



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Barrio de tango, luna y misterio : representaciones del barrio suburbano porteño en las letras del tango canción en el contexto de jerarquización social de la década de 1920

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Mariel Soledad de Vita

Silvia Hernández, tutora

Luciana Guido, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Facultad de Ciencias Sociales - Ciencias de la Comunicación

Barrio de tango, luna y misterio: Representaciones del barrio
suburbano porteño en las letras del tango canción en el contexto
de jerarquización social de la década de 1920

TESINA DE GRADO

(18 de Diciembre de 2017)

Alumna: Mariel Soledad de Vita

DNI: 32.576.929

Mail: marieldevita@gmail.com

Teléfono: 1541962131/4943-6895

Tutora: Mg. Silvia Hernández

Co-tutora: Dra. Luciana Guido

A la directora de esta tesina, Silvia Hernández, por la paciencia, por los consejos y la comprensión en aquellos momentos de deriva y desorientación, y por todas las lecturas y correcciones sobre cada avance.

A la co-directora, Luciana Guido, por su asesoría metodológica y bibliográfica desde los inicios.

Al profesor Gustavo Varela, por sus invaluable recomendaciones cuando recién empezaba a pensar en hacer algo sobre el tango. Mi acercamiento a la mayoría del material bibliográfico ha sido gracias a su orientación.

A la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA. Todo lo que aprendí fue gracias a esta universidad pública que me ha formado y de la que me siento orgullosa.

A todos mis compañeros del CEUR-CONICET que me apoyaron durante el proceso de escritura de este trabajo sugiriendo lecturas, ofreciendo su ayuda y dándome fuerzas para que la terminara. En especial, a Regina Vidosa y Paula Rosa que con todo su cariño y dedicación sacrificaron tiempo de trabajo para leer mis avances, comentando y ayudando para guiarme en el camino cuando me sentía perdida. Nunca me voy a olvidar de eso. Gracias para siempre. También a las autoridades, Dra. Beatriz Cuenya y Dr. Pablo Lavarello, por entender a mi tesina como una prioridad.

A mis amigas y amigos por la siempre tan odiada pregunta “¿Y cómo vas con la tesis?” que en definitiva me recordó constantemente, durante cuatro años, que la tenía que terminar.

A Nico, con el que empecé a cursar esta carrera hace muchos años, en la que nos hicimos amigos y compañeros de facultad y hoy, compañeros de vida.

A mi mamá, por su amor incondicional, por su calor y su paz, por su sonrisa eterna, por su acompañamiento, por su comprensión, por su ayuda para todo siempre, por ser como es. Estoy feliz de poder vivir junto a ella mi logro y de que se sienta orgullosa de mí.

A mi papá, con el que me sentaba de chiquitita a escuchar los tangos que pasaban por FM Tango. Mañanas y tardes al lado de esa pequeña radio, que inspiraron el tema que he decidido trabajar en mi tesis. Él me enseñó mucho sobre esta música que tanto une, en un eterno abrazo de amor, su alma con la mía. Él me motivó para que estudiara Ciencias de la Comunicación. El padre más ansioso y entusiasmado porque entregara esta tesis. A mi papá, que ya no está físicamente, le dedico este trabajo.

PARTE I: INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1 PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN	7
1.1. PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	7
1.2. ANTECEDENTES: EL TANGO CANCIÓN Y EL BARRIO SUBURBANO PORTEÑO	12
1.3. ACERCA DE LA METODOLOGÍA	18
PARTE II: INTERROGANTES CONCEPTUALES Y CONTEXTUALES.....	21
CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO	21
2.1. CONCEPTO DE IDEOLOGÍA	22
2.2. APARATOS IDEOLÓGICOS DEL ESTADO	25
2.3. LA ESPECIFICIDAD DEL DISCURSO Y EL SIGNO LINGÜÍSTICO	30
2.4. EL MITO EN LA LENGUA	35
CAPÍTULO 2 CONTEXTO HISTÓRICO	38
3.1. LA JERARQUIZACIÓN SOCIAL DE LOS AÑOS 20	38
3.2. EL SURGIMIENTO DEL BARRIO SUBURBANO	46
3.3. VIDA POLÍTICA E IDENTIDAD BARRIAL EN EL MODERNO BARRIO SUBURBANO	49
PARTE III: OPERACIONES IDEOLÓGICAS EN LA REPRESENTACIÓN TANGUERA DEL BARRIO SUBURBANO PORTEÑO	56
CAPÍTULO 3 PARTIDA/REGRESO	57
4.1. EL BARRIO ES COMO UNA MADRE O LA NOVIA DULCE	60
4.2. EL BARRIO COMO REDUCTO ESTANCO	61
4.3. LAS EMOCIONES Y SENTIMIENTOS	63
CAPÍTULO 4 TRANSFORMACIÓN.....	65
5.1. LA NOSTALGIA POR EL BARRIO DE “OTROS TIEMPOS”	70
5.2. EL BARRIO CRIOLLO DEL “PASADO”	72
5.3. EL BARRIO HUMILDE DEL PASADO	74
5.4. LA FANTASMAGORÍA DE LA TRANSFORMACIÓN	76
5.5. PROGRESO ANIQUILANTE	77
CAPÍTULO 7 - MATERIALIDAD.....	80
6.1. LA CASA	86
6.2. EL EXTERIOR	89
CONCLUSIONES	94
BIBLIOGRAFÍA.....	102

Parte I: Introducción

En todas las sociedades existen sistemas de representaciones, valores, imágenes y mitos, es decir, sistemas ideológicos compuestos por signos que corresponden al orden de la superestructura y que soportan, explican y dan sentido, a través de entramados discursivos, a las relaciones económicas dominantes de producción (siempre desiguales) que toman lugar en la base. En este sentido, dichos sistemas ideológicos construyen realidades y subjetividades, enraizadas e indiscutibles, gracias al poder performativo del lenguaje. Dichas representaciones y subjetividades adquieren una impronta de veracidad y naturaleza que las vuelve insoslayables a los fines de mantener un orden social sin cuestionamientos por parte de los sujetos. Allí, el discurso ideológico tiene el poder de asignar razones, valores y jerarquías a cada relación, individuo y hecho social. Todos los sujetos (ideológicos) se conciben y aceptan a sí mismos como tales en su rol social, dándole sentido a sus prácticas y reproduciendo ininterrumpidamente dichas verdades construidas (nunca objetivas o naturales). Interrogar y profundizar sobre los sistemas de ideas y su producción de significaciones sociales requiere, además, interrogarse sobre cuáles son las relaciones históricas de luchas y conquistas que determinan dicha construcción y universos de sentido dominantes. Estudiar un hecho comunicacional es, entonces, estudiar un hecho social y, como todos los hechos sociales, cabe dar cuenta de su carácter de construido e indagar acerca de la dinámica ideológica de esos procesos.

En Argentina, y en particular en Buenos Aires, durante las dos primeras décadas del siglo XX tuvo lugar un proceso de jerarquización social mediante el cual se configuró una subjetividad tanto para mujeres como para hombres trabajadoras/es, a partir de la puesta en circulación, mediante un conjunto de discursos coordinados, de determinadas representaciones, valores, ideas e imágenes. Así es como desde diferentes AIE como la publicidad, la política partidaria, el cine, el teatro, la literatura y el tango canción (como parte del AIE cultural en apogeo para ese época), se tendió a asignar para la clase trabajadora diferentes roles, lugares de pertenencia, obligaciones, posiciones y valores morales dentro de un nuevo sistema social de jerarquías, de acuerdo a las exigencias planteadas por el cada vez más desarrollado sistema capitalista a los fines de su reproducción.

La modernización y expansión de la Ciudad de Buenos Aires, vinculadas con el ascenso social y económico de la clase trabajadora y la consecuente posibilidad de compra de terrenos facilitada, a su vez, por el Estado y por organismos de crédito, tuvo como efecto la emergencia del barrio suburbano porteño. A partir de la novedad

del hecho, se llevó a cabo un intenso debate público sobre el suburbio (Gorelik, 1999) al que asistieron diversas voces de la política, la cultura, el arte y el periodismo las cuales contribuyeron, desde la puesta en circulación de diferentes representaciones, a constituir política y culturalmente al nuevo barrio suburbano y a sus habitantes. El tango canción, junto a los otros discursos, ha producido representaciones barriales particulares, cargadas de valores morales, imágenes y mitos a tono con los valores dominantes de la época, otorgándole, además, una identidad a sus habitantes.

En este contexto, nos interesa centrar la mirada en la representación que el tango-canción produce del barrio dado que ambos (tango canción y barrio) son productos modernos vinculados a una transformación social encuadrada en un proceso de jerarquización. Buscaremos dar cuenta, desde el análisis de las letras de tango canción seleccionadas, cuáles son las operaciones ideológicas que están actuando en ellas mediante las cuales se construye al barrio suburbano porteño: qué comparaciones hay, qué naturalizaciones, qué valores morales, qué distinciones, qué mitos, con qué otras representaciones contemporáneas dialoga.

El desarrollo de las cuestiones arriba expuestas se ordenará en función de una estructura de trabajo de tres partes, las cuales contienen seis capítulos y, finalmente, las conclusiones a las que se arriba. Presentaremos dicha estructura de manera sintética. La primera parte consta del capítulo 1, en el cual se presenta la propuesta de investigación. Esta propuesta consiste, en un primer lugar, en la descripción del objeto de estudio, es decir, las representaciones del barrio suburbano porteño en las letras del tango canción. Para la definición y caracterización del objeto, la exposición del mismo se desdobra en dos puntos: tango canción y barrio suburbano. En segundo lugar, se realiza una sucinta revisión por la literatura existente sobre el tema, a los fines de tomar conocimiento sobre los diferentes abordajes. Por otro lado, se formulan la hipótesis y los interrogantes fundamentales respecto de este objeto, los cuales guían el desarrollo del trabajo así como también los objetivos generales y específicos de la investigación para clarificar qué es lo que se pretende estudiar. En pos de cumplir los objetivos planteados, se definen las dimensiones de análisis, se propone un abordaje y una metodología de trabajo así como también se explicitan las fuentes de datos seleccionadas y los criterios. La segunda parte se estructura en dos capítulos. En el capítulo 2, se presenta el marco teórico a partir del cual se abordan los conceptos desde los cuales se enfoca el objeto de estudio y todos los interrogantes que surgen en torno a este. En este sentido, se definen aquellas nociones de las que nos servimos para abordar el análisis de las representaciones del barrio suburbano en

las letras del tango canción, dotando de una entidad y especificidad teórica a nuestro objeto. Por otro lado, en el capítulo 3 se introduce el marco histórico en el que se despliega nuestro objeto, haciendo hincapié en el proceso histórico de jerarquización social en la década de 1920 en el cual se enmarcan el desarrollo del barrio suburbano y el surgimiento del tango canción. De este modo se circunscribe el objeto de estudio a un marco histórico particular que le da sentido. En la tercera parte se elaboran las premisas principales del trabajo, de modo tal que se procede al examen del corpus seleccionado y se analizan y presentan las operaciones ideológicas que están presentes en las letras del tango canción mediante las cuales se construyen las representaciones del barrio suburbano porteño. Finalmente, se exponen las conclusiones del trabajo.

Capítulo 1 Propuesta de Investigación

1.1. Preguntas y objetivos de investigación

La pregunta central que guía este trabajo tiene que ver con cómo se representa el barrio suburbano porteño en las letras del tango canción y, de modo más general, cómo se relacionan dichas representaciones con los valores, ideas y representaciones dominantes, propias del proceso de jerarquización social desarrollado hacia la década de 1920. En este punto, sostenemos que existe una matriz ideológica dominante de la época evidenciada en los rasgos presentes del proceso de jerarquización social, y que se reproduce en las letras del tango canción, más concretamente en las representaciones que construye sobre el barrio suburbano, reforzando ideas y valores a la vez que brinda claves para la constitución de los sujetos.

Desde 1860, la Argentina se vinculó al sistema capitalista mundial a través de su rol como proveedor de materias primas desarrollando un modelo agro-exportador. Para la explotación de los recursos naturales fue necesaria la incorporación de una gran masa de trabajadores que orientaran su fuerza de trabajo a la labor rural. A dicha fuerza de trabajo se accedió a partir del fomento de una masiva oleada migratoria de europeos provenientes de diferentes países que desde las tres últimas décadas del siglo XIX arribaron al país, en mayor medida a la ciudad de Buenos Aires. Fue necesaria la conformación de un aparato estatal que guiara localmente las reformas políticas y sociales para la inserción del país al moderno sistema capitalista así como también para el ordenamiento de una población heterogénea producto de la coexistencia de diferentes lenguas y culturas dentro de un mismo territorio. Para ese ordenamiento social, la conformación de un “pueblo argentino” que se reconociera como tal y que reconociera al Estado como la autoridad máxima fue uno de los objetivos propuestos por las elites políticas desde fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. La constitución de un cuerpo de ciudadanos con determinados valores y conductas que se apegaran a las normas del Estado y sus leyes fue imprescindible para desarrollar este proyecto. La escuela pública y el servicio militar fueron una de las herramientas para impulsar este tipo de educación.

Sin embargo, hacia el siglo XX, las huelgas, manifestaciones y revueltas obreras cobraban cada vez más protagonismo y evidenciaban un descontento social que crecía inevitablemente. La élite política e intelectual vio la necesidad de repensar sus modos de generar consenso. Hacia 1912, se impulsó la ley Sáenz Peña cuya esencia fue la de ampliar la participación popular en el sufragio, de esta manera las posturas

políticas podrían expresarse de modo “legal” y “civilizado”. Por otro lado, tanto desde el Estado como desde el mercado y la cultura, de manera explícita o implícita, se apuntó a construir nuevas bases para una jerarquía social con el objetivo de garantizar así la obediencia al sistema establecido. Este proceso de jerarquización social, que tomó mayor fuerza hacia la década de 1920, tendió a dividir en jerarquías a la clase trabajadora, promulgando valores, imágenes, ideas y pautas de consumo y para la vida cotidiana que provenían de las clases “civilizadas” y “cultas”.

Enmarcado en dicho contexto histórico (que nos encargaremos de describir más profundamente en el capítulo que viene), emerge en las periferias de la ciudad el barrio suburbano como consecuencia de una serie de factores. Desde el punto de vista económico, los niveles salariales de los trabajadores percibieron un aumento mientras que diferentes incentivos del sector estatal y privado posibilitaron, por su parte, que la clase trabajadora pudiera abandonar las condiciones insalubres en las que habitaban los conventillos del centro de la ciudad para reubicarse en los suburbios contando con la posibilidad de acceder a la casa propia o, en su defecto, a un alquiler. El barrio, como nueva forma urbana, empezó a adquirir gran centralidad en los debates sobre la ciudad al mismo tiempo que, gracias a las acciones colectivas de los nuevos habitantes organizados de esas áreas, se desarrolló tanto material (mejoramiento de viviendas, servicios públicos e infraestructura) como simbólicamente, forjando para cada barrio de la ciudad, una identidad y una cultura. En este sentido, alrededor de la figura del barrio suburbano comenzaron a producirse diferentes discursos y representaciones que le dieron entidad, relevancia y existencia, constituyéndose como una producción política, pública y cultural.

