutas”

Tango, prostitución y racionalidad industrial

Pero, ¿cuál es la base económica, social, cultural e institucional que brinda el marco legal y categorial de esa racionalidad y sentido común tan particular que no reprime la picaresca ni la apología del proxenetismo?

En principio, podríamos mencionar un dato histórico, no muy conocido creo, que es muy interesante. La prostitución y la trata de personas nacen en la Argentina antes que la misma nación argentina. Es decir, la prostitución comienza a ser reglamentada (por lo tanto de algún modo legalizada) en el país en el año 1875, cuando se preceptúa la actividad de los prostíbulos en Buenos Aires.

Revisando aquella reglamentación, surge un dato curioso que consiste en el hecho de que en los prostíbulos de Buenos Aires se prohibía la actividad de mujeres menores de 18 años, salvo que aquellas fueran iniciadas en la prostitución desde niñas.

Simultánea y paradójicamente, el Código Civil de aquella época prohibía a las mujeres menores de 22 años casarse sin el consentimiento del padre. Un modelo de dominio con ingredientes por lo visto, fuertemente patriarcales.

Dicen Héctor Zinni y Rafael Ielpi, en “Prostitución y rufianismo”, un trabajo publicado por Colihue en 1974, que “tras la batalla de Pavón, por los años 1870, el gaucho es perseguido y condenado por cualquier cosa exponiendo su familia al desamparo. A menudo la mujer deberá malvender al final su conducta y su honra para regodeo de algún juez de paz, de algún milico con grado, de algún señor terrateniente o de algún codicioso cuya fortuna –

bien o mal habida – asegura absoluta impunidad para el fomento de sus inclinaciones eróticas. Otras mujeres irán a la ciudad a servir en “todo” a su patrón, y otras, engrosarán los burdeles orilleros”.

Volviendo a la pregunta anterior, ¿en qué momento se da esta especie de “acumulación originaria del capital” engendrado por este régimen explícito de dominio y explotación sexual?

El Dr. Raúl Schnabel señala en su trabajo *Historia de la trata de personas en Argentina como persistencia de la esclavitud*: “(...) Entre finales del siglo XIX y mediados del XX la dimensión del comercio de mujeres para la explotación sexual adquiere vastas dimensiones internacionales. En nuestro país, constituye uno de los capítulos de la masiva inmigración europea.

Es imposible separar el crecimiento de la prostitución con el comercio de mujeres del conjunto de fenómenos que sobreviene a las dos Revoluciones Industriales: el crecimiento del capitalismo industrial moderno, el aumento poblacional de las grandes urbes, la oleada que emigra del hambre de Europa para poblar nuestro país necesitado de mano de obra para desarrollar el modelo que Argentina ocupará en la división internacional del trabajo, y el incremento de los medios de transporte.”

Esa concatenación entre el afianzamiento del modelo económico y social y el crecimiento de la prostitución y la trata, puede también verificarse en la sofisticación del armado y los nexos entre jueces, caudillos municipales, policías, y las principales organizaciones de proxenetas como la Milieu, o la Zwi Migdal, constituidas en ese momento para abastecer la demanda sexual producto del desequilibrio demográfico que provocaba la inmigración de varones europeos.

La íntima relación entre los cambios en las relaciones de producción y el crecimiento del negocio de la trata puede verse repasando algunos datos.

Si bien la primera industria propiamente dicha se instala en el país en el año 1864, cuando Melville Bagley lanza la Hesperidina, un verdadero fenómeno de consumo masivo de aquella época, es recién a partir del último cuarto del siglo XIX que comenzará a percibirse un desarrollo sostenido, aunque incipiente todavía, de lo que podríamos llamar “industria argentina”. En ese contexto histórico donde el papel de la Argentina comenzaba a ser definido por las grandes potencias coloniales e imperiales según la división internacional del trabajo, no cabe duda que el Estado Argentino ingresa al capitalismo de la mano de sus materias primas. La burguesía terrateniente se sirvió de la conquista de lo que se llamaba por entonces “el desierto” (en realidad, grandes y muy fértiles áreas cultivables y de pastoreo) para generar para sí enormes cantidades de divisas gracias a la colocación de materias primas en el mercado mundial. Los países más ricos pagaban grandes sumas por esos productos, con lo que esa clase social además de exportadora, se convirtió en importadora de grandes volúmenes de productos manufacturados en el extranjero. Esa relación desigual que tarde o temprano desequilibra la balanza comercial y genera endeudamiento para paliar el déficit, desembocó en la crisis del 1890.

