

Michael Rössner

## Literatura y cultura popular: sobre la relación entre tango y literatura

### 1. Sobre literatura de entretenimiento, popular, de masas y culta

Cuando hace pocos años fui invitado a dar la conferencia de apertura de la asamblea de germanistas en Buenos Aires –que ese año estaba dedicada a la literatura austríaca–, durante la cual en el curso de una hora debía tratarse nada menos que toda la literatura austríaca, me decidí por el título “‘Feliz quien olvida lo que no se puede cambiar’... La soportable levedad del ser en la literatura austríaca”. Lo particular de ese título, que ocasionó fruncimiento de cejas en algunos colegas germanistas de este lado del Atlántico, no es la deformación verbal del título de la novela de Milan Kundera –deformación en la cual podría verse una reapropiación imperialista de la literatura de Bohemia por parte de Austria–, sino el hecho de que la cita del comienzo es una línea de la opereta *Die Fledermaus* (“El murciélago”) de Johann Strauß, es decir de un texto que, según los criterios habituales, pertenece a la *Unterhaltungsliteratur* (literatura de entretenimiento), y que así era “revalorizado” como una especie de motivo conductor de la “literatura culta” de mi patria. Y sin embargo, me parece que precisamente en esa oración –por lo demás muy sabia– se halla mucho de lo que determina la característica propia de la literatura austríaca desde finales del siglo XVIII dentro del corpus de las literaturas en lengua alemana; y, después de todo, la relación de las ciencias humanas con la opereta, en los últimos tiempos, se ha puesto en movimiento, a lo cual contribuyó no poco el inteligente libro de un historiador, mi colega Moritz Csáky de Graz, sobre el fenómeno de la opereta (Csáky 1996). Pero preferiría ahorrarles el desarrollo de las teorías sobre la opereta. Esta anécdota muestra, por supuesto, que tampoco aquí en nuestros países está muy claro qué relación existe entre la literatura “culta” y la “popular” o “de entretenimiento”, si deben marcarse límites entre ellas y dónde. La inves-

tigación sobre *Unterhaltungsliteratur*, que se puso de moda en las últimas dos décadas, trajo algunos enfoques novedosos pero probablemente todavía no aportó ninguna clarificación definitiva. Por un lado llama la atención el miedo casi maníaco del término valorativo, miedo que ya se expresa en la larga discusión sobre los conceptos de “literatura de bajo nivel”, “trivial”, “de entretenimiento” o “de masas” y que siempre intenta esquivar la evidentemente inevitable valoración buscando clasificaciones “verticales” en lugar de “horizontales”, pero volviendo siempre a recalcar que obras de la “literatura de entretenimiento”, como por ejemplo los *Possen* de Nestroy, “también podrían muy bien exceder el ámbito de lo trivial”.<sup>1</sup> Un segundo problema parece residir en mi opinión en el hecho de que las investigaciones sobre la literatura de entretenimiento se ven en exceso marcadas por el análisis de aquella época histórica en la cual el sistema literario unitario amenaza con quebrarse (tal como por lo demás, apenas con un minúsculo adelanto temporal, también lo hace la concepción musical unitaria). Literatura de entretenimiento significa, en los presupuestos de la mayoría de los investigadores, ante todo la novela de folletín de la pequeña burguesía en el siglo XIX, desde Courths-Mahler hasta Karl May. Por lo tanto es, en primer término, narrativa; sólo relativamente pocos estudios se dedican al drama, casi ninguno a los textos de la música popular. Estos últimos sólo se han vuelto objeto de la crítica literaria allí donde fueron por así decirlo ennoblecidos –por lo general mediante coincidencias personales con representantes de la “literatura culta”–, tal como por ejemplo en el caso de la *chanson* francesa, sobre la cual por lo menos se dispone de algunos planteos en las obras de Dietmar Rieger y su escuela,<sup>2</sup> así como en el *Zentrum für Textmusik* de Innsbruck.<sup>3</sup> El hecho de que dichos principios puedan también sostenerse respecto al tango es manifiesto. Ello sin duda no varía nada en el demasiado estrecho horizonte de los estudios sobre la literatura de entretenimiento. Una inclusión masiva, digamos, de los medievalistas, quienes sin lugar a dudas tienen algo que decir sobre el tema “literatura para amplias capas de

---

<sup>1</sup> Nusser (1991: 92).