Adrian Gorelik (1999) ha repasado las representaciones más importantes sobre el barrio moderno que circulaban en esos años. Por un lado, aquellas que construyeron al barrio del reformismo, encarnadas por las voces de los políticos reformistas, intelectuales y periodistas más importantes de esa época (Gorelik, 1999: 40) y que resaltaban los valores del progreso y del trabajo. Por el otro, menciona otras representaciones que construyeron a un barrio opuesto al anterior, el barrio reo, materializadas, entre otras obras literarias, en las letras del tango canción. Estas representaciones se encontrarán en novelas y cuentos de escritores de la época, pero tendrán más durabilidad y trascendencia las del tango canción por la masividad y explosivo éxito (Ibídem) del género que, en ese momento, estaba adquiriendo gran popularidad y presencia en las clases trabajadoras. La representación tanguera “(...) va a realizar el camino inverso de su conformación público-política (la del barrio), un

salto sin mediaciones del progreso a la nostalgia” (Ibídem). Así, el barrio reo, a diferencia del barrio del reformismo, estará representado con un fuerte tono nostálgico y melancólico. A pesar de estas dos representaciones del barrio en apariencia tan contradictorias, “(...) los habitantes reales de esos barrios cordiales y progresistas se las ingeniaban para reconocerse en demandas tan flagrantemente encontradas” (op.cit). Por un lado, era real y concreta la actividad fomentista y el espíritu progresista de los vecinos de los nuevos barrios quienes se sentían identificados con las representaciones del barrio del reformismo. Pero, por el otro, el tango canción a partir de la década de 1920 (mismo momento histórico del esplendoroso desarrollo del barrio suburbano) comenzó a cobrar un protagonismo y un reconocimiento popular en las clases trabajadoras porteñas, tomando como una de las temáticas principales en sus letras al barrio. La contemporaneidad de ambos hechos, tanto el barrio suburbano como el tango-canción, nos permite pensar que:

“(...) la aparición de las letras en el tango sería el producto directo de la emergencia del nuevo público barrial popular en ascenso a clase media, ya que habrían producido un “adecentamiento” del tango que lo habría hecho apto para su masificación, proceso del que forma parte la industrialización del disco y el surgimiento del ídolo cantor; la propia tematización del barrio en las letras es un indicio más de esa transformación” (Ibídem, 1999:50).

La pregunta que ha surgido desde el inicio es la siguiente: si la figura del barrio cobraba cada vez más importancia en la dinámica social, política y cultural de Buenos Aires; si era el signo de afirmación y ascenso social que les permitió a las clases trabajadoras salir de la marginalidad del conventillo; si era el espacio en el que, desde lo simbólico (identidad) y lo material (vivienda y territorio), estas clases pudieron constituir su hogar y un sentido de pertenencia a partir de la apropiación de ese territorio: ¿Por qué el tango no reivindica al barrio moderno como producto de la labor y el progreso de estas clases y, en cambio, lo niega? En este punto, ensayaremos algunas respuestas en base a lo que se ha desarrollado en este trabajo.

En la presente investigación nos interesa centrar la mirada en la representación que el tango-canción produce del barrio y analizar las operaciones ideológicas que posibilitan dicha producción. Puntualmente, nos focalizaremos en cómo las letras representan el afuera y el adentro barrial (categoría que denominaremos partida/regreso); cómo representan la transformación barrial (categoría que denominaremos sencillamente transformación que deriva de los cambios en las periferias de la ciudad hacia 1920 cuyo efecto fue, precisamente, el desarrollo de los suburbios); y aquello relativo a lo material del barrio (que llamaremos materialidad en alusión estrictamente a los objetos

que lo componen). En este sentido, estas categorías emergen, por un lado, del contenido de las letras de tango dado que hacen mención sistemáticamente a estas tres cuestiones dentro de las historias que cuentan y, por el otro, en el caso de las dos últimas, se trata de categorías que están ligadas a procesos reales y concretos que se han dado en la configuración de dichos barrios y que el tango canción menciona en sus letras (es el caso de la transformación y la materialidad del barrio). Estas serán las tres categorías desde donde analizaremos el contenido de las letras ya que entendemos que, alrededor de ellas, se organiza un sistema de valores que define al barrio como lo que es y no es, a la vez que a sus habitantes. Por otra parte, al mismo tiempo que representa al barrio, da pautas de cómo debiera ser la vida cotidiana de los individuos del barrio, de qué está bien y qué está mal, sobre qué clase de personas habitan en el barrio y cuáles no. Por otro lado, este planteo deberá interrogarse más puntualmente sobre cuáles son los mecanismos ideológicos que operan en la representación tanguera del barrio suburbano; qué tipo de barrio producen; qué tipo de sujetos; con qué valores de la matriz ideológica de la época se relacionan o dialogan.

Como hipótesis principal, y tomando a Louis Althusser, entendemos que en el contexto de jerarquización social de la moderna sociedad porteña de la década de 1920, el tango canción funcionó dentro del Aparato Ideológico de Estado (AIE) de la cultura reforzando, desde la representación del barrio suburbano en sus letras, los valores dominantes de la época (desarrollaremos dicho concepto más adelante cuando definamos las principales nociones teóricas). En lo que respecta a la representación del barrio suburbano, tomaremos la noción de signo ideológico de Valentín Voloshinov. El signo ideológico barrio conllevará una serie de significaciones que le darán una acentualidad particular a partir de ciertas operaciones y mecanismos ideológicos al interior del discurso tanguero, que definirán una esencia, un estatuto y una identidad para el barrio suburbano.

De esta primera cuestión, se deslizan dos ideas que se buscarán demostrar. Primeramente, el signo ideológico barrio acarrea en las letras del tango canción, una serie de valoraciones positivas que lo representan como lo auténtico, lo bondadoso, lo humilde. Al respecto, y sabiendo que contemporáneamente circulaban otras representaciones e ideas respecto del barrio suburbano, analizaremos cómo está definido el barrio aquí y a partir de qué operaciones ideológicas. Desde aquí, buscaremos analizar qué relaciones entabla con la matriz ideológica de la década de 1920 y qué otras ideas y valores, más allá del barrio suburbano, intenta reforzar. Como primera presunción, podemos afirmar que el barrio suburbano es representado como

un lugar feliz y encantador en el que habitan las personas bondadosas, humildes y de trabajadoras. Esta construcción habilita la idea de que vivir en el barrio y ser de barrio es lo correcto.

Las representaciones del barrio suburbano en las letras del tango canción producen, al mismo tiempo, representaciones sobre la mujer y el hombre que habita en el mismo. Las mismas dan cuenta de mujeres buenas, puras y de su hogar, y de hombres y mujeres arrepentidos y arrepentidas de sus ambiciones de juventud y de haberse ido de su barrio a buscar fortuna en otros horizontes. De aquí se deriva la segunda idea, y tiene que ver con la constitución de los sujetos a partir de mecanismos ideológicos interpeladores. Es decir, los individuos entendidos como personas de carne y hueso son alcanzados por la ideología, en términos de Althusser, por un sistema de representaciones, imágenes e ideas, que construye en ellos una subjetividad, un modo de percibir el mundo y de percibirse a ellos mismos y sus acciones al interior de él. En este sentido, observamos que esta representación se relaciona con una lógica dominante más general, propia del contexto de jerarquización social. El tango canción a partir de sus representaciones sobre el barrio suburbano habilita un nuevo modo de ser en el mundo para los individuos, apuntalando ciertas prácticas y valores, y desechando otras.

Nos proponemos, entonces, desde un análisis de contenido, dar cuenta de cuáles son las operaciones ideológicas mediante las cuales se produce la representación del barrio suburbano porteño y se constituye al mismo como signo. ¿Qué comparaciones hay? ¿Qué naturalizaciones? ¿Qué valores? ¿Qué distinciones? ¿Qué mitos? ¿Qué inhabilitaciones/habilitaciones? Por otro lado, analizar cuáles son las subjetividades que la representación del barrio produce y cuáles son los puntos de contacto con la matriz ideológica de la jerarquización social de la década de 1920.

Como sostuvimos anteriormente, nuestra principal hipótesis se perfila hacia la idea de que el tango canción ha funcionado como AIE y las representaciones del moderno barrio suburbano porteño tendieron a reforzar la ideología dominante de la época, habilitando determinados estilos de vida, costumbres, valores (es decir, subjetividades afines con las dominantes) e inhabilitando otras a la vez que le otorga centralidad, identidad y tradición a la nueva figura urbana barrio, nuevo lugar de pertenencia de las clases asalariadas.

1.2. Antecedentes: el tango canción y el barrio suburbano porteño

Hemos repasado algunos trabajos que abordaron el tema del tango desde diferentes perspectivas. En primer lugar, encontramos dos trabajos de Gustavo Varela con un enfoque histórico. En su libro *Mal de tango* (2005) el autor construye una suerte de genealogía del género imbricada con la inmigración masiva de fines del siglo XIX y la historia del surgimiento de la nación moderna cuyos valores e imágenes el tango verá sellados sobre sí subvirtiendo los originales. La gran pregunta que guiará la primera parte del libro será qué hizo que el tango mutara en su expresividad jocosa y de algarabía sexual de sus inicios a un lamento melancólico y nostálgico; cuáles fueron los factores que posibilitaron que el tango pasara de ser aborrecido por las elites políticas e intelectuales a ser considerado símbolo nacional. El autor sostiene que hacia principios del siglo XX, el tango se vuelve reflexivo e “infectado de moral” (Varela, 2005: 67). Aquello que festejaba en sus inicios, “(...) el instinto sexual que le daba forma se repliega y se vuelve reflexión, interioridad” (Ibídem). Ante la preocupación de las élites por instaurar un Estado nación para posicionar a la Argentina en el mapa del mundo capitalista, un complejo sistema de valores morales comenzó a circular desde diferentes discursos y ámbitos, incluida la cultura y las artes. En este sentido “una invasión de sentido moral que parte de la cultura dominante conduce las nuevas expresiones poéticas del tango” (Varela, 2005:81). Así es cómo Varela explica el pasaje tajante de letras festivas, sexuales y provocadoras a letras cuyas temáticas se convirtieron hacia el amor, la amistad o el barrio como lugar de pertenencia. La detección de esta transformación discursiva conduce al autor a repasar algunos procesos históricos en tensión y corrientes de pensamiento nacionales dominantes entre finales del siglo XIX y principios del XX dentro de los cuales se enmarcó el proyecto de la Argentina moderna y que han sido condición de posibilidad para el nacimiento del tango canción.

“Lo que prohíbe (el tango) se hace manifiesto y se publicita. A la vez, el devenir moral del tango, su prescriptiva de una vida ordenada, esa suerte de recetario médico que son sus letras en las primeras décadas del siglo XX, retoman el discurso de control edificado por las clases dirigentes, que ven amenazados sus privilegios y su poder con la invasión extranjera. Lo refuerzan, lo hacen de circulación popular, lo llevan a todos los rincones; el discurso moral sale de la letra culta y se instala en los conventillos” (Varela, 2005:17).

Luego, en su libro *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución* (2016) el autor analiza más concretamente el carácter moral de las letras del tango canción en íntima relación con diferentes políticas públicas tendientes a fundar la moderna nación argentina frente a la heterogeneidad cultural. Más concretamente, el autor reflexiona

sobre rol de la escuela pública a partir de la ley 1420 en el marco del primer gobierno popular de 1916, en trabazón con el devenir del tango en su etapa popular.

Varela detecta una correlación entre el nacimiento del tango canción (1914) y el contexto político de la Argentina la cual experimentaba un cambio en el régimen de gobernación, virando de un orden conservador presente desde 1880 hacia una nueva experiencia política popular inaugurada a partir de la Ley Sáenz Peña (1912) y consolidada con la llegada a la presidencia de Yrigoyen (Ibídem). Dicha transformación implicó, además de la apertura hacia la creación de otros partidos y la consiguiente ampliación de la representatividad política, la emergencia de un nuevo sujeto social que “(...) ahora es sujeto de la práctica y no objeto de un tutelaje gubernamental” (Ibídem, 2016: 93).¹

Asimismo, todos los niños y niñas de la Argentina (sin importar clase ni procedencia) venían siendo educados desde fines del siglo XIX en las escuelas públicas de la Argentina, a través de determinados cánones educativos y morales dominantes, con el objetivo de construir, a partir de la enseñanza de las asignaturas formales como lengua, historia, geografía o aritmética, una identidad patriota y nacional (Varela, 2016: 96)². Pero también el discurso moral presenta formas variadas, no explícitas necesariamente, transitando” (...) como una sugerencia permanente, como una corriente subterránea” (op.cit). Además de lo enseñado en la escuela, la educación moral es la manera de intervenir en la vida privada disciplinando hábitos afectivos, higiénicos, familiares, gestuales. La moral individual y doméstica permite construir la moral cívica (Ibídem, 2016: 96-97). Esos valores promulgados por la educación formal, y presentes en las interacciones sociales de distinto tipo, serán retomados por el tango canción hacia el siglo XX como temas principales en sus letras. El nacimiento de esta etapa del género será, para el autor, un soporte más en el que se localicen estos discursos morales y, en este sentido, el discurso moral del tango implicará “un acto político” (Ibidem, 2016:98).

¹ Hacia 1880, tras la masiva oleada migratoria sucedida en Argentina y más fuertemente en Buenos Aires, la cuestión de una identidad nacional y de una sociedad ordenada, jerarquizada y homogénea ha sido objeto de debate para la elite intelectual y política. La cuestión de cómo mantenían la estabilidad las minorías gobernantes mediante un régimen político conservador era un gran dilema frente al crecimiento de la población cada vez mayor (una población que no era homogénea debido a la variada procedencia, lengua y cultura de los inmigrantes) y la necesidad, al mismo tiempo, de que este crecimiento ocurriera: “Se articulaba la necesidad de jerarquía y orden político con aquella otra necesidad derivada del desierto argentino que es el requisito para el incremento de la población y del desarrollo económico” (Varela, 2016-89). Tras las crecientes huelgas, protestas y revueltas, para la década siguiente “La necesidad de crear al sufragante, expresada en reiteradas ocasiones por Sáenz Peña, es el modo de otorgar legitimidad política a una nueva clase social, la manera de absorber una fuerza dentro del sistema mediante el derecho al voto. La ley electoral es menos el reconocimiento de los derechos del pueblo y más un remedio contra el fantasma de la revolución o la anarquía” (Ibídem, 2016: 89-93).

² Sin importar nacionalidad ni jerarquía social, todos los niños aprendían la misma lengua y los mismos rituales patrióticos y el valor de los símbolos patrios y de los próceres de la Argentina.

Otro aporte que nos resulta interesante es el de Mercedes Liska (2014) quien analiza, desde una perspectiva culturalista, la cooptación del tango por parte de la clase dominante para su disciplinamiento y la instauración de un orden social. Aunque la autora analiza específicamente la influencia de la clase dominante en el adcentamiento y la codificación coreográfica y musical del tango, entendemos que esta regulación formó parte de una más generalizada que incluyó también la letrística. En este sentido, la autora, en concordancia con Varela, analiza las formas en las que la clase dominante intentó regular, desde diferentes acciones, la práctica popular canonizando la danza y la música como modo de producir y reproducir las relaciones sociales. Este aporte nos parece central para nuestro trabajo dado que reafirma la idea de que además de las políticas gubernamentales directas, concretas y materiales destinadas a regular el funcionamiento de la sociedad, la cultura es una herramienta para un determinado orden social dominante.

“(…) los códigos civiles no han sido los únicos dispositivos que organizaron el ámbito público y político de la Argentina sino que fueron acompañados por otras instancias de construcción de hegemonía como ser las actividades públicas de socialización, las prácticas musicales, y particularmente el tango” (Ibidem., p.120).

En esta línea encontramos el trabajo de Eduardo Archetti (2003) que se propone “(…) mostrar que la conexión entre la imagería y vestimenta gaucha, teóricamente pertenecientes al pasado, abarca también al tango, la música y el baile modernos creados en Argentina en los años 1880 y 1890 (…)” (Archetti, 2003:157) y entiende que los componentes gauchos fueron “(…)elementos clave de un resurgir nacionalista” dado que “ (…) estaban ligados al pasado, a la vida rural y, de una manera concreta, a las raíces culturales” (Ibidem, 2003: 157).

A partir de las numerosas migraciones europeas que Argentina recibe desde mediados del siglo XIX y más fuertemente hacia el final, la conformación cultural del país (y sobre todo en Buenos Aires) se vuelve heterogénea y fragmentada, producto de las diferentes costumbres y lenguas. A partir de este hecho, el autor entiende que:

“El proceso de construcción del Estado – nación argentino no sólo implicó la extensión efectiva de la autoridad sobre un territorio y un pueblo, sino también la constitución de los sujetos como seres “nacionales”, aceptando e identificándose con las demandas que el Estado les impusiera” (Ibidem, 2003: 157).

Esto suma al aporte de Liska (2014) respecto de la existencia de las diferentes acciones políticas orientadas a ordenar la sociedad desde la cultura:

“(…) En ese período en que las élites argentinas procuraban símbolos nacionales, las relaciones accidentadas y sinuosas entre el tango – producto urbano- y las ropas gauchas ofrecerán una poderosa solución temporaria (…)” (Archetti, 2003:158).