En ese contexto de crisis, una fracción de esa burguesía terrateniente pugnó por un modelo más industrializado que pudiera acoplarse mejor al modelo agroexportador.

De ese modo, y durante la presidencia de Carlos Pellegrini, se crea el Banco Nación, la Caja de Producción, Obras Sanitarias y se promueve un bono local que adquieren bancos, comerciantes prósperos y grandes terratenientes; por un lado, para evitar un nuevo empréstito al exterior, y por el otro, para hacerse esos sectores de la clase dominante del control de las políticas de Estado.

Podemos señalar que un elemento fundamental que acelera ese proceso de industrialización se da con la compra de locomotoras, rieles y equipamiento en general al Reino Unido, otorgándosele además a ese país, el plan y el diseño de redes de comunicación ferroviaria. Los ingleses crearon por entonces, a imagen y semejanza de sus intereses comerciales, una de las redes ferroviarias más extensas del mundo.

Otro rubro importante que se expande en ese momento es el rubro textil. En Buenos Aires en 1885 se instala la fábrica argentina de Alpargatas compuesta de capitales argentinos e ingleses, que da cobertura al consumo de calzado al proletariado rural.

Un relevamiento de 1887 daba cuenta que en la ciudad de Buenos Aires existían unos 4.200 establecimientos, de los cuales solamente 500 tenían fuerza motriz. El resto eran artesanías o manufacturas menores.

Para resumir, y para no seguir redundando en cifras y estadísticas, ya podríamos afirmar a esta altura que el desarrollo, a partir del último cuarto de siglo XIX de las industrias derivadas del saladero y el frigorífico, la textil y la ferroviaria especialmente, conforman una unidad enlazada al comercio de la prostitución y la trata. Prostitución y trata, porque hablamos de un comercio sexual organizado en grandes redes, como así también de un modelo en pequeña escala, lo que Andrés Carretero y otros historiadores llaman “modelo siciliano”, en el que un cafisho explota de 3 a 5 prostitutas, no más.

Esa unidad complementaria entre desarrollo de la sociedad industrial-mercantil y el comercio de prostitución y de trata se convertirá de complementaria en gradualmente antagónica, cuando a mediados de la década del '30 del siglo XX se introduzca en el país el modelo fordista de producción a gran escala. Redes organizadas como la Milieu o la Zwi Migdal comenzarán a ser perseguidas, encarcelados sus miembros, hasta ser declaradas ilegales y desaparecer por completo.

No es casual. Con el primer intento, allá por la década del '30 del siglo XX, de la burguesía argentina por impulsar la primera sustitución de importaciones, la industria comienza a generar una demanda de mano de obra femenina, especialmente en la industria textil, y con ello, un gran número de mujeres comienzan a migrar de la prostitución al proletariado industrial. Es decir, pasan de un sistema de explotación a otro, podría decirse, más "honrado".

De algún modo, los miembros de las redes de prostitución y trata al cabo de cincuenta años aproximadamente, hicieron el “trabajo sucio” de la burguesía al barrer con cierta moral idílica, propia del romanticismo del siglo XIX. Una vez consumada esa tarea, la burguesía ajustó cuentas con esas mismas organizaciones, haciendo desaparecer lo que ellas representaban para el nuevo capitalismo argentino, es decir, atraso y patriarcado brutal.

A propósito, no puedo dejar de poner en un recuadro el conocido párrafo de El Manifiesto Comunista en el que Marx y Engels sostienen que *“dondequiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre (y a la mujer, agregaría en este caso yo) a sus ‘superiores naturales’ las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel ‘pago al contado’. Ha ahogado el sagrado sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal”*.

Fanfas, camorristas y rufianes melancólicos

La racionalidad de la época en que nace y se desarrolla el tango por lo visto no solamente es machista, sino que además admite el prostíbulo como “un mal necesario” para la sociedad. Por lo tanto hablar de un tango “machista” es algo más que una obviedad, (¡ya que vaya si la cultura y las instituciones de aquel entonces lo eran!), sino más bien, conlleva la clausura del análisis de la totalidad del fenómeno, tomando apenas el aspecto parcialmente visible del mismo, sin ver todo el entramado que hay detrás de esa apariencia.