<sup>2</sup> Rieger (1987).

<sup>3</sup> *Zentrum für Textmusik* bajo la dirección de la profesora Ursula Mathis, Universidad de Innsbruck, con varias publicaciones, discoteca y organización de simposios.

público”, podría brindar nuevos esclarecimientos. En realidad, creo, debiera intentarse relativizar histórica y geográficamente esas categorías rígidas, que tan sólo en lo lingüístico se venazonadas por criterios de corrección política.

## **2. Sobre la relación entre literatura y cultura popular en el mundo hispánico**

Con lo dicho llegamos al tema principal: la cuestión de la relación entre literatura culta y popular en América Latina, particularmente en el Río de la Plata, y no los sorprenderá que aquí me adhiera a un acceso de tipo diferente a lo habitual en Europa. Tengo que aclarar primero por qué me decidí por el término “literatura popular” en lugar de “literatura trivial”. Parte de la culpa la tiene por supuesto la traducción del castellano, así como el deseo de comprender un fenómeno que se halla entre la literatura y la música. Es obvio que “cultura trivial” me parece una expresión aún más problemática que “literatura trivial”. Sin duda se nos crean problemas con la “cultura popular” a causa, ahora, de la proximidad con la “cultura del pueblo”, “música del pueblo”, “literatura del pueblo”, pero ésta existe también en las investigaciones sobre literatura trivial: “Repetidamente se ha aludido –leemos en Nusser 1991– a los vínculos entre literatura trivial y ‘poesía del pueblo’, pero sin que hasta ahora las investigaciones sobre tales vínculos hayan ido más allá de lo rudimentario.”<sup>4</sup>

Menos problemático parece también aquí el vínculo si diferenciamos histórica e incluso geográficamente. La literatura española nos ofrece un género que sin inconvenientes consiguió afiliarse a ambos campos: el romance surgido en la Baja Edad Media, que florece tanto en tiempos de Lope de Vega como más tarde en los de Lorca y estuvo presente siempre tanto en el campo de la literatura “culta” como en el de la popular de transmisión oral, e incluso en el campo concreto de la literatura trivial si nos referimos a los conocidos como “romances de ciego”, forma moritática del siglo XIX que también se divulgó “masivamente” en forma de cuadernillos y fue exportada a América Latina, donde se

---

<sup>4</sup> Nusser (1991: 101).

convirtió por ejemplo en antepasada de la literatura brasileña “de cordel”, otro género que tampoco parece encajar en nuestro sistema. Porque, por un lado, no quedan dudas de que no es literatura de alto vuelo, por más que esté formulada en forma poética; por otro lado, tampoco se trata del producto de una industria cultural como nuestra literatura de fascículos, sino más bien de una artesanía cultural: los autores mismos venden en los mercados locales los tomitos por lo general también impresos en casa.

Pero volvamos al romance, a la tradición española. Sin duda tendríamos aquí nuestros problemas también con los criterios de la divulgación “masiva”: la popularidad de Lope de Vega se acercaba a la de las modernas estrellas del pop, el objetivo de asistir a sus dramas convocaba en los teatros de corral a todas las capas de la población del mismo modo que un partido de la Copa Europa en el estadio de Nou-Camp, y la historia del éxito de determinados géneros novelísticos de aquel tiempo —que no sólo llegaban a alcanzar numerosas ediciones y secuelas sino asimismo ponían en escena a imitadores y continuadores apócrifos (novelas picarescas, pastoriles o caballerescas por ejemplo, pero también el *Quijote*)— bien puede igualarse al de un Karl May o un G-Man Jerry Cotton.<sup>5</sup> Y quizá debieran tomarse a veces más en serio las expresiones de Lope de Vega, cuando en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) dice, más o menos, que con gusto se mantendría algo más cerca de las reglas aristotélicas, pero lamentablemente tiene que vivir de la escritura y por tanto satisfacer los deseos y expectativas de su público.