De esta manera, el autor pone en evidencia, a partir de su análisis particular, el esfuerzo de la clase dominante por la búsqueda de un origen, de una tradición, que contribuyera a edificar un sentimiento integrador de nación, aun cuando ese origen y esa tradición no existiesen y fuesen sólo una construcción imaginaria. El tango como producto urbano y lo gaucho como lo propio del campo, solo encuentran un maridaje en el universo tanguero sin mostrar contradicción alguna. Respecto de esto, el autor da cuenta de una acción mistificadora:

“las representaciones que aparentemente están fuera de época y de lugar son reforzadas y “naturalizadas”. El poder simbólico reposa, así, en el proceso que sirve para afirmar una imaginaria gaucha, oscureciendo, al mismo tiempo, las ambigüedades que lo sustentan” (ibídem 2013: 158).

Respecto de las operaciones simbólicas que Archetti analiza sostiene que:

“(…) La tradición y el primitivismo (...) son efectivos por ser definidos y percibidos como mecanismos culturales para la regulación de la vida social. Consecuentemente, la tradición puede tanto anteceder como ser provocada por los cambios (...)” (op.cit).

El proceso de hibridización que Archetti observa en la construcción de esta imaginaria nacionalista y patriótica que toma por objeto al tango y al gaucho, tiene que ver con que quien contribuyó a construirla fue precisamente la mirada europea cuando el tango, alrededor del año 1910, viaja a Europa y sufre una importante codificación según los estándares parisinos en todas sus formas de expresión. El autor sostiene que para los europeos: “(...) el tango era visto como una danza exótica, venida de un lugar con una atmósfera de primitivismo” al cual el autor define como “(...) la imposición de un conjunto de expectativas europeas a los otros y a sus productos culturales” (Connelly citado por Archetti, 2003: 163). Archetti concluye, entonces, que “(...) Exótico y salvaje, el tango fue apropiado por Europa como símbolo y expresión de la Argentina (...)” y fue transformado por una “(...) producción cultural particular, que fue generalizada y considerada representante de lo “nacional” (Archetti, 2003:166). Esta imagen fue configurada desde la divulgación de valores patrióticos por parte del Estado y desde la extrañada mirada europea. En Argentina, finalmente y durante un tiempo, fue adoptada como tradicional y nacional.

Continuando con el enfoque del tango como terreno sobre el que se resuelve el conflicto de la heterogeneidad cultural y se construye la identidad nacional, Florencia Garramuño (2007) analiza la red cultural mediante la cual lo primitivo logró volverse nacional aportando un enfoque local de lo que implicó ese primitivismo, cosmovisión que parte de elite política y de la vanguardia intelectual, y que sintetiza elementos culturales modernos y pasados en un único elemento nacional representativo:

“(…) Alrededor de los años veinte es posible encontrar (…) una condensación simbólica entre lo primitivo y lo moderno. Las condiciones históricas de esa condensación pueden leerse en algunas de las formas culturales más “canónicas” (…) productos de sus (…) vanguardias nacionales. Esa condensación es fundamental para la nacionalización del tango: ella permite negociar la condensación planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada “primitiva” y “salvaje” en plena etapa de violenta modernización excluyente (Garramuño, 2007: 100-101).

Así, la autora analiza cómo la clase dominante acepta y promueve al tango, rechazado en sus inicios e incorporado luego como símbolo nacional frente a la fragmentación social producida por la llegada masiva de inmigrantes europeos. En este sentido, la autora define al par cosmopolitismo/nacionalismo (en teoría, opuestos) como las dos caras de una misma moneda:

“Se trata más bien de inventar un pasado para formas velozmente cambiantes que, como el tango, inauguran un conflicto que no logra resolverse: mientras que en su elaboración la intervención de la población de origen inmigratorio es absolutamente innegable, su condición de producto típico resulta para muchos artistas e intelectuales en una percepción del tango como dispositivo insoslayable para construir una identidad nacional. Simultáneamente “nacional” y “cosmopolita”, el tango y su imagen en las primeras décadas del siglo acompaña las vicisitudes del nacionalismo cultural argentino, y las contradicciones que este abriga en su seno” (Garramuño, 2007: 97-98).

Por último, y distanciándose un poco de los trabajos hasta aquí citados, nos interesa mencionar el estudio de Mario Sabugo (2013) que aporta un antecedente de análisis retórico sobre un corpus de letras de tango mediante el cual expone los diferentes sentidos que adquiere la idea de barrio porteño y los consecuentes imaginarios que se construyen en torno a ellos. El autor se propone “(…) poner de manifiesto los significados variados y alternativos que tiene la idea de barrio en el imaginario del tango rioplatense (…)” entendiendo la idea de barrio como “(…) algo problemático que debe ser explorado con mayor profundidad (…)”, distanciándola de una gran variedad de discursos como el urbanístico, el social o en el de habla cotidiana en los que se encuentra inscripta (Sabugo, 2013:23). Esto le parece centralmente importante debido a que los imaginarios contruidos en torno a la idea de barrio en las letras de tango rioplatense “(…) es una parte de los imaginarios del habitar (…) que a su vez forman parte de los imaginarios sociales, que están contruidos por todas las representaciones sociales e imágenes en sus diferentes formas y géneros (…)” (Sabugo, 2013: 24). Sabugo justifica la elección del tango como discurso sobre el cual trabajará estos imaginarios de barrio “(…) por su abundancia cuantitativa y cualitativa, su arraigo popular y masivo, y por sus repercusiones culturales en otros géneros discursivos y artísticos, como el cine, la plástica y la narrativa.” (Sabugo, 2013:25). El hallazgo del autor da cuenta de que “(…) el término “barrio” es el núcleo de una constelación simbólica (…) que puede ser descripta e interpretada satisfactoriamente

mediante su articulación con otras constelaciones simbólicas” (Sabugo, 2013: 269).

³De esta manera observa de qué forma cada objeto en las letras abona a la conformación del imaginario de barrio y da cuenta, además, de que en “La gran metáfora del imaginario del tango” (Sabugo, 2013:283) cada uno de los objetos presenta una significación diferente mediante la cual se va construyendo imaginariamente a la Ciudad de Buenos Aires. De esta manera, tanto el Barrio como el Centro constituyen, dentro de la lógica de la letrística tanguera, “(...) dos mundos urbanos opuestos, dos ciudades que se yuxtaponen debajo de esa otra ciudad de la que el sentido común dice que es una sola.” (op.cit.). Finalmente, Sabugo concluye que “Las letras de tango expresan un imaginario que es el alternativo porque colisiona con los discursos institucionalizados acerca de la ciudad, que la suponen esencialmente homogénea” (op.cit.). Este imaginario alternativo adquiere esa naturaleza debido a la “inconmensurabilidad en cuanto a las categorías del espacio, el tiempo, la identidad y la causalidad” que le otorga el carácter de “irreal”. No obstante ellos, el autor señala que estos imaginarios no deberían ser ignorados puesto que los discursos institucionalizados a cerca de la ciudad, al percibirla como homogénea, postulan soluciones funcionalistas “(...)no viendo en sus problemáticas más que eventuales desajustes a reparar en una ciudad por lo demás íntegra y consistente, perfectamente manejable mediante la razón instrumental” (op.cit) y perdiendo de vista la riqueza y las posibilidades de este imaginario que funcionaría como “gran metáfora de la ciudad escindida entre Barrio y Centro” (Sabugo, 2013:288).

A partir de los antecedentes recopilados, partiremos de lo trabajado por Varela (2005, 2016) respecto del vínculo entre el nacimiento del tango canción y la construcción de una moderna nación argentina y su sistema de valores. De hecho, el trabajo recorrerá esos caminos y todos los sentidos y representaciones relevados serán a la luz de esos procesos políticos. Asimismo, el tango canción como arena de la resolución del conflicto de lo nacional y de creación de un mito de origen y tradición será una idea que también se encontrará presente y que acordará con lo expuesto por Archetti (2003) y Garramuño (2007). Asimismo, acercándonos a Sabugo (2013), este trabajo implicará el análisis de contenido de un corpus de letras pero, en este caso, con el propósito de examinar las operaciones ideológicas que producen particulares efectos de sentido propios del sistema ideológico contemporáneo.

³ Mario Sabugo diseñó para su trabajo diez constelaciones dentro de las cuales agrupó una cantidad de letras de tango que refieren a determinados temas. Estas son: la Milonguita, el Farol, el Fango, la Casita, el Percal, el Gorrión, el Niño Bien, el Alma, el Regreso, el Tango. Todas ellas contienen imágenes y sentidos que alimentan a la constelación sobre Barrio.

Sin embargo, lo que esta tesina intenta aportar es un estudio sobre la especificidad del discurso ideológico y su materialización, sobre los sentidos que el discurso instaure y funda a partir de ciertos mecanismos ideológicos que lo vuelven productivo, es decir, un discurso que ilumina y habilita, oscurece y veda, proscriba y enseña. Acordamos con Varela (2016) en que el tango canción y el sistema moral que pregonaba implica un acto político. Este trabajo se propone seguir esa clave pero focalizando en el discurso desplegado y en cómo dicho acto político se evidencia y mediante qué mecanismos discursivos.

1.3. Acerca de la metodología

Esta investigación se basará en un análisis de contenido documental, tomando como caso de estudio cuarenta letras de tango-canción, escritas entre los años 1914 y 1955. El criterio de corte cronológico de la casuística estará marcado al inicio por el año 1914, año en el cual se compone *Mi noche triste*, escrito por Pascual Contursi, señalado por los estudiosos como un hecho bisagra que dio nacimiento a una nueva era del tango, la del tango canción, en la que se abandonan las temáticas procaces y prostibularias de las letras para adentrarse en temas más universales como el amor, la nostalgia, el lugar de pertenencia, etc. Siguiendo a Romano, entendemos al igual que el autor que esa composición marcó un antes y un después en el género y que dio nacimiento a un nuevo estilo que implicó una "(...) etapa decisiva para la gestación de una poética literaria tanguera" (Romano, 1993: 7-8). A partir de aquí, las características principales de la vieja poética del tango de fines del siglo XIX y principios del XX se transforman considerablemente: "(...) cambia el desplante provocador por un lamento sentimental" (Ibídem). Esta poética será la que imperará en las décadas siguientes y la que conducirá al tango a consagrarse y afianzarse popular y masivamente.

El corte cronológico que marca el final será el año 1955, entendido como la culminación de la denominada Edad de oro del tango que abarcará toda la década del 40 y parte del 50, y que representa el momento de mayor popularidad y esplendor de esta música. Precisamente en torno de este año, la Argentina atraviesa una transformación política (derrocamiento armado de Juan Domingo Perón), económica (el ingreso del país al Fondo Monetario internacional y la consiguiente supeditación al poder norteamericano) y cultural (ingreso de nuevos géneros musicales extranjeros como el Rock and Roll y la escalada en popularidad de géneros folklóricos producto de la inmigración que recibe Buenos Aires desde el interior del país) (Romano, 1993: 16-

17). Lo cierto es que a partir de este momento “(...) la producción tanguera va mermando en cantidad y calidad (...)” y es desde aquí que “(...) el tango dejó de ocupar progresivamente un lugar protagónico” (Ibídem, 1993: 18-19).

Por otro lado, vale aclarar que en este trabajo no consideramos la temática barrial como la única que el tango canción trabaja en sus letras así como tampoco las representaciones, valores e ideas que construye. Entendemos que hay otros tantos temas y representaciones que el género elabora sin pretender totalizar, para el tango canción en general, la presencia de la temática y de las representaciones que produce en las letras que se han seleccionado para esta investigación.

Al mismo tiempo, nos resulta necesario reparar en que, en aquellos momentos del análisis en los que consideremos que determinada idea, imagen, representación o valor busque promover una instancia de reconocimiento como parte de una dinámica ideológica de constitución de sujetos, seremos conscientes de que mostrar esto requeriría otro tipo de estudios por lo que, provisoriamente y dado el alcance de este trabajo y las restricciones que supone, tomaremos el éxito del tango canción en esos sectores populares como único modo disponible de sostener que, efectivamente, el efecto de reconocimiento ocurriría dada a la masividad que cobró el género y la circulación a gran escala de las letras que dicha masividad supone.

Asimismo, nos resulta necesario hacer otra salvedad que tiene que ver con la prescindencia de la profundización sobre la procedencia y biografía de los autores de las letras. Si bien se mencionará al autor de la letra y el año en el que se la escribió, no se ahondará en información personal del compositor dado que no se considerará a un individuo como el productor de determinada representación. Entendemos, en cambio, que el tango funciona como parte del AIE de la cultura y que, como tal, expresa en sus diferentes tipos de discursos, determinado sistema ideológico construido a un nivel social de producción y reproducción de significaciones y no individual.

Respecto de la selección del corpus, de acuerdo con Sabugo (2013), seleccionamos aquellas piezas en las que aparece la palabra barrio tomando como equivalentes los términos arrabal o suburbio o su nombre específico (Ej. Parque Patricios, Almagro, San José de Flores, etc.). No haremos distinción entre estas categorías dado que todas ellos “(...) aunque diferentes en su definición conceptual, son el afuera de una ciudad cuya población aumenta de un modo exponencial” (Varela, 2016: 110). Es decir, esas categorías refieren al barrio suburbano de las periferias de la ciudad.

Tampoco atenderemos las diferencias de sub géneros del tango (vals, milonga, tango, etc.), sino más bien nos focalizaremos en sus letras, desestimando sus variantes musicales y aprehendiendo al tango como género amplio (Sabugo, 2013: 26).

Las letras se analizarán a partir de tres categorías que emergen de su propio contenido y que se destacan por la regularidad con la que aparecen en el abultado cancionero tanguero a lo largo de las décadas. Estas categorías se utilizarán como eje para identificar las marcas ideológicas (valorativas, clasificatorias, prescriptivas o míticas) que operan a través del discurso reproduciendo la ideología dominante de época mediante la representación tanguera del barrio suburbano.

Respecto del análisis, el mismo se llevará a cabo en base a la confección de una matriz (se adjunta en el anexo) mediante la cual se identificará, organizará y analizará el contenido de las letras seleccionadas en torno a las tres categorías construidas; al final del análisis de cada categoría, se vincularán aquellas evidencias con el contexto socio histórico del surgimiento del barrio suburbano, intentando dar cuenta de qué tipo de barrio representan esas letras, cómo dialogan estas representaciones con otras distintas sobre el barrio y, además, con otras más generales sobre la sociedad porteña de los años 20. Asimismo, buscaremos identificar qué tipo de sujeto ideal construye la representación tanguera del barrio suburbano de acuerdo al entramado ideológico de ese momento histórico.

Parte II: Interrogantes conceptuales y contextuales

Capítulo 2 Marco teórico

En este capítulo se presenta el marco teórico a partir del cual se estructuran los interrogantes conceptuales del trabajo. En primer lugar, se indaga en el concepto de ideología dado que el contexto histórico en el cual se inscribe el análisis está signado por un proceso de jerarquización social en el cual se tendió, a partir de acciones estatales y privadas, de forma explícita o subyacente, a estructurar un sistema de ideas, representaciones, valores e imágenes, es decir, una ideología, a partir de la cual el sujeto moderno pudiera percibir y entender el mundo, y emprender en él sus propias prácticas, acorde al orden capitalista imperante.

En segundo lugar, se profundizará sobre el concepto de Aparato Ideológico de Estado (AIE) dado que presuponemos que el tango canción forma parte del AIE de la cultura al sostener que en su representación del barrio suburbano porteño se hallan operaciones ideológicas que refuerzan la ideología dominante de esa época. Indagaremos en sus características, en su funcionamiento al interior de la sociedad y en cómo circula y se aplica la ideología a través de éste para tener una mayor comprensión en el análisis de nuestro objeto.

En tercer lugar, ahondaremos en la noción de signo lingüístico y en la especificidad del discurso. Si sostenemos que en las letras de tango canción se pueden encontrar operaciones ideológicas que construyen determinada representación del barrio suburbano acorde a un sistema ideológico dominante que refuerza, debemos explicar, entonces, cuál es la importancia del discurso como ideología materializada y cómo la palabra produce efectos de sentido, es decir, efectos ideológicos. En este punto, el concepto de signo ideológico nos va a ayudar a comprender qué significaciones están adosadas al signo barrio y qué importancia tiene su análisis.