En particular, me llama la atención un dato que aporta José Gobello en “*El origen de las letras de los tangos*”, un gran trabajo publicado por la Academia Porteña del Lunfardo en 1991. A contramano de lo que suele afirmarse en torno al origen del tango primitivo, dice el autor que la sobreestimación que expresa el canfinflero (caficho) en las primeras letras de los tangos deviene del cuplé español, no de un arquetipo local. De ese modo, el canfinflero o el compadrito, funcionarían como la suplantación del chulo español por una especie vernácula y más próxima.

“*Las primeras letras para tangos son, a mi entender, españolas en su forma y lupanarias en su fondo*”. Porque agrega además Gobello (a quien conocí y traté, un hombre profundamente reaccionario, de pensamiento ultramontano, pero para mi asombro, con gran conocimiento y dominio de la dialéctica hegeliana) que “(...) *el canfinflero auténtico podía ser un hombre quejoso de su suerte. Conocía los desvíos del amor, aunque fuera el amor de las prostitutas (...)*”.

Para apoyar esa afirmación, se remite al dolor representado en estos versos recogidos por Robert Lehmann-Nitsche, el antropólogo alemán a quien debemos el rescate de todo un invaluable archivo de coplas anónimas:

“*Cuando el bacán está en cana / la mina se peina rizos: / no hay mina que no se espiente / cuando el bacán anda misho*”.

Versos que anticipan a los de Pascual Contursi en “*Mi noche triste*”, obra que los estudiosos del género por amplia mayoría, coinciden en definir como el salto disruptivo en el espíritu de las letras de los tangos, incorporando el ingrediente “italiano” de la pena y de la melancolía.

Está visto que aun cuando se pretenda oponer el tango de la Guardia Vieja al tango contursiano como antagónicos, parece ser que el extracto esencial de esa nueva expresión surgida en 1917 ya se encontraba en estado larvario en el tango primitivo.

Dice Gobello: “*Los temas iniciales de Contursi son lupanarios. La descripción del Moulin Rouge de Montevideo que escribe para el tango “La Biblioteca”, de Berto, recuerda, por su estructura y por el tema, El baile en lo de Tranqueli, reproducido por Lehmann-Nitsche. Y los canfinfleros amurados y las minas venidas a menos como la de “Pobre paica” que compuso para “El motivo”, de Cobián, tienen también antecedentes en la literatura lupanaria. Lehmann-Nitsche reproduce éstas, que llama “relaciones incompletas de un canfinflero:*

“*Cacé un estrilo a la gurda / hace cosa de unos días / porque algunos me batían / que la mina se iba a alzar. / Yo me había vuelto reo / con los leones remendados / y el funche se me había quedado / lo mismo que un acordeón. / Y los pobres caminantes / se iban jodiéndome a gritos / Pucha que sí, el bacán maldito / ya marcha para el cajón.*”

De tal modo, deduzco, por lo que dice Gobello, que la revolución de Contursi es más estética que temática, ya que por lo visto, el tema del bacán venido a menos existió antes de “*Mi noche triste*” y ha de persistir en las letras de los tangos bien entrados los años ’40 y ’50.

Pero entre los '20 y los '30, trátase o no de camorristas fanfarrones o de cafishos abandonados, la lírica tanguera se va constituyendo de a poco en un sumario que refleja el desconcierto de la época. Todo lo que exhiben las letras de los tangos de la primera mitad del siglo XX es pérdida, desconsuelo, o incompreensión de la realidad. El primer amor, la mina, el amigo, la infancia, la gloria, la pilcha, el barrio, la juventud, se transforman en sujetos evanescentes de un *tempus fugit*.

Nace el vero tango de la modernidad

El primer tango de la era contursiana del que con certeza se puede afirmar que es la primera canción de tango que nace por el maridaje concertado entre el autor de la letra y el compositor de la melodía, es el tango “Milonguita”, estrenado en el teatro Ópera un 12 de mayo de 1920 durante la representación de “Delikatessen Hause”, un sainete escrito por Alberto Weisbach y el autor de su letra, Samuel Linnig.

El cambio de identidad de Esthercita, a quien ahora todos llaman “Milonguita”, (aunque para hacer justicia hay que decir que Celedonio Flores se le anticipa con el mismo tema en 1914 cuando escribe “Por la pinta”, letra que Gardel rebautizaría en 1919 con el nombre de “Margot”) creo que expone desde un realismo cruel esa modificación identitaria que transforma a esa adolescente del suburbio en “*flor de noche y de placer*”.