Todo eso son criterios típicos que han sido empleados para una definición de literatura de entretenimiento y, con todo, no habrá nadie que esté dispuesto a afirmar que los romances o dramas de Lope de Vega o el Quijote deban figurar dentro de la literatura de entretenimiento o popular. Sin duda se hallan en una relación íntima y fructífera con ella, lo cual dificulta trazar límites. El límite recién se da en la literatura española a fines del siglo XVIII, cuando la admiración por el clasicismo

---

<sup>5</sup> Estos ejemplos —obvios para un alemán— deben explicarse para el lector hispanohablante: Karl May es el autor popular de “literatura de viajes” del siglo XIX por excelencia; sus novelas de aventuras, paragonables a aquellas de Emilio Salgari siguen siendo incluso hoy en día la lectura preferida de adolescentes; G-Man Jerry Cotton es la serie policíaca de bajo precio de la editorial de masas Bastei-Lübbe.

francés conduce a una exclusión de textos que en demasía le gustan al público, ante todo dentro del campo más popular de la literatura: el drama. Los sainetes de Ramón de la Cruz con sus números musicales y escenas costumbristas son declarados “género chico”, el cual a partir de ahora junto a, con, contra, por encima o por debajo del drama “elevado” lleva una vida sumamente activa. Ese es por supuesto un momento en el cual la vida cultural en los países latinoamericanos —que se hallan en los umbrales de la Independencia— comienza ya a despegarse de la de la Metrópolis. Por cierto que puede comprobarse la existencia de primeros sainetes en la Argentina (*El amor de la estanciera*), pero no dejan de ser sino episodios y se desenvuelven exclusivamente en el ámbito rural. La celebración de la Independencia tiene lugar dentro de formas neoclásicas en lírica y drama, y hay que esperar un rato hasta que vuelva a producirse en el “género chico”.

En España, en todo caso, puede comprobarse sobre los escenarios una presencia ininterrumpida de este “género chico” hasta el siglo XX, por lo cual ciertos autores (como por ejemplo Carlos Arniches con su sainete grotesco, o también los dramaturgos Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura, vinculados con la vanguardia) fueron aceptados enteramente por la crítica literaria dentro del círculo de la “literatura elevada”. Bajo Franco, incluso se reforzó el predominio escénico del políticamente menos peligroso “género chico” ... y pronto fue utilizado por quien es acaso el más significativo dramaturgo español contemporáneo, Antonio Buero Vallejo, para hacer pasar a través de la censura mensajes críticos en forma de sainete.<sup>6</sup> Lo que es válido para el drama vale en igual medida para la lírica: Federico García Lorca no sólo escribió romances, sino que intentó también, en su *Poema del cante jondo*, un traslado adecuado de los ritmos y escasos contenidos lingüísticos del flamenco a las letras, y también entre los autores de generaciones posteriores volvemos a encontrar poetas que recurren a las formas de la lírica popular, tales como Miguel Hernández. Y hacia el final de la época franquista, puede verificarse una cada vez más vigorosa literaturización de la versión española de la canción de protesta, ante todo también en las lenguas de las minorías por aquel entonces oprimidas (especialmente catalán y gallego).

---

<sup>6</sup> Cfr. Härtinger (1997).

### 3. Argentina: ¿Una literatura nacional surgida de la cultura popular?

Si, por tanto, en el sistema literario español los límites están trazados mucho menos tajantemente que en el nuestro y tiene lugar un intercambio continuo, resulta entonces que ello tiene mayor validez aun para América Latina y particularmente para la región rioplatense. Ante todo en países como la Argentina y el Uruguay –que no habían poseído culturas indígenas avanzadas– la cuestión de la propia identidad cultural se plantea muy ardientemente luego de la obtención de la Independencia, y la imitación de Francia dentro del espíritu de una vaga latinidad –de la cual también es deudora la popularidad de la expresión “América Latina”– no podía ser suficiente, en la práctica cotidiana, para fundar un sistema literario nacional autónomo.

En tal situación, se echa mano de una tradición popular cuya imitación ya había (en parte) dejado su impronta en la poesía antiespañola de la Independencia: los cielitos, consistentes en una imitación un tanto estereotipada de los payadores gauchos, fundaron pronto una legítima tradición poética en un dialecto pampeano algo artificioso, la “literatura gauchesca”, que con su obra capital *Martín Fierro* (1872, segunda parte de 1879) no sólo satisfacía los criterios de una literatura “de divulgación masiva” –el libro alcanzó una tirada para aquel entonces increíble de 48.000 ejemplares en apenas seis años, se vendía en las pulperías (bar y tienda campestre de ramos generales) en el mismo mostrador que el licor y la pólvora y alcanzó un público en gran medida no habituado a la literatura–; además, una generación después el *Martín Fierro* fue declarado sin más el poema épico nacional argentino.<sup>7</sup>