En cuarto lugar, repasaremos la idea del mito en la lengua. Continuando con lo anterior, si entendemos que en el discurso se materializa la ideología, nos proponemos explicar, entonces, cómo el lenguaje habla de ideas sobre los hechos del mundo (Barthes, 2004). Lejos de plasmar una realidad unívoca, esencial y transparente, la lengua construye mitos que hablan y representan la realidad de manera ideologizada. Indagar sobre las características del mito, nos ayudará a analizar la representación del barrio suburbano y cómo en este barrio hablado por el tango canción se refuerzan determinados valores e ideas sobre el mundo y los sujetos.

2.1. Concepto de Ideología

En esta tesina abordaremos el concepto de ideología de Althusser (1967) entendida como un sistema (que posee su lógica y rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos), dotados de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada (Althusser, 1967:191). Continuando con el autor, este sistema ideológico y su función social deben ser entendidos bajo la noción marxista de las sociedades dadas que son los verdaderos sujetos de la historia, definidas por él como totalidades complejas las cuales se presentan bajo tres formas paradójicas que rigen su funcionamiento: “(...) la existencia de una actividad económica de base, de una organización política y de formas ideológicas (religión, moral, filosofía, etc)” (Ibídem, 1967: 192). Para el autor todo ocurre como si las sociedades humanas no pudieran subsistir sin estos sistemas de representaciones ideológicas las cuales funcionan “como el elemento y la atmósfera misma indispensable a su respiración, a sus vidas históricas” (Ibid., p. 192). Respecto de su rol, funcionalidad y utilidad dentro de una sociedad histórica dada, estos sistemas de representaciones o ideologías corresponden a las fuerzas y modos de producción propias de una sociedad y son imprescindibles para la reproducción de las relaciones de producción y su continuidad. El autor observa, además, que en una sociedad de clases como las sociedades capitalistas, la ideología reinante es la ideología de la clase dominante, la cual nunca mantiene con la ideología (que es la propia) una relación exterior y lucida de utilidad o de astucia pura (Althusser, 1967: 194). La relación de la clase dominante con la ideología que es la de ella, nunca es transparente, es decir, nunca se transparenta el vínculo:

“ (...) la ideología (como sistema de representaciones de masa) es indispensable a toda sociedad para formar a los hombres, transformarlos y ponerlos en estado de responder a las exigencias de sus condiciones de existencia (...) los hombres deben ser transformados para que puedan adaptarse a estas condiciones; si esta “adaptación” no puede ser abandonada a la espontaneidad, sino que debe ser asumida, dominada, controlada, en la ideología se expresa esta exigencia, se mide esta distancia, se vive esta contradicción y se realiza su resolución.” (Ibídem, 1967: 195)

Partiendo de lo expuesto por Althusser y retomándolo para nuestro objeto de estudio, entendemos que durante la década de 1920, en un escenario de pleno desarrollo del capitalismo y de edificación de un estado moderno que asegurara la dimensión política y simbólica de dicho sistema, fue necesaria la construcción y puesta en circulación de un sistema ideológico afín a las condiciones materiales y económicas existentes, reproduciendo las relaciones de producción y asegurando la continuidad de dicho desarrollo. Se inició un proceso de jerarquización social a partir del cual este sistema

ideológico buscó interpelar a los individuos como ciudadanos ideales (Adamovsky, 2009-2015: 113), un sujeto trabajador (ya ahondaremos en la noción de sujeto) que cumpliera con las exigencias desde la adecuación de sus modos de vida, de sus valores y de su identidad. Entendemos, entonces, que dicha matriz ideológica tuvo un papel histórico importante en ese momento, cumpliendo un rol específico asociado a las fuerzas y modos de producción capitalista. Pero si, como sostiene Althusser, la pertenencia de dicho sistema ideológico a la clase dominante no se transparenta, es porque se utilizan diversos mecanismos y operaciones implícitos (contrario a lo que podría ser, por ejemplo, una política de estado represiva o promotora de determinada idea o acción). Si en la ideología se expresa la exigencia de transformación de los hombres en sujetos que cumplan con las demandas del sistema y la ideología es un sistema de representaciones (imágenes, ideas, mitos), es en el plano de lo discursivo en donde nosotros buscaremos aquellas marcas ideológicas que construyan determinadas representaciones sobre el barrio suburbano y determinado sentido y promuevan determinadas ideas y valores acordes a un sistema ideológico más amplio (un poco más adelante profundizaremos sobre lo discursivo).

Volviendo con el concepto de ideología, el autor continúa diciendo que los hombres que viven en una sociedad históricamente determinada y que “respiran” la ideología, lo hacen sin pasar esta por su conciencia, es decir, los hombres no son conscientes de la presencia y la actuación del sistema de representaciones a partir del cual ellos accionan. Por el contrario, los sistemas de representaciones ideológicos

“Son objetos culturales percibidos-aceptados-soportados que actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa. Los hombres “viven” su ideología” (...) como su mundo mismo (Althusser, 1967:193).

El tango canción, en tanto que objeto cultural, forma parte entonces del sistema de representaciones dominante de la época, siendo funcional al mismo. Los objetos culturales, y en particular el tango canción, son los que aseguran la eficacia de la ideología dada la forma no coercitiva de su aplicación. A veces de manera implícita y subyacente, dichas representaciones circulan a través del aparato de la cultura y la aprehensión de dicho sistema de representaciones y valores se produce de modo no consciente para los individuos. En lo que refiere a nuestro objeto, consideramos que a través del tango canción (entendido como un producto cultural) y su aspecto discursivo, dichos sistemas de representaciones imperantes en la década de 1920 se nutren, se refuerzan y encuentran un cauce. Sin embargo, anteriormente sosteníamos que a partir de estos sistemas de representaciones ideológicos, los sujetos emprendían sus prácticas dándoles sentido y coherencia. Esto nos da la pauta de que

la ideología, si bien no deja que su funcionamiento pase por la conciencia de los individuos, es también concerniente a la conciencia de estos, en el sentido de que “los hombres viven sus acciones, referidas comúnmente por la tradición clásica a la libertad y a la “conciencia”, en la ideología, a través y por la ideología” (Ibíd.,p. 193). En este doble juego de la ideología, en el que su funcionamiento escapa a la conciencia de los sujetos pero, sin embargo, sus prácticas y el sentido de las mismas son desarrolladas de manera consciente, se deriva el concepto de sobredeterminación: Aun cuando se sostenga que los hombres actúan en plena libertad de conciencia de sus acciones, se debe entender que dicha conciencia y dichas acciones están desarrolladas y llevadas a cabo a través de la ideología como una relación “vívica” de los hombres con el mundo (Ibíd.).

“en la ideología, los hombres expresan, en efecto, no su relación con sus condiciones de existencia, sino la manera en que viven su relación con sus condiciones de existencia: lo que supone a la vez una relación real y una relación “vívica”, “imaginaria”. La ideología es, por lo tanto, la expresión de la relación de los hombres con su “mundo”, es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales.” (Ibíd., 1967:194).

El autor sostiene que la relación de los hombres con sus condiciones materiales de existencia presenta una suerte de doblez en el que se ve, por un lado, una relación real con ellas y, por el otro, una relación imaginada estando la relación real investida inevitablemente por la relación imaginada. De este modo, la ideología es una unidad de las dos dimensiones “que expresa más una voluntad (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), una esperanza o una nostalgia, que la descripción de una realidad” (Ibíd.). En esta sobredeterminación de lo real por lo imaginario y de lo imaginario por lo real, la ideología es activa y refuerza o modifica las relaciones de los hombres con sus condiciones materiales de existencia (Ibíd., p. 194). En su función práctico-social, si bien los individuos se sirven de la ideología para vivir en una sociedad dada, también se encuentran “(...) prisioneros de ella y preocupados por ella en el momento mismo en el que la utilizan y se creen sus dueños.” (Ibíd., p. 194).

Esta es una de las claves a través de la cual entendemos nuestro objeto. En esta unidad ideológica de lo real y lo imaginario respecto de la relación entre los hombres y sus condiciones materiales de existencia, nuestra pregunta respecto de la representación del barrio suburbano apunta a cómo aparece imaginado (o representado) el barrio como el lugar que habita la clase trabajadora (en términos de Althusser, cuál es la relación imaginaria entre los hombres y una de sus condiciones materiales de existencia), mediante qué operaciones ideológicas, cuál es la voluntad que expresa esta unidad ideológica de lo imaginario y lo real respecto del barrio

suburbano y por qué, cómo se explica esta representación en ese contexto histórico e inscrita en una matriz ideológica general de la época, qué otras representaciones dominantes se despliegan o refuerzan a partir de la del barrio suburbano. En otras palabras, en el sistema ideológico dominante de la década de 1920, cuál es y cómo funciona las representaciones del barrio suburbano en las letras del tango canción inscritas en una matriz ideológica dominante.

2.2. Aparatos ideológicos del Estado

Como mencionamos en reiteradas oportunidades, en el presente trabajo tomaremos al tango canción como parte del AIE de la cultura. En este sentido, cabe desarrollar este concepto althusseriano cuyas categorías nos servirán para emprender nuestro análisis.

Respecto de la aplicación y circulación de las ideologías, Althusser (1970) desarrolla el concepto marxista clásico de Estado, concebido como un aparato represivo conformado por “(...) el gobierno, la administración, el ejército, la policía, los tribunales, las prisiones, etc.” (Althusser, 1970: 27). Diferencia, entonces, el poder de Estado (que es aquel que, mediante la lucha de clases, se buscará tener y controlar) del Aparato de Estado (AE), que se mantiene inerte y que “puede seguir en pie bajo acontecimientos políticos que afecten la posesión del poder de Estado” (Ibíd., 1970: 24). Es decir, no importa quién detente el poder (alrededor del cual siempre se emprenderá la lucha de clases), el Aparato de Estado permanecerá siempre allí en su función represiva. Althusser va un poco más allá del concepto marxista clásico buscando profundizar el modo de funcionamiento y circulación de las ideologías y su relación con el Estado. En este sentido el autor incorpora a los conceptos antes mencionados, la noción de Aparato Ideológico de Estado (AIE) definido como

“ (...) cierto número de realidades que se le presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones distintas (...) como: AIE religiosos (el sistema de las distintas iglesias); AIE escolar (el sistema de las distintas “Escuelas”, públicas y privadas; AIE familiar; AIE jurídico; AIE político (el sistema político del cual forman parte los distintos partidos; AIE sindical; AIE de información (prensa, radio, T.V., etc; AIE cultural (literatura, artes, deportes, etc.)” (Althusser, 1970: 27-28).

Althusser define la especificidad de los AIE respecto del AE represivo señalando, en principio, que ante la existencia de un aparato represivo de Estado único, existen múltiples AIE y que la unidad frente a esta multiplicidad en un cuerpo social no es perceptible (Althusser, 1970:29). Por otro lado, frente a la naturaleza pública del AE, los AIE son en su mayoría de naturaleza privada (la iglesia, las instituciones culturales, las familias, algunas escuelas, los sindicatos, etc (Ibíd., p.29). Lo más específico de los

AIE en relación al Aparato de Estado es que mientras este funciona a partir de la represión y coerción, los AIE lo hacen a través de la ideología (Ibíd., 1970: 30). A este respecto, Althusser señala que ningún aparato puede funcionar meramente mediante la represión. En el caso del AE, funciona primeramente mediante la represión pero también, aunque de manera secundaria, a través de la ideología: “(...) el ejército y la policía utilizan también la ideología, tanto para asegurar su propia cohesión y reproducción, como por los “valores” que ambos proponen hacia afuera” (Ibíd., p.30).

Respecto de cuál es el sistema ideológico que logra imperar, la clase dominante es la que detenta el poder de Estado y la que tiene en su poder la aplicación de la acción del aparato estatal. La ideología dominante de la clase dominante se expresará y encauzará, entonces, a partir de la aplicación de los AIE, aunque se presenten en su expresión y aplicación múltiples contradicciones. Los AIE son eficaces y necesarios para la duración de un orden social dado, puesto que no es la represión del AE la única herramienta necesaria para mantener un orden: “(...) ninguna clase puede tener en sus manos el poder de Estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos de Estado” (Althusser, 1970: 32).

Respecto de la eficacia y funcionamiento específico de las AIE que el Aparato Estatal no puede cubrir por sí mismo, para el autor los AE y los AIE, a través del ejercicio del poder de Estado, sirven para asegurar la reproducción de las relaciones sociales de producción (Althusser, 1970: 35-35). El autor señala, entonces, una especie de División del Trabajo en la detentación del poder de clase:

“El rol del aparato represivo de Estado consiste (...) en asegurar por la fuerza (sea o no física) las condiciones políticas de reproducción de las relaciones de producción que son, en última instancia, relaciones de explotación. El aparato de Estado no solamente contribuye en gran medida a su propia reproducción (...) sino también, y por sobre todo, asegura mediante la represión (...) las condiciones políticas de la actuación de los aparatos ideológicos de Estado. Ellos, en efecto, aseguran en gran parte, tras el “escudo” del aparato represivo de Estado, la reproducción misma de las relaciones de producción. Es aquí donde interviene masivamente el rol de la ideología dominante, que tiene el poder de Estado. A través de la ideología dominante se asegura la “armonía” (...) entre el aparato represivo de Estado y entre los diferentes aparatos ideológicos de Estado” (Althusser, 1970: 36-37).

Lo expuesto por el autor respecto de su definición y caracterización de AIE, nos da el pie para justificar por qué elegimos esta noción para abordar al tango canción, sus letras y las representaciones del barrio suburbano que produce. En un contexto de jerarquización social que apuntó, desde la construcción de una matriz ideológica moderna, a dividir en jerarquías a la clase trabajadora (en el capítulo Contexto Histórico, detallaremos cuáles fueron los mecanismos de acuerdo a los cuales se

promovió una distinción entre el ciudadano moderno deseable y el que no lo era), nosotros consideramos al tango canción como parte del AIE de la cultura, como un vehiculizador de la ideología dominante a través de las representaciones, ideas e imágenes que el mismo, desde el discurso, construye sobre la sociedad. En particular, entendemos que a partir de la representación del barrio suburbano, el tango canción manifiesta y expresa las relaciones imaginadas que tienen los individuos con sus condiciones materiales de existencia (en este caso, el barrio), construyendo una representación del mismo y, al mismo tiempo, sobre si mismos como sujetos. En este sentido, si bien la ideología implica una relación imaginada entre los hombres y sus condiciones materiales de existencia, el autor pone en evidencia la naturaleza material de la ideología, negando rotundamente su carácter ideal o abstracto. En tanto que la ideología es un sistema de representaciones sobre el mundo en el que vive un sujeto, dicho sujeto emprenderá sus acciones y prácticas de acuerdo a estas ideas, valores y conceptos es decir, de acuerdo a la ideología. En este sentido, la ideología no es en absoluto ideal, metafísica, espiritual, es material.

“El individuo en cuestión se conduce de tal o cual manera, adopta tal o cual comportamiento práctico y, además, participa de ciertas prácticas reguladas, que son las del aparato ideológico del cual “dependen” las ideas que él ha elegido libremente, con toda conciencia, en su calidad de sujeto” (Althusser, 1970: 59).

Esta es, entonces, el aspecto material y concreto de la ideología que Althusser destaca. En consonancia con esto, nosotros entendemos que las representaciones que el tango canción como AIE produjo del barrio suburbano formaron parte de una matriz ideológica más general y, por lo tanto, como parte de esta, han tenido una función específica en la sociedad, al reforzar, en el contexto de constitución de los barrios, de los sujetos trabajadores que lo habitaban y de sus identidades, ciertos valores e ideas funcionales a sistema capitalista imperante. La ideología se traduce en las prácticas concretas y materiales, en las acciones que los individuos emprenden en la vida cotidiana, en la política, en las artes. La ideología no se reduce al mero idealismo, abstracción, no es un ente espiritual, es concreto y material, se puede aprehender, aunque a veces no de manera directa, de realidades objetivas. Así es entonces como las ideas y creencias de un sujeto corresponden a una materialidad:

“ (...) la existencia de las ideas de su creencia es material, en tanto esas ideas son actos materiales insertos en prácticas materiales, reguladas por rituales materiales definidos, a su vez, por el aparato ideológico material del que proceden las ideas de ese sujeto” (Althusser, 1970: 62)

Desarrollaremos ahora, a la luz de Althusser, el concepto de sujeto que es central en la teoría del autor y que será central en nuestro trabajo debido a que nosotros

sostenemos que en el contexto de jerarquización social de la década de 1920 se tendió, a través de la puesta en circulación de diferentes discursos, a promover un conjunto de representaciones, de valores, de imágenes y de ideas (es decir, un sistema ideológico) para darle forma a un ciudadano ideal moderno a tono con las exigencias del sistema capitalista en desarrollo. La constitución de un nuevo ciudadano ideal con un determinado sistema de ideas y valores sobre el mundo y sobre sí mismo, es decir, con determinada ideología, es lo que Althusser denomina sujeto ideológico, es decir, los individuos concretos interpelados por la ideología y constituidos en sujetos.