Si corremos por un momento el velo de esa transmutación, veremos que es la división del trabajo la que decide si dentro del proyecto civilizatorio del capitalismo las personas desposeídas de los medios de producción deben vivir o morir. Traducido, la muchacha debe decidir si se prostituye para subsistir o si se deja caer en la miseria, para en definitiva, morirse de hambre. Una representación sombría de esa “libertad” que promueve el sistema capitalista a través de sus instituciones cuando empuja a una fracción del proletariado a formar parte del ejército de desocupados o a transformarse en parte del lumpen-proletariado.

Ya en esa década del '20 de milonguitas y grelas, los tangos dan cuenta que las historias fueron cambiando de escenarios. Es decir, del burdel al varieté, y del varieté al cabaret. Pero el origen que expulsa a las mujeres de humilde condición a las Casas de Tolerancia (¡vaya eufemismo!) o al cabaret siempre se repite: el arrabal obrero, el caserío pobre, el suburbio marginal.

Ese esquema, podríamos decir “operístico”, en el que la muchacha humilde se va del barrio buscando destinos non sanctos se repetirá en más de una obra: “*En fina copa e' cristal / hoy tomás ricos licores, y entre tantos resplandores / se encandiló tu arrabal*”, (“Callejera”, Enrique Cadícamo); “*Te fuiste de tu casa, tal vez nos enteramos mal*” (Percal, Homero Expósito); o esa extraña variación que ejecuta José Canet en “Los cosos de al lao” cuando “*la piba que un día se fuera cuando no tenía quince primaveras*” ha vuelto, y por si fuera poco, con un purrete al que deciden bautizar para que ese retorno además, sea una fiesta de reconciliación entre la muchacha, su humilde familia y sus orígenes. (Entre líneas, no es complicado ver en la acuarela de Canet el tema de la parábola bíblica del Hijo Pródigo).

En todas esas breves y maravillosas operetas de tres minutos, el yo lírico que encarnan los distintos letristas va pasando del tono redentorista a la invectiva, del lamento al sermón del cafisho, o como hemos visto en este último caso, de un pasado innombrable al perdón paternal y al arrabal como purgatorio.

Por ejemplo, hay un tango de Celedonio Flores escrito en 1929, “Atenti pebeta”, que, para mi asombro, en la actualidad está muy versionado por cantantes mujeres. Cosa extraña en estos tiempos donde se pone en el tapete precisamente, la discusión por la cuestión del patriarcado. (Intuyo que eso sucede porque muchas no saben lo que están cantando). En este tango estrenado doce años después que “Mi noche triste”, reaparece

la voz del caficho de los tangos primitivos de fin de siglo XIX y principios del XX, “aconsejándole” a su prostituta que no se deje seducir por otros proxenetas, posibles rivales del sujeto de marras:

*“Cuando estés en la vereda y te fiche un bacanazo,
vos hacete la chitrula y no te le deschavés;
que no manye que estás lista al primer tiro de lazo
y que por un par de leones bien planchados te perdés.”*

Pavada de consejero...

Enrique Santos Discépolo, cronista del capitalismo

Pero vuelvo al drama como reflejo del vacío existencial provocado por la desorganización social que engendra el incipiente capitalismo argentino, sin que el protagonista pueda hacer otra cosa que no sea lamentarse por todo aquello que va dejando en el camino.

De esa desazón, también surge un sentido común muy particular, expresado genialmente en el pensamiento de la protagonista femenina del tango “Qué vachaché”, escrito en 1926 por un joven de 25 años llamado Enrique Santos Discépolo.