Esto sin duda sólo concernía a la Argentina rural, la Pampa, y a la forma del poema narrativo; dentro de la lírica en sentido estricto o en la naciente novelística, por lo pronto, apenas si tenía lugar un intercambio con la cultura popular; la única novela significativa del género gauchesco, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, apareció recién en 1926. Más activo en ese aspecto estaba por entonces el ámbito dramático, dentro del cual el teatro “nacional” bajo formas neoclásicas había ido desapareciendo ya alrededor de mediados de siglo. Los

---

<sup>7</sup> Como es sabido, esto lo hizo Leopoldo Lugones en su ensayo “El payador”.

tablados de los teatros hacia fines del siglo XIX quedaron dominados por compañías españolas consagradas en primer término al “género chico”, a los sainetes (vuelto a poner de moda en España a partir de 1870) y zarzuelas (comedias musicales con cierta pobreza argumental que entusiasmaban al público ante todo mediante números de canto y baile). En tal situación, resulta otra vez que un género entre nosotros continuamente excluido de la “cultura elevada” es la fuente de donde vienen nuevos impulsos: el circo.

Es que el “circo criollo” había desarrollado, en la segunda mitad del siglo, estructuras propias que al menos en parte pudieron asumir funciones de “teatro nacional”: junto a números ecuestres –en la Argentina, de más está decirlo, particularmente apreciados y perfeccionados– había pantomimas, pero ante todo payasos que con sus canciones crearon un género cercano a la canción de cabaret europea y anticiparon determinadas modalidades del tango crítico. El más conocido entre estos payasos cantores es “Pepino el 88”, de verdadero nombre José Podestá. Este artista de dotes multifacéticas, proveniente de la dinastía teatral y circense de los Podestá, da también, al cabo y en varias etapas, el paso decisivo al teatro.

También él se halla en relación con la cultura popular, en este caso muy concretamente, incluso, con la literatura de entretenimiento. En 1879 apareció una novela por entregas (Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*) que narra, ahora en prosa irreprochable pero con los procedimientos típicos de la novela de entretenimiento (que por lo demás pueden rastrearse hasta la épica heroica medieval), una historia semejante a la de *Martín Fierro*: Un gaucho noble, hermoso y provisto de una capacidad realmente sobrehumana se ve atormentado y humillado durante tan largo tiempo, a causa de la traición de un inmigrante italiano y del injusto juez de paz, que al cabo los mata a los dos. A partir de ese momento queda fuera de la ley y tiene que huir. Su intachable vida familiar resulta destrozada, de lo cual él se desquita con las partidas policiales y militares que lo buscan. Peleando, verdaderamente al estilo de Old Shatterhand,<sup>8</sup> acaba con un número incalculable de dichas patrullas, hasta que al cabo es apuñalado a traición y por la espalda, no sin antes derribar, ya agonizante, de un tiro al traidor. El enorme éxito

---

<sup>8</sup> Se trata del protagonista de las obras de Karl May.

de esta historia le sugirió al empresario circense primero una pantomima y, más tarde, su protagonista José Podestá la proveyó de textos dialogados que estaban tomados libremente de la novela. El éxito enorme de esta producción presentada por vez primera en la ciudad provinciana de Chivilcoy es considerado desde entonces en la historiografía literaria argentina como el inicio del “teatro nacional”, y de hecho todos los Podestá fueron pasándose cada vez más del circo al teatro e interpretaron en Buenos Aires las piezas –ahora surgidas en rápida sucesión– de autores rioplatenses, las cuales al principio permanecían en el ambiente campesino, aun cuando pronto dejaron de lado la figura del gaucho en aras de la del “paisano”, el pequeño agricultor que enfrenta desconcertado el golpe finisecular de la modernización y la inmigración masiva desde Europa, como por ejemplo en la obra de Florencio Sánchez, el autor más significativo de esta orientación.