La ideología existe por y para los sujetos y la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología solo en la medida en que toda ideología tiene como función la constitución de los individuos concretos en sujetos (Althusser, 1970:64).

De aquí se desprenden dos cuestiones fundamentales: a) no hay práctica sino por y bajo una ideología b) no hay ideología sino por el sujeto y para el sujeto (Althusser, 1970: 63). Entonces, si decimos que a partir del tango canción como AIE y de su representación del barrio suburbano se reforzó la ideología dominante, tenemos que explicar entonces qué tipo de sujeto se constituyó y a qué tipo de prácticas le da sentido. De aquí arribamos a la tesis central del autor.

El autor explica la constitución de individuos en sujetos a partir del concepto de reconocimiento ideológico (Ibídem, 1970: 66) que es una de las dos funciones de la ideología (la otra es la de desconocimiento).

“(...) ustedes y yo somos siempre ya sujetos que, como tales, practicamos sin interrupción los rituales de reconocimiento ideológico que nos garantizan que somos realmente sujetos concretos, individuales, inconfundibles y (naturalmente) irremplazables. (...) Para reconocer que somos sujetos, y que funcionamos en los rituales prácticos de la vida cotidiana más elemental (el apretón de manos) (...) tal reconocimiento nos da solamente la “conciencia” de nuestra práctica incesante (eterna) del reconocimiento ideológico – su conciencia, es decir, su reconocimiento -, pero no nos da en absoluto el conocimiento (científico) del mecanismo de este reconocimiento”(Ibídem, 1970:67)

Lo que está planteando el autor es que los sujetos en una sociedad puedan desenvolverse y llevar a cabo acciones y prácticas comunes reguladas por determinado aparato ideológico tiene que ver con la función ideológica del reconocimiento, es decir, que los sujetos como tales reconocen y se reconocen en determinado conjunto de ideas y valores correspondientes al aparato ideológico en el cual están insertos y actúan en consecuencia. Si bien el sujeto tiene la libre conciencia de sus prácticas y actúa con “libertad”, se le escapa el mecanismo y el funcionamiento de la estructura ideológica que regula dichas prácticas sociales. Lo que sugiere Althusser entonces es:

“(…) la ideología “actúa” o “funciona” de tal modo que “recluta” sujetos entre individuos (los recluta a todos) o “transforma” a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos interpelación. (...) La interpelación siempre alcanza al hombre buscado (...) el interpelado reconoce siempre que era precisamente él a quien se interpelaba. (Ibídem). La existencia de la ideología y la interpelación de los individuos como sujetos son una sola y misma cosa (Althusser, 1970: 68-69)

La ideología entonces interpela de tal modo que el sujeto siempre se reconocerá en ese llamado. Esta es la relación especular que el autor observa en la que se supone la existencia de un Sujeto que interpela y en el cual los sujetos se reflejan y se reconocen en este.

(...) si obtiene el reconocimiento de que ellos ocupan exactamente el lugar que ella le ha asignado como suyo en el mundo, una residencia fija (“¡Es verdad, estoy aquí, obrero, patrón, soldado!”) (...) si todo esto sucede exactamente así (...) debemos señalar que todo este “procedimiento” que pone en escena sujetos (...) está dominado por un fenómeno extraño: tal multitud de sujetos posibles existe solo con la condición absoluta de que exista Otro Sujeto Único, Absoluto, a saber, Dios. (Althusser, 1970: 74).

Vemos entonces que la estructura de toda ideología es doblemente especular: interpela a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto a la vez que los sujetos pueden contemplar su propia imagen en el Sujeto. El sujeto ve reflejada su imagen en el Sujeto a la vez que el Sujeto los interpela. La posibilidad de verse reflejado, de que su identidad como sujeto se observe en el Sujeto Único y Absoluto, es la garantía de que se trata precisamente de ellos y de Dios⁴ (Althusser, 1970: 76-77). En esta misma línea, nosotros analizaremos las representaciones del barrio suburbano en las letras del tango canción. Posicionando la mirada en esta construcción del barrio, vamos a delinear aquellos valores mediante los cuales se construye al barrio en el tango canción, de qué forma se lo representa y , a su vez, cómo este barrio representado atraviesa y construye, es decir, interpela, a los habitantes que viven en él. Es decir, dar cuenta de cómo está representado el barrio suburbano en el tango canción a la vez que analicemos qué tipo de sujeto-habitante interpela el barrio suburbano tanguero.⁵ En este mecanismo de interpelación y reconocimiento, Althusser destaca el carácter efectivo de la ideología. Este mecanismo tiene éxito: construye sujetos ideológicos que marchan bien solos sin la necesidad de la constante intervención del aparato represivo del Estado, es decir, con la ideología (Ibídem, 1970: 78). En la ambigüedad de la palabra sujeto, el autor encuentra la esencia de la ideología: a) Por un lado, el sujeto es una subjetividad libre: un centro de iniciativas, autor y responsable de sus actos; b) Por el otro, un sujeto es un ser sojuzgado, sometido a una autoridad superior, (...) despojado de toda libertad, salvo la

⁴ Es un ejemplo del autor sobre el Sujeto Único en la ideología religiosa. Puede ser el Estado, la Razón, el Progreso

⁵ El efectivo reconocimiento del sujeto-habitante en este Sujeto Único Absoluto (el barrio tanguero) lo daremos por hecho dada el éxito masivo del tango canción a partir de esos años y en adelante.

de aceptar libremente su sumisión. A partir de esta idea, y como respuesta a la pregunta de cuál es la función social que tiene un AIE (por ejemplo, el AIE de la cultura o las artes dentro del cual se encuentra el tango canción), podemos agregar una cita del autor a modo de respuesta:

“ (...) el individuo es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción, por lo tanto para que “cumpla solo” los gestos y actos de su sujeción. No hay sujetos sino por y para su sujeción. Por eso “marchan solos”. (...) no es “naturalmente” así (...) o sea, fuera de la intervención ideológica (...) es necesario que sea así, para que las cosas sean como deben ser (...) para que la reproducción de las relaciones de producción sea asegurada cada día (incluso en los procesos de producción y circulación) en la “conciencia”, o sea, en el comportamiento de los individuos sujetos que ocupan los puestos que la división socio-técnica del trabajo les ha asignado en la producción, la explotación, la represión, la ideologización, la practica científica, etc. (...) La realidad de ese mecanismo, aquella que es necesariamente desconocida en las formas mismas del reconocimiento (ideología-reconocimiento/desconocimiento) es efectivamente, en última instancia, la reproducción de las relaciones de producción y las relaciones que de ella dependen” (Althusser, 1970: 79-80)

2.3. La especificidad del discurso y el signo lingüístico

Nuestro objeto de estudio en la presente tesis son las representaciones del barrio suburbano porteño en las letras del tango canción. Estas letras constituyen la superficie material discursiva sobre la cual aprehenderemos y analizaremos dichas representaciones. En este sentido, entendemos que es importante explicar cuál es la relevancia de la palabra en los sistemas ideológicos y, en particular, en el AIE cultural (del cual, sostenemos, el tango canción forma parte), y cómo es que la ideología se manifiesta en la superficie del discurso. Al concebir al discurso como el material de la ideología, entenderemos a la palabra, entonces, como signo ideológico. A partir de aquí, analizaremos la palabra barrio como signo ideológico intentando identificar cuáles son las múltiples significaciones en torno a esta palabra-signo y cuáles son los sentidos que construye a partir de los diferentes mecanismos y operaciones que encarna el discurso.

Así como Althusser definía la ideología como un sistema conformado por representaciones, imágenes, ideas, mitos y conceptos (Althusser, 1967), Voloshinov (1992) afirma que el área de la ideología coincide con la de los signos, por ende todo signo es ideológico y los sistemas ideológicos, a su vez, están compuestos, para Voloshinov, por signos. El autor sostiene que los signos no solo existen como parte de la naturaleza sino que reflejan y refractan otra realidad, una realidad signica e ideológica, que está más allá de su materialidad (Voloshinov, 1992: 31), y por lo mismo puede distorsionarla o serle fiel, percibirla bajo un determinado ángulo de

visión, etc. Esto significa que a todo signo, en su carácter de reflejar y refractar la realidad, se le pueden aplicar criterios de valoración ideológica (mentira, verdad, corrección, justicia, bien, etc).

“(...) Donde hay un signo hay ideología. Todo lo ideológico posee una significación signica: representa, reproduce, sustituye, algo que se encuentra fuera de él, esto es, aparece como signo (...). Una semejante imagen simbólica y artística de una cosa física se convierte en signo. Sin dejar de ser parte de la realidad material, esta cosa muerta en cierta forma refleja y refracta la realidad (Ibídem, 1992: 32)”

En este punto, nos interesa lo planteado por el autor dado que, lo que queremos analizar es a qué realidad ideológica nos remite la representación tanguera del barrio suburbano, es decir, qué realidad refreleja y refracta el signo ideológico barrio: qué valores, qué ideas y qué imágenes hay en este barrio representado y a qué corresponde.

En este sentido, en cuanto a la importancia de la palabra en los sistemas ideológicos, la misma es entendida por el autor como signo ideológico privilegiado ya que es el material de la conciencia o del pensamiento interior y el gran medio de comunicación entre los sujetos que viven en una sociedad dada dentro de un mismo colectivo semiótico. Para Voloshinov es el lenguaje, entonces, el signo ideológico primordial:

“La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia. Toda la realidad de la palabra se disuelve por completo en su función de ser signo. En la palabra no hay nada que sea indiferente a tal función y que no fuese generado por ella. La palabra es el medio más puro y genuino de la comunicación social” (Ibídem, 1992: 37)

Así como Althusser sostenía que los sistemas de representaciones ideológicas funcionan como atmósfera indispensable para la respiración y el desarrollo de las vidas históricas de los individuos y que estos, a su vez, estructuran su conciencia (Althusser, 1967), Voloshinov sostiene, de manera similar, que el exclusivo papel de la palabra sirve como medio ambiente para la conciencia y esto determina el hecho de que la palabra acompañe, como un ingrediente necesario, a toda la creación ideológica en general.

“La palabra acompaña y comenta todo acto ideológico. Los procesos de comprensión de cualquier fenómeno ideológico (la pintura, la música, el ritual, el acto ético) no se llevan a cabo sin la participación del discurso interno. (...) todos los demás signos no verbales aparecen sumergidos en el elemento verbal y no se dejan aislar y separar de este por completo” (Voloshinov, 1992: 39).

Respecto de las conciencias de los sujetos (el discurso interno), Voloshinov explica su funcionamiento fuera de las razones trascendentalistas o supraexistentiales, biologistas o psicofísicas. Al igual que Althusser, el autor sostiene que las conciencias individuales son un hecho ideológico y social y se construyen mediante los

individuos socialmente organizados en un colectivo semiótico (Ibídem, 1992:35). Es esta relación la que explica la existencia de una ideología y la que posibilita la comprensión y explicación de los signos ideológicos. Para que existan los signos ideológicos es necesario que los individuos estén socialmente organizados, que representen un colectivo: solo entonces puede surgir entre ellos un medio sígnico (semiótico).

“La conciencia se construye y se realiza mediante el material sígnico, creado en el proceso de la comunicación social de un colectivo organizado. La conciencia individual se alimenta de signos, crece en base a ellos, refleja en sí su lógica y sus leyes. La lógica de la conciencia es la de la comunicación ideológica, la de la interacción sígnica en una colectividad. Si privamos la conciencia de su contenido sígnico ideológico, en la conciencia nada quedara. La conciencia solo puede manifestarse en una imagen, en una palabra, en un gesto significativo, etc. Fuera de este material queda un desnudo acto fisiológico, no iluminado por la conciencia, es decir, no iluminado, no interpretado por los signos” (Voloshinov, 1992:36).

Acordamos con ambos autores, entonces, en que la ideología también es material ya que “(...) se manifiesta globalmente en el exterior, en la palabra, en el gesto, en la acción. En ella no hay nada que fuese interior y no expreso; todo está en el exterior, en el intercambio, en el material y, ante todo, en el material verbal” (Voloshinov, 1992: 44). Además de la materialidad del lenguaje y su capacidad expresiva, la importancia que le da Voloshinov a la palabra como signo ideológico reside también en que, para el autor, la misma instituye realidades, siendo esta el andamiaje material que explica y funda el sentido de todos los hechos sociales:

“La vivencia – lo expresado y su objetivación externa – están hechos, como ya lo sabemos, del mismo material. No hay vivencia fuera de su encarnación sígnica (...) el centro organizativo y formativo no se encuentra en el interior (es decir, no en el material de los signos internos), sino afuera. No es la vivencia la que organiza la expresión, sino por el contrario, es la expresión la que organiza la vivencia, le da por primera vez una forma y una determinación del sentido. En efecto, no importa qué aspecto de una expresión-enunciado tomáramos, este aspecto siempre se determina por las condiciones reales del enunciado en cuestión, y ante todo por la situación social inmediata.” (Voloshinov, 1992:120)

Es aquí donde también nos interesará centrarnos. Entendemos que esa forma en la que se representa al barrio suburbano en el tango canción, esos múltiples significados que acarrea el signo ideológico barrio no son casuales sino que están ligados a un conjunto de condiciones reales y a una situación social que los determina. Es por eso que analizamos esa representación ideológica del barrio suburbano en el tango canción a la luz de procesos históricos, económicos y sociales, que se estaban dando en ese contexto y que se manifiestan en estas representaciones. En este sentido, el autor afirma que la realidad de los fenómenos ideológicos es la realidad objetiva de los signos sociales. Las leyes de esta realidad son leyes de la comunicación semiótica determinadas directamente por todo el conjunto de las leyes económicas y sociales.

De acuerdo con Althusser y su concepción de las sociedades como totalidades complejas (presentadas bajo tres formas paradójicas: una actividad de base económica, una organización política y otra ideológica), Voloshinov sostiene que la realidad ideológica es una superestructura inmediata que surge sobre la base económica (Voloshinov, 1992: 36-37).

“(...) es indispensable determinar la significación de un cambio ideológico dado en el contexto de la ideología respectiva, tomando en cuenta el hecho de que toda el área ideológica representa una totalidad, la que reacciona mediante todos sus componentes a los cambios de las bases” (Voloshinov, 1992: 42).

Para Voloshinov el problema central de la relación entre la base y la superestructura se reduce a cómo la existencia real (las bases) determina el signo, a cómo el signo refleja y refracta la existencia en su proceso generativo (Ibídem, 1992: 43). En este sentido, la palabra es un signo privilegiado dada su omnipresencia social (Ibídem), es decir, la palabra está presente y atraviesa todos los órdenes de la vida social.

“(...) En la palabra se ponen en funcionamiento todos los innumerables hilos ideológicos que traspasan todas las zonas de la comunicación social (...) La palabra es capaz de registrar todas las fases transitorias imperceptibles y fugaces de las transformaciones sociales.” (Voloshinov, 1992:44).

Todas estas (las) formas de interacción discursiva (es decir, las diferentes formas en las que los discursos interactúan, desde el discurso político, hasta el tanguero, por ejemplo) están relacionados muy estrechamente con las condiciones de una situación social dada y reaccionan muy sensiblemente a todas las oscilaciones de la atmosfera social (Voloshinov, 1992: 45).