Estrenado en el Teatro Apolo por Tita Merello como parte de la revista “Así da gusto vivir”, la letra de Qué vachaché satiriza una escena de la vida conyugal. Una mujer pragmática, quien ha adaptado ya su pensamiento a la racionalidad mercantilista, le reprocha con rigor materialista a su compañero la miserable existencia que le toca padecer. El varón en este caso, parece ser un “gilito embanderado”, es decir, alguien que ha abrazado con romanticismo la causa de los que quieren cambiar el orden social impuesto por el capitalismo:

*“¿No te das cuenta que sos un engrupido?
¿Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?
¡Si aquí ni Dios rescata lo perdido!
¿Qué querés vos? ¡Hacé el favor!.*

*Lo que hace falta es empacar mucha moneda,
vender el alma, rifar el corazón,
tirar la poca decencia que te queda.
Plata, plata, plata y plata otra vez.
Así es posible que morfés todos los días,
tengas amigos, casa, nombre y lo que quieras vos.
El verdadero amor se ahogó en la sopa:
la panza es reina y el dinero Dios.*

*¿Pero no ves, gilito embanderado,
que la razón la tiene el de más guita?
¿Que la honradez la venden al contado*

y a la moral la dan por moneditas?
 ¿Que no hay ninguna verdad que se resista
 frente a dos pesos moneda nacional?
 Vos resultás, -haciendo el moralista-,
 un disfrazao sin carnaval.”

Es evidente que para el por entonces muy joven autor de Qué vachaché el proyecto civilizatorio del capitalismo del siglo XX viene a barrer con el espíritu romántico del siglo que lo antecede. Me veo tentado de llamar a estos primeros tangos de Discépolo “tangos marxistas”. No porque su autor adhiriera al marxismo (todos sabemos que dos décadas más tarde asumiría con fervor la identidad peronista), sino porque en dos o tres pinceladas encontraremos la síntesis de los que Marx expresara en el Manifiesto en relación a la labor de la burguesía:

“(…) *Ha ahogado el sagrado sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio*”. Como así también ciertas referencias a la teoría del fetichismo y más precisamente a la teoría del dinero como fetiche:

“(…) *el verdadero amor se ahogó en la sopa / la panza es reina y el dinero es dios*”

Como representante de todas las mercancías, el dinero se convierte en el verdadero dios del capitalismo. Un fetiche de fetiches a través del cual por un lado, se realizan todas las mercancías antes de convertirse en valores de uso (incluso la fuerza de trabajo como mercancía), y por el otro, un fetiche de fetiches a través del cual todas las formas de dominio y explotación presentes en el capitalismo se transforman en invisibles. Algo que nuestro gran poeta popular parece advertir en “Cambalache” (1935), el tango más censurado de toda la historia (¿casualidad?) tanto por gobiernos civiles como militares.

Pero antes de entrar en Cambalache, quisiera mencionar que a cinco años del estreno de Qué vachaché, en 1930 el dúo Gómez-Vila estrena “Yira, yira” y a los pocos meses, en setiembre de ese año, Gardel deja el registro de una versión insuperable. Este tango, como otros de Discépolo, fue víctima de la censura a veces explícita, otras disimulada, y en otros casos ridícula, cuando por ejemplo durante el gobierno militar surgido del golpe del 4 de junio de 1943, se prohíbe el uso del lunfardo y los radiodifusores pasaron a llamarlo “Camina, camina”. Claro que el verbo “yirar” en lunfardo significa algo más que caminar. En su linaje etimológico encontramos la palabra “yiro”, que refiere a las prostitutas llamadas “callejeras”, las únicas que en los años ’20 eran reprimidas por la policía porque competían con el negocio de los burdeles.

De tal manera que cabe conjeturar que tanto para el título, como para el primer verso, el autor utiliza la jerga de la prostitución como metáfora de la vida perra, donde el protagonista se encuentra confundido frente a la suerte (que es grela) y a “*la indiferencia del mundo*”, “*que es sordo y es mudo*”.

Esta letra nos recuerda en algo al “Cándido” de Voltaire y al *homo homini lupus* con el que Thomas Hobbes define la condición humana. No cabe duda que el escenario de *Yira, yira* es el de la crisis de entre guerras, y que el sujeto que exhibe su desconcierto de un modo descarnado no comprende ese caleidoscopio de valores desordenados que se presenta con el capitalismo del siglo XX, donde la fraternidad y la solidaridad son objetos en desuso:

“ Cuando estén secas las pilas / de todos los timbres / que vos apretás / buscando un pecho fraterno / para morir abrazao. / Cuando te dejen tirao / después de cinchar / lo mismo que a mí. / cuando manyés que a tu lado se prueban la ropa / que vas a dejar / te acordarás de este otario / que un día cansado / se puso a ladrar(...)”