Con ello, también el teatro surgido de raíces atribuibles a la cultura popular se hallaba en un principio aún ligado al ámbito rural. Pero el contacto con la escena teatral de Buenos Aires condujo a una nueva influencia: Las piezas españolas del género chico, zarzuelas, sainetes y revistas o variedades les sugirieron también a los dramaturgos argentinos la adopción de números musicales más relevantes que fueran más allá de la imitación estilizada de cantores gauchos y bailes campesinos. El sainete nacional, surgido alrededor de 1910, imita por lo menos las estructuras musicales de los modelos europeos. Por esta vía, por supuesto, también se presentan influjos temáticos. Así es como, en la historia literaria argentina, se describe con todo detalle de qué modo el éxito de la revista madrileña *La Gran Vía* (de Felipe Pérez y González, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1886) condujo a la reiterada imitación de una escena con un trío de truhanes ciudadanos, la cual –a través de innumerables etapas intermedias– acabó convirtiendo la representación del submundo suburbano y su jerga propia (el lunfardo) en un constitutivo permanente del sainete, en un momento en el cual el tango todavía era sólo bailado o puramente instrumental. La imaginería típica tanguera del malevo o compadrito que se reclina bajo un farol en una calle suburbana ya va precisándose en 1898 en la “revista callejera” *Ensalada criolla*, de Enrique de Marías, donde tres cuchilleros se presentan advirtiendo que se limpiarán los dientes (y, llegado el caso, los dientes de otros) con la punta del puñal.



Este éxito del “género chico”, pero también de revista y varieté, implica naturalmente a su vez la disolución de los tan familiares límites genéricos entre literatura culta y popular. Y no debiera sin embargo dejar de mencionarse que fue la vanguardia europea quien recomendaba, para una renovación a fondo del teatro (en el manifiesto teatral futurista de 1912), recurrir precisamente a formas del *variété*, con su estructura de números y el contacto directo con el público. En la Argentina, sin duda, no era necesaria semejante recomendación.

#### 4. Borges y la literatura del suburbio

Ahora bien, podría considerarse que esa orientación del “teatro nacional” denotaría justamente el provincialismo y comercialismo del teatro argentino. Pero, en realidad, esa inclinación hacia temas del suburbio tiene en todo punto su eco dentro de la “literatura culta”, incluso en la de la vanguardia argentina, que no por casualidad se congregó en torno de una revista titulada *Martín Fierro*. Aun el joven Jorge Luis Borges, todavía en 1926, profesaba ese “criollismo” (en su temprano volumen de ensayos *El tamaño de mi esperanza*, el cual comienza con la –para el cosmopolita Borges– poco habitual frase: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa” [Borges 1994: 11]). Allí declara Borges, entre otras cosas, que en el campo del interés literario ha tenido lugar un desplazamiento desde la Pampa hacia escenarios urbanos, particularmente de suburbio, de modo que el compadrito ahora necesita un poeta épico tal como José Hernández lo fuera para el gaucho ... y quizá no estemos errados al suponer que Borges, por aquel entonces, se veía a sí mismo en el futuro representando ese papel. Después de todo, también el héroe de su primer cuento, el compadrito de *Hombre de la esquina rosada* (1929), es un personaje así, y el texto –una narración en primera persona– se amolda lingüísticamente a esa jerga suburbana mezclada con lunfardo.

Otro detalle interesante es el hecho de que Borges, refiriéndose a esa anunciada “fiesta literaria” –precisamente la de la literaturización definitiva de los personajes de suburbio– se pregunta “¿No están prelu-diándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios?” (Borges 1994: 125),

él considera por lo tanto expresamente a ese género como parte del sistema literario, lo define como un elemento que prelude el auge de la literatura argentina.

Frente a un juicio así no resulta sorprendente que sea legión el número de líricos (de cualquier modo obligados por entonces al tema de la gran ciudad) que son autores también de textos para el tango—divulgado, a partir de 1918, por el teatro— o de poemas que elaboran temas del tango: Oliverio Girondo se cuenta entre ellos, Nicolás Olivari o Raúl y Enrique González Tuñón, y en los artículos siguientes se añadirán algunos nombres más, hasta llegar al gran Julio Cortázar o al mismo Borges, quien en todo caso publicó algunas milongas con temática de arrabal en su colección *Para la seis cuerdas*.