“(...) Todo signo ideológico, incluyendo el verbal, al plasmarse en el proceso de comunicación social está determinado por el horizonte social de una época dada y de un grupo social dado. (...) El contenido del signo y el acento valorativo que acompaña cualquier contenido” (Voloshinov, 1992: 46-47)

De esta manera, la palabra va registrando en el seno de su significación, de su sentido, generado en el proceso social de comunicación, todas las transformaciones que surgen en la base y que transforman, a su vez, la superestructura ideológica. La capacidad que tiene la palabra de manifestar dicha transformación tiene la aptitud, entonces, a través de la potencia productiva del discurso, de instalar temas que recibirán la atención de la sociedad y un acento valorativo dependiendo del grupo social del que provenga dicho acento. Pero para que un tema logre captar la atención de la sociedad, recibir un acento valorativo y transformarse en signo, debe estar, entonces, relacionado con los presupuestos socioeconómicos más importante del grupo, involucrando las bases de su existencia material (Voloshinov, 1992: 47).

“(…) las mismas condiciones económicas unen un elemento nuevo de la realidad con el horizonte social y le adjudican una significación social, lo hacen interesante, así como las mismas fuerzas crean las formas de la comunicación ideológica (cognoscitiva, artística, religiosa, etc), las cuales a su vez determinan las formas de la expresión signica” (Voloshinov, 1992: 48).

Así es como entendemos que, inscripto en un determinado escenario social, histórico y económico, el barrio suburbano emerge como resultado de un proceso atravesado por diferentes factores económicos y materiales y, unido al horizonte social específico, se vuelve un tema social, se vuelve interesante y objeto de la comunicación ideológica. En el caso de nuestro objeto de estudio, el tango canción como parte de la comunicación ideológica artística pautará la forma en la que el signo barrio se expresa. De esta forma, inserto en la comunicación ideológica, el signo ideológico barrio adoptará determinada valoración. Según el autor, los acentos valorativos que adquiera un signo ideológico dependerán, entonces, del horizonte social del grupo y de sus preceptos socioeconómicos con los que se relacione. Así es como pueden existir distintas valoraciones ideológicas plasmadas en un signo, de acuerdo con el grupo social de donde provenga, y desatarse así una disputa por el significado o el sentido de dicho signo. Como mencionamos en la introducción, durante la década de 1920 hubo diversos discursos que circularon intentando construir simbólicamente al barrio moderno. No sabemos, y no es el objetivo de este trabajo ahondar en ellos, si se desató efectivamente una disputa de sentido, pero sí está claro que tanto desde la política, como desde la prensa y desde distintas ramas del arte se intentó definir al barrio y a sus habitantes. En esta acción que busca poner (o imponer) un sentido “(…) El signo llega a ser la arena de la lucha de clases” (Voloshinov, 1992: 49). Cuando el autor sostiene que el signo ideológico refleja y refracta otra realidad, se refiere a que la existencia reflejada en el signo no presenta un reflejo idéntico a esa realidad sino más bien se refracta en él (es decir, no muestra en el signo un reflejo, una imagen acabada de sí misma, sino que se muestra como otra cosa en otro lado, refractada, distorsionada). Lo que determina esa refracción, cuyo sentido dependerá del acento valorativo, es la intersección de los intereses sociales de orientación más diversa, dentro de los límites de un mismo colectivo semiótico, esto es, la lucha de clases (Ibíd., p.49).

Que el signo ideológico sea terreno de la lucha de clases habla, entonces, de que el lenguaje abre la posibilidad de instalar un sentido sobre el mundo y sus acontecimientos como único posible, acorde a los intereses socioeconómicos de la clase que logre imponer un acento signico. Esa clase será la que domine en la lucha de clases que siempre es, además de económica, ideológica.

“La clase dominante busca adjudicar al signo ideológico un carácter eterno por encima de las clases sociales, pretende apagar y reducir al interior la lucha de valoraciones sociales que se verifica en el, trata de convertirlo en signo monoacentual. Pero en realidad todo signo ideológico vivo posee (...) dos caras. Cualquier injuria puede llegar a ser elogio, cualquiera verdad viva inevitablemente ser para muchos la mentira más grande. Este carácter internamente dialéctico del signo se revela hasta sus últimas consecuencias durante las épocas de crisis sociales y de transformaciones revolucionarias. (...) un signo ideológico es, dentro de una ideología dominante, algo reaccionario y trata de estabilizar el momento inmediatamente anterior en la dialéctica del proceso generativo social, pretendiendo acentuar la verdad de ayer como si fuera la de hoy. Es lo que determina la capacidad refractante y distorsionadora del signo ideológico dentro de los límites de una ideología dominante. (Voloshinov, 1992: 49-50)

En el contexto político, económico y social del capitalismo en expansión de la década de 1920 y de la adecuación de la sociedad respecto de sus exigencias, el signo barrio al interior del discurso del tango canción adoptó, mediante ciertas operaciones, una acentualidad particular y funcional a dicho sistema.

2.4. El mito en la lengua

En relación a lo citado anteriormente respecto de la disputa por el sentido y la monoacentualidad del signo ideológico como objetivo de dominación ideológica entre clases, siendo la clase dominante la que logrará siempre imponer su sentido, trabajaremos, además con el concepto de mito de Barthes (2004) como una de las formas ideológicas que puede asumir le lenguaje.

Para el autor, el mito corresponde al campo de estudio de la semiología y lo define como un habla, como un sistema semiológico segundo que toma como significante al signo de un sistema semiológico primero, ahuecando su sentido y llenándolo con un nuevo significado mítico: “Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema se vuelve simple significante en el segundo” (Barthes, 2004:205). En este sentido, el autor llamará al signo del primer sistema lenguaje objeto (que le servirá de significante al segundo sistema mítico) y metalenguaje al mito mismo, ya que es una segunda lengua que habla de la primera (Barthes, 2004:203). La forma del mito se alimentará del sentido del sistema semiológico primero cuyo sentido empobrecerá, pondrá en suspenso y a merced de sí, alejándolo y rellenándolo con un sentido diferente “Encontramos aquí una permutación paradójica de las operaciones de lectura, una regresión anormal del sentido a la forma, del signo lingüístico al significante mítico”. De aquí que el autor defina al mito como un lenguaje robado. Para el autor, el estudio de los mitos forma parte del campo de la semiología como ciencia formal pero, también, de la ideología como ciencia histórica ya que en los mitos radican ideas como producciones históricas (Ibid., p.203). El mito como lenguaje habla de ideas sobre los hechos del mundo.

Vinculando la noción de mito de Barthes (2004) con los repasados anteriormente de Althusser (1967; 1970) y Voloshinov (1992), las producciones míticas como ideas y como formas se desarrollan en un medioambiente privilegiado para su formación que son las sociedades burguesas. “(...) es la ideología burguesa misma, el movimiento por el cual la burguesía transforma la realidad del mundo en imagen del mundo, la historia en naturaleza.” (Ibid., p. 237). Esa transformación se produce a través del mito como forma ideológica del lenguaje el cual “(...) tiene a su cargo fundamentar, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa” (Barthes, 2004: 237-238). Para Barthes, las sociedades burguesas son “el campo privilegiado de las significaciones míticas” porque permanece determinado régimen de propiedad, determinado orden, determinada ideología que busca ser naturalizada, eternizada y despolitizada.

(...) en la denominación del régimen se produce un fenómeno notable: como hecho económico, la burguesía es nombrada sin dificultad: el capitalismo se profesa. Como hecho político, no se reconoce: no hay partidos “burgueses” en la cámara. Como hecho ideológico, desaparece completamente: la burguesía ha borrado su nombre al pasar de lo real a su representación, del hombre económico al hombre mental.” (Barthes, 2004: 232-233)

El autor se refiere al mito, además, como un habla despolitizada, entendiendo política como “(...) conjunto de relaciones humanas en su poder de construcción del mundo (...)” (Barthes 2004:238). El sufijo des da cuenta de una operación de borramiento de los procesos históricos, de la contingencia de los hechos, del carácter de construido que tiene lo social. “El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad” (Barthes 2004:239). El mito en las sociedades mantiene una relación con los individuos de utilidad, no de verdad. Cumplen una función específica en la relación que mantienen los hombres con los sucesos del mundo y con las cosas que lo rodean.

“El mundo provee al mito de un real histórico, definido (...) por la manera en que los hombres lo han producido o utilizado; el mito restituye una imagen natural de ese real (...) el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias” (Ibid., p.238)

Respecto de los mitos de las sociedades burguesas, el autor sostiene que es un sistema de comunicación, un mensaje, es un modo de significación, de una forma, sobre el que, para analizarlos, habrá que imponer límites históricos, condiciones de empleo, reinvestir en él a la sociedad (Barthes, 2004:199). A partir de este concepto, analizaremos también desde qué aspectos el barrio suburbano se vuelve mito en el

tango canción y cómo funciona la operatoria mitológica que es, como ya vimos, ideológica.

Capítulo 2 Contexto Histórico

3.1. La jerarquización social de los años 20

Desde finales del siglo XIX, la Argentina comenzó a experimentar un proceso de modernización social que se extendió hacia las primeras décadas del siglo XX. A partir de las distintas migraciones europeas, de las inversiones británicas en infraestructura vial y en la industria, y de la integración exitosa del país a la economía internacional a través de la exportación intensiva de cereales, lana y carne vacuna (Archetti, 2003: 21), la Argentina atravesó profundos cambios económicos, políticos y sociales. Buenos Aires fue la ciudad que más inmigración recibió y la que experimentó mayores cambios en su estructura social. De 180.000 habitantes con los que contaba en 1869, elevó el número a 1.576.000 en 1914 y para 1930, la cifra subía a 3.000.000 habitantes, un tercio de los cuales eran inmigrantes europeos (Ferrer, 1972:146 en Archetti, 2003:23). En suma, con la llegada masiva de trabajadores inmigrantes, que entre 1881 y 1914 implicó el arribo de cuatro millones doscientas mil personas al país (Devoto: 2004: 247), la Argentina se constituyó como país proveedor de materias primas insertándose dentro del régimen de acumulación capitalista que venía imponiéndose en el mundo con creciente fuerza desde fines del siglo XVII.

En Buenos Aires, el fenómeno inmigratorio implicó la incorporación de cientos de miles de extranjeros al entramado social de la época que hasta ese momento había estado compuesto por españoles, criollos y familias patricias tradicionales. A partir de la llegada de los europeos, la sociedad se configuró en una estructura diferenciada en dos clases: una clase dominante que contaba con el poder económico y político del país, y la clase trabajadora (que pasó a estar integrada, en su mayoría, por trabajadores de diferentes nacionalidades, lenguas, culturas, idiosincrasias y costumbres) y los criollos nacidos en el país. Este cambio poblacional, en términos cuantitativos y cualitativos, implicó la conformación de una sociedad con una mayoría heterogénea y fragmentada. Esta mixtura podría ser definida como

“(…) una especie de Babel cultural, donde el inglés era la lengua del comercio y de la industria, el francés la de la cultura, y la vida cotidiana era una mixtura del español (y del gallego), del italiano (varios dialectos) y de otras lenguas de Europa del Este y del Oeste.” (Archetti, 2003: 159).

Con respecto al universo político, desde fines del siglo XIX hasta entrado el siglo XX, la clase dominante mantuvo el control exclusivo del Estado permitiendo la participación popular de forma muy limitada (Adamovsky, 2009-2015: 37). Más exactamente, en las últimas décadas del siglo XIX y hasta 1916, rigió en la Argentina un orden político

conservador, cuyo régimen presentaba una fórmula prescriptiva mediante la cual los únicos que podían participar eran aquellos habilitados por la riqueza, la educación y el privilegio (Botana, 1985: 71). El poder quedaba asegurado por sucesión dentro de una clase deseable, restringiendo la representación de los sectores populares. A partir del incremento de la riqueza que se evidenció en el país hacia 1880, el poder económico se tornó indiferenciado del poder político, surgiendo una nueva clase: la oligarquía (Ibid., p. 71). Esta sería la única clase habilitada para detentar, además del poder económico, el poder político e intelectual.

Si bien la inmigración había sido promovida con entusiasmo por el Estado ante la necesidad de incorporación de una masa de trabajadores, algunas nacionalidades como la italiana o la española comenzaron a ser estigmatizadas y rechazadas por una gran parte de la élite criolla argentina. Sarmiento, como representante de ese pensamiento, expresaba su preferencia por una inmigración europea blanca, culta y sajona por sobre la italiana o española que, si bien no fue la única, fue la que abundó en Argentina. Dicha discriminación no sólo tenía que ver con un componente racial de preferencia por europeos sajones y cultos sino que también con una sensación de amenaza para la identidad nacional y para la supremacía y los privilegios de la clase dominante local ante el arribo de un alto número de inmigrantes italianos y su progresiva movilidad social⁶.

“Las aprensiones que generaba la masiva presencia inmigratoria europea no concernían únicamente al problema de la identidad nacional o a la idea aludida de que las comunidades inmigrantes podían constituir potenciales quintas columnas en el territorio argentino para operaciones que amenazasen su integridad. Derivaban también (...) de su misma superioridad como elite, imaginariamente asediada por el ascenso social de algunos de la muchedumbre de extranjeros recién arribados.” (Devoto, 2004:258)

Para la clase dirigente, comenzó a significar un problema la imposibilidad de imaginar una identidad común ante la composición tan diversa de habitantes. Todos los debates de la época se orientaron, entonces, a la constitución de un sujeto nacional. En la promoción de estos valores e ideas, la educación pública fue una pieza fundamental. La ley 1420 de 1884 crearía la educación universal, laica y obligatoria para todos los niños y niñas, sin importar su nacionalidad, mediante la cual se transferirían valores patrióticos y morales.

⁶ Había una tenaz persistencia de considerar civilizadores sólo a los migrantes de Europa del norte y estimar menos a los que provenían del mediterráneo (Devoto, 2004: 254). Pero además los italianos eran un grupo poco preferido por las elites, no solo por razones culturales o económicas sino, además, porque parecían haberse convertido en una amenaza dado su número, su poca disposición a integrarse, la fortaleza de sus instituciones étnicas y su presencia pública organizada en manifestaciones y mítines para celebrar a sus héroes, Mazzini y Garibaldi. La desconfianza hacia los italianos también se profundizaba por el miedo que generaba el hecho de que existiese, para ese momento, una política imperialista italiana pensada para sus colonias “libres” (Ibid., p. 254)

“El descubrir que existía una cuestión nacional será parte de esa reflexión ante las consecuencias imprevistas de la inmigración, que se completará con las primeras propuestas de ejercer desde la escuela pública una pedagogía cívica para resolverlos (...) Los finales de la década del 80 resumen (...) un primer conjunto de motivos en torno a la inmigración y la nación, la identidad, la nacionalidad” (Devoto: 2004:257-259)

Si bien la educación y su objetivo de construir al ser nacional estaba en marcha, hacia finales del siglo XIX las manifestaciones inmigrantes no cesaban. El activismo extranjero y sus expresiones patrióticas seguían en pie lo que implicaba, todavía, una amenaza para la unidad nacional deseada. La integración de los extranjeros a la sociedad y el modelo homogéneo de país encontraban algunos obstáculos:

“En 1893, por ejemplo, los colonos suizos alemanes de Humboldt, resistieron el pago de tributos y repelieron a la policía armados con fusiles. Tuvieron pronta solidaridad de otros colonos vecinos, alemanes, franceses e italianos. Todo ellos fue un antecedente de la masiva participación de batallones de los colonos europeos en la revolución radical que estalló en julio de 1893 en la misma provincia” (Ibidem, 2004: 267)

Este hecho, que se produjo en Santa Fe por campesinos inmigrantes, mostró que el peligro era, además de una fragmentación social, el nacimiento de una unión y una fuerza conformada por trabajadores europeos (y argentinos en general) ante situaciones que percibían injustas de parte del estado nacional argentino, poniendo en peligro el orden imperante. Sumado a esto, hacia fines de la última década del siglo XIX, se produce la fundación del Partido Socialista con un gran aporte extranjero, al igual que la corriente anarquista que se instala en el país a partir de la llegada de los inmigrantes.