Del mismo modo, Discépolo en *Malevaje* (1929) vuelve a invocar la voz del compadrito de la Buenos Aires precapitalista, pero no con el tono fachendoso de los compadritos de Villoldo, sino como un sujeto que se ve poseído por el miedo de verse “a la sombra o finao”, alguien a quien una nueva racionalidad, le ha enturbiado su conducta maleva de un modo que él mismo no llega a comprender. Tanto, que finalmente no puede hacer otra cosa que no sea confesarlo: “Decí, por Dios, ¿qué me has dao /que estoy tan cambiao,/no sé más quién soy”.

De aquí que me animo a conjeturar que la voz discepoliana, y tal vez el resto de las voces que se expresan en los tangos de la primera mitad del siglo XX, son la manifestación simbólica del personaje romántico del siglo XIX que entra en contradicción con un tiempo que él mismo no puede entender.

En relación a Discépolo particularmente, debería referirme en una nota aparte, pero por el momento y para ir cerrando con él, entraremos en “Cambalache”.

Se han dicho muchas cosas de esta obra y se han hecho muchos análisis. Quizás no se dijo nunca, pero yo creo que este tango podría servir tranquilamente para explicar la teoría del fetichismo esbozada por Karl Marx en *El Capital*.

En principio, quisiera mencionar que si bien el protagonista de *Cambalache* comienza diciéndonos que el mundo ha sido y “será una porquería”, inmediatamente aclara que nada puede ser comparable con el “despliegue de maldad insolente” que se presenta en el siglo XX, con su escala de valores distorsionada por el dios-dinero:

*“¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!
¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso, estafador!”*

En uno de sus tantos escritos preparatorios de *El Capital*, Marx escribe en 1849 uno de sus artículos más conocidos, “Trabajo asalariado y capital”, donde dice lo siguiente para explicar cómo un sujeto o una mercancía cualquiera se convierten en capital:

“Un negro es un negro. Sólo en determinadas condiciones se convierte en esclavo. Una máquina de hilar algodón es una máquina para hilar algodón. Sólo en determinadas condiciones se convierte en capital. Arrancada a estas condiciones, no tiene nada de capital, del mismo modo que el oro no es de por sí dinero, ni el azúcar el precio del azúcar.”

Ninguna otra letra en la historia del tango podría haber enumerado con mayor precisión estética toda una serie de objetos inconexos entre sí que en el marco de la sociedad mercantilista se transforman de algún modo en seres vivos, al tiempo que el ser humano se cosifica en un marco categorial de racionalidad mercantilista donde se pervierte su condición de tal:

*“Igual que en la vidriera irrespetuosa
de los cambalaches
se ha mezclao la vida,
y herida por un sable sin remaches
ves llorar la Biblia
junto a un calefón”*

Creo que en este punto es interesante mencionar una gran obra publicada recientemente por Ed. Akal, D.F. México, escrita por el filósofo Juan José Bautista, en donde en la cita al pie de página número 178 hace referencia a otro gran trabajo, *“La crítica del capitalismo como religión”*, de Franz Hinkelammert. Dice Bautista: *“Las reflexiones de Hinkelammert relativas al fetichismo en la modernidad nos mostrarán cómo el capitalismo ahora ha producido una religiosidad no religiosa, es decir que, al igual que cuando Benjamin dice que el capitalismo es una religión, Hinkelammert está diciendo que el capitalismo produce una religiosidad de carácter secular, es decir, no religiosa”*.

Pero volviendo a Discépolo (y a Marx), queda de manifiesto en Cambalache esta relación entre el desarrollo de la forma relativa del valor y el de su forma equivalente, y del tránsito de la forma general del valor a la forma del dinero. (*“Y pues es quien hace iguales / al rico y al pordiosero / poderoso caballero / es don Dinero”*, dice Quevedo).

Y con esa igualación sin equivalencias Discépolo asesta su última estocada:

*“Es lo mismo el que labura
noche y día como un buey,
que el que vive de los otros,
que el que mata, que el que cura
o está fuera de la ley”*

¿Quién es ese “que vive de los otros” sino el capitalista, el agente principal del sistema de explotación del hombre por el hombre? Un sistema que impone una determinada escala de valores, desarrollando y *“alcanzando primero al marco categorial del pensamiento económico burgués, luego a las ciencias sociales, a la ciencia en general, y finalmente a la racionalidad moderna.”*(J.J. Bautista)

Podríamos seguir con Discépolo, pero como señalé antes, necesitaríamos no sólo escribir una nota aparte, sino un libro entero.