## 5. Tango, teatro y cine

Hay por cierto muchas teorías sobre la cuestión de cuál fue el primer tango cantado sobre un escenario, pero la mayoría de los autores está de acuerdo en concederle ese honor al tango-canción *Mi noche triste*, de Pascual Contursi, cantado por la actriz Manolita Poli el 26 de abril de 1918 en el sainete *Los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo. Dicho tango tenía sin duda muy poco que ver con la pieza dentro de cuyo marco se cantó como si fuese un decorado más; tan poco tenía que ver que en la siguiente temporada fue incluso reemplazado por otro tango muy diferente. En todo caso, con el enorme éxito de esa producción comienza la época de un fructífero trabajo conjunto entre las esferas del teatro y del tango: Las producciones se publicitaban mediante los tangos representados en ellas, los tangos-canción habían hallado un medio de comunicación de masas, puesto que en las puertas de los teatros se vendían ya las partituras y muy pronto también los primeros discos. Con la llegada de la radio y el cine, claro está, esa colaboración volvió rápidamente a quebrarse. Los tangos-canción fueron presentados cada vez más dentro de revistas de números, o directamente escritos para las películas (entre las cuales las del ídolo del tango, Carlos Gardel, son desde luego las más conocidas), los sainetes empezaron a perder público y paulatinamente a literaturizarse hasta llegar a ese género específicamente tragicómico que fuera bautizado—conforme al

nombre del grupo de dramaturgos italianos reunidos en torno a Luigi Pirandello— como “grotesco criollo”.

Pese a la relativa inconexión entre los tangos ejecutados dentro del marco de las obras teatrales y el texto principal, esta fase provocó una influencia recíproca en el campo de la temática. Ya vimos cómo la temática del suburbio y del compadrito se hallaba presente en el sainete. Es por todos conocido el hecho de que pertenece a los clásicos temas tangueros. Pero también otros temas del tango —como por ejemplo la historia arquetípica de la chica hermosa y pobre proveniente del suburbio que se deja seducir por las tentaciones del centro y se convierte entonces en prostituta o, en el mejor de los casos, en la querida mantenida por hombres adinerados, hasta que, fea y envejecida, muere abandonada— se desarrollaron en relación con el teatro: Es así como Samuel Linnig escribe, junto con Alberto Weisbach, el sainete *Delikatessenhaus* (Bar alemán), en el cual María Ester Podestá canta en 1920 por primera vez el tango “Milonguita”, compuesto por el mismo Linnig, la historia de una chica de quince años que es explotada en el cabaret y muere tempranamente. El éxito mueve a Linnig a poner en escena, dos años después, una pieza de igual título (*Milonguita*, 1922) y contenido, que incluye un nuevo tango, “Melenita de oro”, en el cual obviamente se trata un tema parecido. Lo mismo puede señalarse en el caso de la figura materna mitificada (“santa viejita”), en el frecuente tema del abandonado/de la abandonada, pero también en los tangos políticos y de crítica de costumbres de un Enrique Santos Discépolo, tales como “Cambalache” (1935), cuyas raíces pueden rastrearse aun hasta sus comienzos en el campo circense (Pepino el 88).

Un tema aparte sería el empleo del tango en el cine, que ya no es —claro está— una circunstancia exclusivamente argentina; la mayoría de las películas de tango son filmadas en el extranjero, e incluso en el caso de Gardel todas las grandes películas sonoras. Y con todo, en ellas se adoptan personajes y motivos típicos de los sainetes, vg. en *Melodía de arrabal* (1932), *Espérame* (1933) o *Cuesta abajo* (1934).

## 6. Tango y “literatura culta”

Un capítulo aparte tiene que dedicarse empero a las correlaciones entre lírica “culta” y tango o lírica en lunfardo. Era inevitable que en la

lirica se infiltraran –tal como se dijo más arriba– estímulos provenientes del tango y viceversa, gracias a la común orientación hacia temas de la gran ciudad. *Musa de la mala pata*, de Nicolás Olivari, o el ciclo *Tangos*, de Enrique González Tuñón, son apenas algunos ejemplos de este fenómeno que caracteriza decisivamente a la lírica (y la narrativa) de los años treinta y cuarenta. Por otro lado el tango recibe, ante todo en su etapa tardía, numerosos estímulos provenientes de los motivos e imágenes vanguardistas de la lírica moderna (basten como comparación los textos de Horacio Ferrer, en especial su “Balada para un loco”, 1969, convertida en un clásico).