“Si lo analizamos desde la perspectiva de las elites argentinas, el activismo obrero de los inmigrantes (...) en la fundación de asociaciones obreras y de movimientos políticos socialistas y anarquistas, también era visto como otra seria amenaza (...)” (Ibid, p.269)

La profundización del capitalismo produjo fuertes transformaciones en la sociedad argentina pero también contradicciones entre los trabajadores y el poder político y económico. Este conflicto signó los últimos años del siglo XIX y se prolongó hasta entrado el siglo siguiente. La clase trabajadora comenzó a mostrar un gran descontento ante las situaciones de explotación laboral que sufrían, además de los abusos respecto de los altos alquileres que pagaban por las habitaciones en los conventillos en las que vivían, hacinados y en condiciones paupérrimas. En este sentido, y particularmente en Buenos Aires, estos reclamos obreros pudieron canalizarse y organizarse gracias a los fuertes vínculos de cercanía y camaradería que fueron construyendo en los conventillos, dado el modo de habitar colectivo en estos lugares que favorecía una comunicación fluida entre ellos. Esta situación posibilitó una sinergia de ideas que fueron la base para la posterior creación de instituciones

sindicales que reunían a trabajadores de diferentes sectores y nacionalidades y que organizarían, posteriormente, significativas revueltas obreras. Las consignas y reclamos sostenidos excedían reivindicaciones salariales y económicas: más bien, tenían que ver con el deseo y el sueño de un mundo diferente, poniendo en cuestionamiento al sistema capitalista. Para las clases dominantes esto representaba una gran preocupación (Adamovsky, 2009-2015).

“(…) entre diferentes categorías de trabajadores se fueron tejiendo muy pronto lazos de solidaridad y de lucha que ponían en cuestión el lugar de la clase dominante, muchas veces alimentados por ideas izquierdistas y revolucionarias. Las condiciones de trabajo en esa época eran muy malas (...). Las condiciones de vivienda eran pésimas. Para luchar contra esta situación, desde fines de la década de 1850 cada oficio comenzó a agruparse en sindicatos que a la vez organizaban la resistencia y proveían de ayuda mutua a sus afiliados. Hacia fines de los años 70 comenzaron a realizar las primeras huelgas y ya a finales de la década siguiente hubo verdaderas oleadas que solidarizaban en un mismo movimiento huelguístico a varios oficios (...) Desde entonces el movimiento obrero hizo progresos rápidos, acompañados de huelgas importantes y masivas, incluso a pesar de la feroz represión que debían enfrentar (...) Las ideas del socialismo y del anarquismo, que proponían una sociedad de iguales, sin opresión y sin capitalistas, tenían un atractivo que desbordaba ampliamente el ámbito obrero. Los lazos de solidaridad entre diferentes tipos de trabajadores fueron entonces muy intensos y las ideas y formas de lucha se “contagiaban” de un grupo a otro” (Adamovsky, 2009-2015: 57-58)

Desde la óptica dominante, al problema de la conflictividad laboral se le sumaba, además, el problema de reconstruir una identidad nacional desdibujada por la heterogeneidad social y la violencia política que venía creciendo producto de las ideas alternativas al orden dominante. Por otro lado, a la cuestión social se le sumaron también nuevas problemáticas como consecuencia de una urbanización creciente. La crisis habitacional se reflejaba no sólo en cuestiones de salubridad sino también en nuevos hábitos de vida y ocio. El conventillo y la prostitución se convertirían para las elites en el objeto de crítica preferentes (Devoto, 2004: 275-276). Por último, y en relación a todo lo demás, la cuestión de la identidad nacional abarcaba el problema de la nacionalización de los inmigrantes y el de la reconstrucción de una disciplina social (Ibid., p. 276).

Las respuestas a estas problemáticas implicaron varias determinaciones por parte de la elite política. Por un lado, a la conflictividad social se intentó disiparla a partir de operaciones represivas hacia los grupos alternativos como lo fue, por ejemplo, las leyes de Residencia y Defensa Social que implicaba expulsar a todo inmigrante no deseado (Devoto, 2004:277). Para el problema de la nacionalización y de la identidad patriota, se continuó con el proyecto educativo que se profundizó a partir del inicio del siglo XX y que tenía que ver con inventar una tradición e imponerla a través de los

instrumentos con los que disponía el Estado como la educación pública en las escuelas primaria y secundaria, el servicio militar obligatorio y la política (Ibid., p. 247).

Pero también existieron acciones que no tuvieron que ver con medidas explícitas o leyes impulsadas por el Estado, sino con transformaciones imperceptibles que tendieron a modificar el estilo de vida de los trabajadores y su subjetividad, con el objetivo de “descolectivizar” a la clase trabajadora. Terminar con la situación de conflictividad obrera (y social, en general) era posible únicamente dividiendo a la sociedad, rompiendo, principalmente, con los lazos y vínculos entre trabajadores y obreros e instalando una división social de jerarquías y clasificación a partir de la promoción de valores diferenciales para uno y para otro según su tarea y salario. La idea de que una revolución era posible debía ser erradicada de la conciencia de los trabajadores pero ya no a partir de mecanismos represivos sino de la construcción de una hegemonía, de un consenso, de la implantación de una conciencia común a todo individuo desde donde surgieran “naturalmente” ciertos modos de ser, de pensar y de comportarse en la sociedad. Desde diferentes discursos provenientes de distintas esferas de la sociedad, comienza a edificarse la imagen de ciudadano responsable (Adamovsky, 2009-2015: 64).

“(…) vamos a llamar “operaciones de clasificación” a todas estas acciones o decisiones, grandes y pequeñas, deliberadas o “espontaneas”, cuyo efecto es el de fomentar nuevas divisiones y jerarquías entre grupos los sociales (...)” (Adamovsky, 2009-2015: 61)

Desde la esfera de la actividad política, se produjo una operación político-cultural que redefinió la idea de ciudadanía en el sentido de restablecer quién tenía derechos políticos y cómo debía ejercerlos (Ibid., p.61). Dado que durante las décadas anteriores, el poder y el derecho a la política estaban restringidos para las clases populares, el descontento de los trabajadores comenzó a manifestarse, como dijimos en párrafos anteriores, a través de diferentes mecanismos de protesta. A partir de la aparición de alternativas políticas obreras como el Partido Socialista o el anarquismo, las elites comenzaron a temer por la organización popular y posibles revueltas armadas, como ya había ocurrido con los radicales. Algunos políticos e intelectuales llegaron a la conclusión de que sería beneficioso abrir el juego electoral a diferentes partidos políticos que representaran a la clase trabajadora con el objetivo de canalizar las revueltas sociales a través de la vía civilizada de las urnas.⁷ De esta forma se apagaría el peligro revolucionario que generaba la insatisfacción de las clases populares ante la exclusión social y política por parte de las elites (Adamovsky, 2009-

⁷ La UCR fue el partido por excelencia, al igual que el Socialismo, que logro representar a las clases trabajadoras impartiendo mensajes de igualdad, justicia social y democracia, a la vez que de progreso.

2015:62). Así se instala, a partir de discursos políticos, una imagen de “ciudadano respetable” o “razonable” (Ibídem, 2009-2015:67), aquel que manifestaría su pensamiento político y sus reclamos por la vía civilizada de las urnas sin recurrir a la revuelta e insurrección.⁸

“Al ofrecer una vía de participación más abierta, la Ley Sáenz Peña, junto con las primeras leyes laborales que comenzaron a dictarse por entonces, dotaron de mayor legitimidad al sistema político. Contribuyeron a acentuar una separación entre las clases bajas (...) El sindicalismo anarquista y revolucionario perdía lugar frente a quienes preferían una estrategia política más “legal”, orientada a ganar espacios a través de las elecciones. Muchos de los trabajadores que tenían ciudadanía argentina prefirieron volcar su confianza al nuevo Partido Socialista o incluso a la UCR. Como la mayoría de los que eran inmigrantes no tenían apuro en nacionalizarse, quedaban fuera de la posibilidad de votar. Dividir para reinar” (Adamovsky, 2009-2015:63)

Desde el punto de vista económico, también se produjeron determinadas acciones tendientes a la división social que si bien no descendieron desde el Estado, sí fueron parte de la lógica general del sistema capitalista imperante como modo de producción más eficiente. A principios del siglo XX surge un modo de producción innovador, el taylorismo (Adamovsky, 2009-2015:69) que consistía en el control mediante método científico de las tareas realizadas por un trabajador en la cadena de producción con el fin de aumentar la productividad a partir del estudio del tiempo que insume cada movimiento o cambio de herramienta que realiza el obrero en pos de lograr una eficiencia en términos de tiempo/producción. Esto se llevaba a cabo a partir de la contratación de obreros menos calificados que realizaran tareas más sencillas (por ende con un salario más bajo) y unos pocos más calificados que controlaran la producción y la performance de los mismos. Esto trajo como consecuencia, por un lado, la división dentro de la propia clase trabajadora entre obreros manuales y aquellos técnicos o administrativos mejor pagos que no se sentirían cercanos a los trabajadores de menor jerarquía; por el otro, también fomentaron el individualismo dado que cada uno pondría su esfuerzo en ser más eficiente en su labor en pos de conseguir retribuciones personales. De esta manera, las decisiones de mercado comenzaron a orientarse hacia la inversión en maquinarias y por consiguiente a la formación de nuevos trabajadores calificados, un tipo de trabajador que iba a tono con la imagen del ciudadano moderno, del nuevo sujeto moldeado desde las elites. La división interna de la clase obrera fomentando el individualismo, la discriminación y la desvinculación entre los propios trabajadores fue una estrategia efectiva para desarticular el colectivo obrero y sus prácticas de protesta. (Ibídem, 2009- 2015: 70).

⁸ En el caso específico de los barrios, vemos esta idea en las sociedades de fomento: lugar predilecto por las clases políticas para encontrar nuevos votantes a los que interpela los cuales, a su vez, se sienten interpelados.

También desde el discurso publicitario se articularon ciertos valores que aportaron a la construcción de un ciudadano deseable, promoviendo un estilo de vida y de individuo modernos. A partir del desarrollo del capitalismo, del crecimiento de la economía y de la población, el número de productos de consumo ofrecidos desde el mercado era cada vez más alto y llegaba ahora a los sectores más bajos. Los mensajes que circulaban desde las publicidades apuntaban a transmitir valores de elegancia, buen gusto, estilo, distinción. Dichos mensajes funcionaron como guía para ser un nuevo ciudadano, pautando cómo ser y comportarse. (Ibidem, 2009-2015:72). Estas ideas comenzaron a propagarse por todos los ámbitos sociales, como por ejemplo en los avisos de búsquedas laborales donde los requisitos exigidos para obtener un empleo eran la “buena presencia”, el “buen aseo”, una “vestimenta adecuada”, y “buenos modales y cultura”. Todos estos requisitos se correspondían, y a la vez construían, una imagen de sujeto ideal (Ibidem, 2009-2015:75).

Durante el siglo XIX, desde la clase dominante se fomentó una imagen de la mujer y un rol al interior de la sociedad mediante el cual debía cumplir la función de dar a luz, criar a los hijos y acompañar a los hombres en las responsabilidades y obligaciones diarias que tenían para con su familia y con la nación, protegiéndolos de los peligros del afuera, asegurando hacia dentro de su hogar la educación complementaria a la escuela y la transmisión de los valores morales de las “buenas familias” (Ibidem, 2009-2015:84). Sin embargo, hacia comienzos del siglo XX, y a partir de la transformación de la sociedad, esa imagen se fue adaptando:

“La ciudad repleta de gente recién llegada y anónima era un lugar lleno de nuevas tentaciones que podían hacer peligrar la “moralidad” (...) el mercado de trabajo fue incorporando cada vez más a las mujeres en empleos fuera del ámbito doméstico (...). El trabajo les otorgaba una cierta independencia respecto del control de padres o maridos, cosa que ponía en peligro el orden patriarcal” (ibid., 85)

Las nuevas exigencias de un mundo capitalista cada vez más desarrollado y las ideas instaladas por movimientos feministas a cerca de la autonomía e independencia de la mujer, comenzaron a incorporar a la misma al mundo del trabajo y al mundo de la publicidad constituyéndola como consumidora. El ideal de mujer ama de casa, madre y guardiana de familia ya no podía mantenerla encerrada tras las puertas de su hogar. Se construye, entonces, la imagen de la mujer moderna, trabajadora e independiente. No obstante, la imagen moralizante de la mujer no logró subvertirse:

“(...) en las décadas de 1920 y 1930 el ideal tradicional de mujer se fue adaptando para hacer lugar a parte de estos cambios, sin abandonar su pretensión moralizante (...) la mujer moderna podía dedicar parte de su tiempo al cultivo de su inteligencia. Le estaba permitido trabajar (siempre y cuando fuera en una atmosfera propia para una dama). Podía preocuparse por el

cuidado de su belleza y de su físico (...) Pero todo esto podía hacerlo siempre y cuando no abandonara su lugar fundamental como esposa, ama de casa y madre” (Ibíd., 2009-2015:86)

Las publicidades de jabón para la ropa, de productos desinfectantes para la casa, productos cosméticos, productos para cocinar y mantener a sus hijos y maridos bien alimentados, contribuyeron a construir a una mujer multitareas, debiendo cumplir ciertas exigencias de buena presencia además de buena madre, buena esposa, buena ama de casa y, en muchos casos, buena empleada (siempre y cuando trabajara en un lugar “decente” y no descuidara su rol prioritario de guardiana del hogar) (Ibid., p.86).

El modelo de mujer moderna no implicó una mujer más libre sino, más bien, una mujer que debía cumplir con más requisitos que los hombres, como los laborales o estéticos, además de mantener su rol como madre, esposa y guardiana del hogar. La mujer libre, de apariencia exuberante, sin marido ni hijos, con un estilo de vida nocturno o costumbres sexuales que no atendieran a la monogamia, no cumplía con los estándares decentes y estaba siempre relacionada a las clases bajas.

“El modelo implícito de la “mujer moderna” no podía corresponderse con la vida de las mujeres de las clases más pobres (...) el ideal de la mujer moderna y de su vida familiar estaba construido en oposición a la realidad de los sectores más humildes y al “peligro” de la mujer totalmente libre (...) El nuevo ideal de respetabilidad femenina y el refugio en la vida barrial y hogareña pusieron en manos de las mujeres una responsabilidad mayor a la hora de “demostrar” ante los demás el estatus social de una familia” (Adamovsky, 2009-2015:87).

El valor de la propiedad privada y la casa propia formaron parte, también, de este nuevo orden social jerarquizado. La expansión hacia las aéreas periféricas de la ciudad, la reclusión de cada grupo familiar en una vivienda y la preocupación individual por el progreso contribuyeron a disipar ideas revolucionarias que facilitarían la gestación de una organización para la lucha obrera (que sí posibilitaba la vida colectiva en los conventillos) y a conformar una nueva ideología para el sujeto moderno, apuntalando valores relacionados con el individualismo. En este sentido, y continuando con lo expuesto por el autor, entendemos que en la conformación de los barrios suburbanos y el fomento de la casa propia se jugó

“(...) una cuestión política. Para muchos políticos e intelectuales, también para la iglesia, la vida familiar y la casa propia parecían ofrecer un antídoto contra el avance de las ideas izquierdistas. El hombre de familia, suponían, tendería a valorar más los placeres de la vida y a asumir las responsabilidades que lo alejarían de los disturbios sindicales y las manifestaciones callejeras” (Adamovsky, 2009-2015: 82).

La idea de la casa propia iba en consonancia con los demás valores dominantes los cuales, en su conjunto, apuntaban a modificar las formas de vida del trabajador

“(...) el ciudadano ideal era aquel hombre de familia que dedicaba sus mayores esfuerzos al bienestar privado de los suyos. La literatura, la escuela y en general la cultura de la época por

todas partes reforzaron este tipo de mensajes que incitaban al confort privado, a la vida familiar y al orden patriarcal. La familia ordenada en su hogar privado (...) era el ideal al que todos debían aspirar” (Ibídem, 2009: 83)

3.2. El surgimiento del barrio suburbano

La ciudad anterior a la inmigración masiva era conocida como “la gran aldea”. Estaba conformada, entonces, por algunas pocas zonas urbanizadas: el centro tradicional y los barrios aledaños de San Telmo, Montserrat, Constitución, todos ellos cercanos al puerto de Buenos Aires, mientras que las periferias estaban conformadas por vastas llanuras. Los conventillos, vivienda típica en la que habitaba la clase trabajadora inmigrante, se encontraban cercanos al puerto y a la zona administrativa de la ciudad, lugares donde se concentraban sus actividades laborales. Este tipo de vivienda fue el resultado de dos factores:

“(...) el abandono de las viejas casonas coloniales por las familias de altos ingresos, que van a asentarse en nuevas zonas residenciales más alejadas y la casi simultánea ocupación de esa zona (genéricamente el “barrio sur”) por la gran masa de inmigrantes europeos llegados en esa misma época” (Rivas, 1977: 2)⁹.