Nostalgia y capitalismo

Para ir resumiendo, apenas me referiré por último a ese otro gran tópico de las letras de los tangos que tiene que ver con la evocación nostálgica de ese “cielo perdido”, tan bellamente expresada en la poesía de Homero Manzi.

Podríamos hablar horas de los aportes estéticos que Manzi le hace al tango. Pero ya se ha dicho y se seguirá diciendo mucho acerca de sus maravillosos tangos. Ahora nos referiremos a su obra en otro sentido.

Es indudable que Manzi es la expresión máxima del tono romántico-elegíaco en la poesía tanguera. Sin embargo, ni el tono romántico, ni el tono elegíaco son cosas que hayan inventado Manzi o el mismo tango. La elegía es un sub-género por ejemplo, que ha atravesado a gran parte de la lírica universal, desde la antigüedad hasta nuestros días.

Muchos han querido ver en esa nostalgia (acaso una nostalgia que comienza con el *ubi sunt* de Benjamín Tagle Lara: “¿Dónde está mi barrio / mi cuna maleva?”, Puente Alsina, año 1928) la manifestación simbólica de la pena del inmigrante al evocar su terruño, o el intento menos simbólico y más explícito por recuperar a través de la memoria el paraíso perdido de la infancia, el de la juventud, o el del primer amor.

En cualquiera de los casos, detrás de ese vínculo de fuerte arraigo para con el pasado, asoman la desconfianza y el desapego por aquello que el capitalismo ha modificado, alterando tanto la escenografía barrial, como los vínculos entre las personas en el devenir de cada azarosa existencia.

Para decirlo de otra manera, pienso que la ensoñación, la evocación, expresan a través de esa nostalgia y de esa melancolía, los esfuerzos del ser humano por recuperar no solamente el paisaje, sino también todos los aspectos de un pasado que, por lo visto, era mejor. Una intención consciente o inconsciente que atraviesa tanto a los protagonistas de esos tangos, como a quienes escuchándolos, se emocionan con ellos, ya sea por identificación, o por el sólo hecho de tomar prestadas nostalgias ajenas con la legítima pretensión de entrar a ese ritual expurgatorio de los sentimientos que es la catarsis.

Sería absurdo negar que las plumas más sofisticadas de los grandes poetas del tango como Manzi, Cátulo Castillo, Expósito y el mismo Discépolo, por nombrar algunos, ampliaron considerablemente las distancias estéticas para con ese tango primitivo, el de la picardía sexual del cafisho y la bravuconada del compadrito, pero también hay que decir (y ya a modo de conclusión) que unos y otros, son el resultado de una gigantesca transformación que comenzó a operar una vez que la Argentina, administrada por el Estado representante de la burguesía terrateniente de aquel entonces, decide ingresar al capitalismo de la única manera que esto puede hacerse, es decir, “chorreando lodo y sangre”, persiguiendo y exterminando al indio, acorralando al gaucho y a su prole con la alambrada, desplazando de manera forzosa enormes cantidades de individuos a las ciudades, prostituyendo a miles de mujeres y niños, transformando el perfil de esas ciudades en función de los intereses de las clases dominantes, hacinando grandes masas de trabajadores en los suburbios, enriqueciendo a una minoría privilegiada, alterando los valores esenciales de la condición humana, subjetivando y fetichizando a los objetos y a su vez, convirtiendo en objetos a las personas, ocultando, escondiendo, negando y haciendo desaparecer de la conciencia de ellas toda crítica radical a esta forma de dominio y explotación.

En el contexto de esa realidad social nació el tango y a lo largo de su rica historia muchos letristas inspirados y grandes poetas populares extrajeron con vigor expresivo, belleza y lirismo de ese oscuro fangal.

Aún cuando prevalezca el argumento sentimental o evocativo, me animo a decir que quien quiera tener una idea, por aproximación, de cómo era la vida privada de los porteños en los tiempos en que el capitalismo comenzaba a consolidarse en la Argentina, no tiene más que sentarse a escuchar los tangos escritos en la primera mitad del siglo XX. Con ello, le bastará para tener, si es que se anima a descorrer el velo, una noción lo bastaste fiel y precisa de cuánto estaban determinados los vínculos sociales por las relaciones de producción y de cómo los antagonismos de clase pueden incidir en la cultura y la ideología de un pueblo.