Pero más allá de lo dicho, los textos clásicos del tango, su universo de imágenes y motivos, han marcado tan intensamente la historia mental argentina que reaparecen de los más diversos modos en innumerables obras literarias, en forma de referencias directas, vagas alusiones, como voces del texto que se superponen formalmente en un laberinto vocal pero que deben ser comprendidas para poder captar la totalidad del sentido. Desde Leopoldo Marechal con su clásico *Adán Buenosayres* (1948), pasando por Adolfo Bioy Casares con *El sueño de los héroes* (1954) hasta llegar a Manuel Puig con *Boquitas pintadas* (1969) y mucho más allá, se pueden detectar vínculos intertextuales entre tango y literatura narrativa, incluso y precisamente allí donde no se aborda expresamente al tango, aún en la generación de escritores de los años ochenta (Soriano, Piglia, etc.). Por eso, una sección entera de este volumen va a ocuparse del “uso” del tango como tema y material, como pre-texto, en textos literarios modernos.

Tal “uso” puede detectarse por lo demás también en el cine. Hasta en nuestras latitudes, la película *Sur*, de Solanas, se convirtió por ejemplo en un clásico. En esas películas el tango ya no aparece, como en Gardel, a la manera de un anexo, sino como *leitmotiv*, justamente como manifestación del inconsciente colectivo, que le hace presente al repatriado una y otra vez la pesadilla de la dictadura militar. Al citar el sur del país natal, la esquina suburbana, el romanticismo de la noche de luna, se produce un efecto grotescamente deformante que de igual modo depende hasta cierto punto del conocimiento de los pre-textos del tango con los cuales las secuencias fílmicas están dialogando.

## 7. Un mundo hecho de kitsch tanguero: Don't cry for me Argentina

Difícilmente se le escape a alguien –y menos aún acá en Berlín– el hecho de que el tango está otra vez de moda. Clubes de tango, cursos de tango, también una escena tanguera novedosa y cambiante (de eso va a ocuparse el último capítulo de este libro) brotan como hongos en todas partes, no sólo en la Argentina, sino también acá. Las circunstancias de la comercialización –que no son válidas únicamente en el caso de la cultura popular– resultan favorables para nuestro objeto de investigación: Madonna y su versión hollywoodense de la primera dama Evita Duarte de Perón sirven como eje de orientación para moda, peinados y accesorios, y con el apoyo de tan masivos intereses también la música argentina (ojalá no sólo aquélla que el musical presenta como tal) y la literatura argentina se pondrán de moda. Y recordemos que el mito Evita tampoco se halla por entero libre de resonancias tangueras (lo mismo que el del General). Debiera ser legítimo aprovecharnos de tales circunstancias favorables e intentar familiarizar a un mayor número de personas en nuestros países con la cultura argentina y esa relación específica entre cultura “elevada” y cultura popular que la caracteriza. Pero no a costa de trivializarla. Si el entusiasmo por *Evita* nos brinda la oportunidad de alcanzar a más gente gracias a los medios, gracias a un interés público acrecentado, pues entonces tendríamos que hacer uso de ello. Pero no debiéramos sucumbir a la tentación de convertir la relación tango-cultura popular en una relación tango-literatura de entretenimiento o tango-cine. Lo peculiar, lo que impresiona dentro del universo espiritual argentino es precisamente el hecho de que no podemos abarcarlo mediante nuestras rígidas categorías ... pero tampoco mediante los estereotipos norteamericanos. Para que eso no ocurra, para que no se produzca una recepción *kitsch* de tango y literatura debemos –y queremos– abogar, no tan sólo con este pequeño simposio sino también en nuestro trabajo cotidiano de mediadores culturales.

Agradezco a Gustavo Beade su ayuda  
en la revisión de la versión española de este texto.

**Bibliografía**

- Borges, Jorge Luis (1994): *El tamaño de mi esperanza*, Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Csáky, Moritz (1996): *Ideologie der Operette der Wiener Moderne*, Wien u.a.
- Härtinger, Heribert (1997): *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Wilhelmsfeld: Egert (studia litteraria 8).
- Lugones, Leopoldo (1979): *El Payador y Antología de Poesía y Prosa*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Nusser, Peter (1991): *Trivalliteratur*, Stuttgart: Metzler.
- Rieger, Dietmar (ed.) (1987): *Französische Chansons: von Béranger bis Barbara*, Stuttgart: Reclam.