Las condiciones de hábitat de los conventillos eran insalubres: hacinamiento, poca higiene general, precariedad material, abarrotamiento de objetos, poca luz, etc. Sin embargo, en el mercado de arrendamiento de piezas existían situaciones generalizadas de abuso a partir de las cuales los inquilinos debían pagar altas sumas de dinero por ocupar una habitación tratándose, en general, de familias enteras habitando cada habitación.

“A las casas típicas de la época con uno o dos patios internos rodeados de galerías que conectaban entre sí las habitaciones, se les fueron subdividiendo los ambientes y agregándoseles otros, generalmente cocinas y baños de pequeñas dimensiones contruidos con materiales muy precarios que las fueron convirtiendo en conventillos” (Rivas, 1977: 15).

Para los propietarios era conveniente subdividir y arrendar habitaciones a cada unidad familiar en lugar de alquilar toda la casa entera dado que aumentaban así sus niveles de ganancia. El Estado no tenía casi ningún tipo de incidencia sobre los alquileres abusivos que debían pagar los trabajadores. Según Oscar Yujnovsky “Una mísera

⁹ Dicho abandono se debió a que: “(...) San Telmo fue siempre foco de una serie de epidemias desde fines del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Por un lado, por ser barrio portuario y el primer contacto de todos los pasajeros arribados de ultramar que podían traer enfermedades y por otro, debido a que ya a mediados del siglo pasado se nucleaban en su área los conventillos donde se hacinaban familias enteras en una sola pieza de las antiguas casonas coloniales, ya subdivididas. De esta manera se unían al hacinamiento, las malas condiciones de higiene, que todavía se veían agravadas por la falta de servicios de agua corriente y de cloacas” (Rivas, 1977: 42- 43).

habitación requería alrededor del 25% del salario medio de un obrero (...)” (Yujnovsky, citado por Cuenya, 1988:48).¹⁰

Sin embargo, hacia principios del siglo XX, surgen las viviendas unifamiliares en los nuevos barrios suburbanos ubicados en las periferias de la ciudad. Varios factores incidieron en este hecho: por un lado, el aumento del poder adquisitivo de las clases obreras inmigrantes a lo largo de los años cuya posición en la estructura social había mejorado a partir del incremento del ingreso de los sectores medios y obreros (Cuenya, 1988: 50); por el otro, el desarrollo del tendido de vías férreas que hacían posible el desplazamiento más extensivo hasta diferentes puntos de la ciudad desde las periferias (Scobie y Ravina de Luzzi, 1983: 175-176); por último, la valorización del suelo urbano a partir del desarrollo del mismo que, junto con el aumento del poder adquisitivo de las nuevas clases medias y obreras, abrió la posibilidad de venta de remate de loteos a plazos, crédito para alquileres de viviendas individuales, créditos financiados por organismos privados para comprar o alquilar y, en algunos casos, créditos otorgados por el Banco Hipotecario Nacional orientados a la construcción de casas (Cuenya, 1988: 50-53). Como resultado de esto se produce una “(...) desconcentración urbana y puesta en valor de nuevas áreas (...)” (Ibidem, 1988:49). Las áreas centrales de la ciudad comienzan a descomprimirse dando lugar a la expansión de la mancha urbana y a la consiguiente población de nuevas casas en las zonas periféricas. Un informe de 1911 que se desprende del Censo Municipal dice:

“ (...) Por otra parte, los tranways y vías férreas urbanas, estableciendo la comunicación fácil y barata con los barrios lejanos y pueblos cercanos, han impulsado el éxodo de esa población obrera y pobre, ávida de espacio, de luz y de sol, que ha podido ocupar con alquileres más reducidos, piezas o casitas con más independencia, más aire y más oxígeno, donde la familia y la prole tienen más amplitud, más libertad y, sin dudas, más salud e higiene” (Cibils, citado Por Suriano, 1983:51).

Aquellos que podían adquirir un lote de tierra comenzaban a edificar arduamente su casa que, al principio, era de un solo ambiente, lo que les permitía al menos abandonar el conventillo. Luego procedían, a medida que les era posible invertir, a ampliar la vivienda (Romero en Cuenya, 1988: 52-53). Si bien el acceso al terreno estuvo facilitado por la inversión y desarrollo de servicios de transporte, por los planes de loteo estatales y por el otorgamiento de créditos personales, la construcción de la

¹⁰ Aunque no se conoce mucho sobre el perfil de los propietarios de aquellas casonas devenidas en conventillos, “(...) se sabe, sin embargo, que hacia 1880 prácticamente toda la tierra de la ciudad de Buenos Aires ya estaba en manos de particulares, resultado de un proceso de cesión de terrenos por parte del Estado que se desarrolló ininterrumpidamente desde 1810 (...)” (Cuenya, 1988: 47). Las tierras les habían sido otorgadas a militares que habían luchado en la campaña de exterminio del indio o a aquellos que habían vivido en la ciudad de Buenos Aires durante muchos años. (Clichevsky, citada por Cuenya, ibid., p.47).

vivienda propia se hacía difícil por el costo que implicaba. De esta manera “(...) las casas se edificaban en etapas, ajustándose a los ingresos familiares y muchas veces utilizando materiales como madera o chapa.” (De Privitellio, 2003:31).

No obstante el avance que significaba para las clases obreras tener su casa propia, la situación de las áreas donde éstas se encontraban no eran buenas. La mayoría de los nuevos barrios de la Ciudad de Buenos Aires debían afrontar apremiantes situaciones edilicias y de infraestructura, la inexistencia de servicios públicos y la escasez de vías de conexión con centros comerciales de abastecimiento. Esto ocurría debido a que “(...) los loteos se consumaban sobre una grilla imaginada en los planos públicos como una cuadrícula de calles, pero en la realidad eran zanjas de barro sin la mínima infraestructura (...)” (Gorelik, 1999:40).

Ante la limitada presencia del estado, fueron importantes los lazos de sociabilidad que los nuevos habitantes de esas zonas fueron tejiendo entre sí en pos de resolver esta situación y como modo de procesar la sensación de incertidumbre y aislamiento (González, 1990:95).

“Este fuerte sentimiento, que llevó a la idea de que “algo debía hacerse”, se expresó en las reuniones informales, en las calles y en las puertas de las casas, y se institucionalizó al poco tiempo con la creación de una sociedad de fomento.” (Ibídem, 1990:95).

Esta situación de marginalidad que no despertaba interés inmediato en las elites políticas, fue la condición para que los habitantes de los nuevos barrios se organizaran en pos de reclamos y de reivindicaciones comunes.

“Este fuerte asociacionismo puede considerarse la respuesta de los diversos vecindarios de la Ciudad de Buenos Aires a su situación de relativo aislamiento, a la precariedad del equipamiento urbano y a la necesidad de establecer rápidamente nuevas redes de relaciones. (...)” (González, 1990:93)

La figura barrio nació, entonces, por un lado, alrededor de la organización vecinal frente a las carencias materiales que se convertían en “(...) objeto de reclamo por parte de los nuevos residentes y explican algunas características que fueron tomando las vigorosas redes de sociabilidad que se desarrollaron en los suburbios” (Ibid.,p. 93).

Gorelik, por su lado, sostiene que el barrio de la ciudad de Buenos Aires implicó la producción de “un lugar político”; no la producción de un espacio comunitario tradicional, sino de un espacio público moderno. Los vecindarios atomizados y desintegrados pudieron transformarse en “barrio” cuando ese espacio fue resignificado radicalmente por un complejo proceso de formación de instituciones vecinales y producción de una moderna cultura popular, que dio lugar a la aparición de un espacio

público local.”(Gorelik, 1999:39). Buenos Aires se componía por un centro tradicional y un puñado de territorios que se anexaron a la grilla a mediados del siglo XIX pero que no mantenían una unidad con el resto de la ciudad preexistente. En este sentido, en un contexto de tal abstracción territorial, fue imposible la existencia de un barrio, de una forma, hasta nacida la coordinación vecinal. Los vínculos, la comunicación y las relaciones que empezaron a tejerse entre ellos mismos y para con el territorio en el que vivían, construyeron lazos fuertes al interior de la comunidad. Sociedades de Fomento, asociaciones vecinales diversas, clubes de barrio y equipos de fútbol contribuyeron a la construcción de una identidad barrial y fueron fundados por estos vecinos en pos de sociabilizar con otros. A lo largo de los años, estas asociaciones vecinales se afianzaron y construyeron, a partir de diferentes acciones, una marcada identidad barrial basada en determinados valores al interior y al exterior de las mismas. El desarrollo de la cultura, la educación, el cooperativismo y la sociabilidad tomaron un lugar de central importancia dentro de los intereses de estas comunidades y fueron estas actividades y aspiraciones las que también contribuyeron, además de las reivindicaciones materiales, a la sociabilidad y a la construcción de una identificación con el lugar de pertenencia. Como observa Ricardo González:

“Los nuevos barrios, de composición social marcadamente heterogénea, fueron conformando muy rápido sus propios ámbitos de sociabilidad, primero de manera espontánea y luego cada vez de manera más institucional. Fueron surgiendo así (...) sociedades de fomento, bibliotecas populares, clubes deportivos y también comités políticos”. (Ibíd., 1990:93)

3.3. Vida política e identidad barrial en el moderno barrio suburbano

El proceso de suburbanización de la Ciudad de Buenos Aires, que implicó el traslado de las clases trabajadoras hacia las periferias de la ciudad, generó un cambio tanto en la apariencia material de la ciudad como en su dinámica social y política (De Privitellio, 2003: 17).

El espíritu reformista de la Ley Saenz Peña de 1912¹¹ llegó cinco años después, en 1917, al ámbito porteño. Luego de la aplicación de esta ley que inaugurara el voto popular a nivel nacional, a nivel local implicó un cambio respecto de la histórica y escasa representatividad política de la clase trabajadora que habitaba ahora en los

11 Esta ley, que daría a luz a un nuevo proceso de reformismo político¹¹, se trataba de “la aprobación de un nuevo régimen electoral que debía asegurar, mediante la obligación y el secreto, una asistencia masiva a las urnas” (Ibíd.). De esta forma, aparecerían en escena nuevos votantes a los que los reformistas consideraban “*verdaderos ciudadanos*” que serían la consecuencia de dos procesos: “(...) uno, social, encarnado en la educación y la modernización de la sociedad civil como resultado del progreso material; otro, político, representado por la práctica del voto y la acción educadora de los partidos que ilustraría a los flamantes sufragantes” (Ibíd.).

nuevos barrios suburbanos, y transformó el modo en el que esta se involucraría en las problemáticas de su lugar de hábitat.¹²

Las asociaciones vecinales que surgieron a partir de la emergencia de los nuevos barrios suburbanos cobraron protagonismo en la escena política a partir del espíritu de la citada ley, hecho nada extraño teniendo en cuenta la relevancia política, social y cultural que había cobrado la clase trabajadora desde los inicios del siglo XX. El desarrollo de estas asociaciones y las acciones que estas encararon tuvieron como efecto la construcción de una compleja identidad barrial, siempre orientada al ascenso, al progreso y al desarrollo tanto edilicio como social y cultural¹³ del barrio.

¹² Durante el siglo XIX, el intendente de la ciudad era elegido por el presidente de la nación con acuerdo del Senado, al igual que el organismo deliberante cuyos miembros eran definidos a partir de mecanismos eleccionarios ampliamente restringidos que impedían a los habitantes de la ciudad participar del voto de sus representantes; los miembros del concejo deliberante eran elegidos por algunos pocos vecinos de la ciudad que cumplieran determinados requisitos. En el año 1881, por ejemplo, se estableció que los miembros del Concejo Deliberante serían elegidos por aquellos ciudadanos mayores de 18 años, que pagaran patente comercial o industrial o que ejercieran profesiones liberales; en cuanto a los extranjeros, sólo podrían votar lo que contribuyeran más de 50 pesos fuertes anuales. (De Privitellio, 2003: 24)

¹³ Además del objetivo reivindicativo de las organizaciones barriales en relación con mejoras en las áreas de servicios públicos e infraestructura, había otros móviles que inspiraban la articulación vecinal y tenían que ver con el fomento de actividades culturales y de socialización propias de cada barrio. Es el caso, por ejemplo, de la Corporación Mitre, Sociedad de Fomento nacida en el Barrio Nazca. Del grupo pionero había un sub-grupo auto denominado *vecinos conscientes* “conformado por algunos empleados públicos que pusieron al servicio de la corporación toda su experiencia administrativa y de gestión” (González, 1990: 95). Esta organización mostró, desde sus inicios y a lo largo de sus años de actividad, objetivos bien claros, una actitud proactiva respecto de las reivindicaciones urbanas y vecinales y un fuerte espíritu organizativo frente a situaciones que ponían en jaque su modo de funcionamiento. Tal fue el caso de la reacción de la corporación ante el crecimiento del barrio que, en ese momento histórico de la ciudad, era inevitable. La preocupación ante este crecimiento y la consiguiente aparición de nuevas asociaciones vecinales venía ligada al hecho de que la corporación “(...) quería ella misma canalizar el conjunto de inquietudes públicas y sociales (...)” (Ibidem, 1990:93). Entre algunas de las iniciativas barriales de la organización podemos destacar la de la creación del diario *Labor* en 1926, a los fines de comunicar las diferentes actividades, tanto sociales como culturales, promovidas y organizadas por los vecinos de la Corporación Mitre. La circulación del periódico era mensual y estaba prevista que sea hacia el interior del Barrio Naca pero también hacia afuera, con el fin de dar a conocer las noticias y actividades que ocurrieran al interior de otros barrios (Ibidem, 1990:97). El periódico le daba un destaque importante a “(...) los temas culturales y al papel de la sociedad de fomento (especialmente a través de su biblioteca) como difusora y creadora de la cultura” (ibidem, 1990: 97)

Otro ejemplo de la proactividad de las asociaciones vecinales observadas en la Corporación Mitre fue la creación de la Biblioteca Popular que le dio a esta organización su impronta más fuerte. Además del fomento de la lectura, del crecimiento del número de ejemplares y de la educación, tenía como meta organizar conferencias y charlas sobre temas importantes para la época, invitando a personalidades influyentes. Las temáticas de las conferencias eran diversas pero un número importante se centraba en temas orientados al público femenino. Una conferencia en particular trató el tema de “la mujer moderna” contraponiéndola con “la mujer de moda” en la que luego se expuso y se abogó por una ley de divorcio.¹³ (González, 1990:114). Otras temáticas comunes eran las relacionadas con la salud, el cuidado y la higiene, crianza y lactancia, profilaxis e higiene y prevención de diversas enfermedades y alimentación (temáticas acordes al pensamiento y las preocupaciones de la época) (Ibidem, 1990:114). Por otro lado, eran deseables, además, las temáticas relacionadas con la educación. Entre los conferencistas se destacó Pablo Pizzurno “(...) que criticó fuertemente las tendencias memorísticas y repetitivas que predominaban en los métodos de enseñanza aplicados por entonces (...) concluyendo por sugerir la práctica de la lectura comentada, iniciativa que sería adoptada al poco tiempo por la Biblioteca.” (González, 1990:115).

El éxito de las conferencias organizadas por la corporación fue grande dado que era el ámbito de mayor asistencia de vecinos. Dicha participación “(...) estuvo relacionada fundamentalmente con su fuerte afección por obtener lo que un tanto de modo difuso se definía como cultura. (...) Este tipo de actividades era concebido como un importante símbolo de progreso colectivo.” (ob.cit). Sin embargo, muchas de las conferencias que se organizaban revestían temáticas un tanto disonantes con el público barrial, como por ejemplo “(...) una conferencia erudita sobre Quevedo y la doctrina de los estoicos” (Ibidem, 1990:112). Esta manera de organizar las conferencias de la elite barrial que componía la Corporación Mitre reflejaba una gestión “bifronte”. Por un lado pensaban y gestionaban reclamos para el mejoramiento del barrio con una mirada puesta en las necesidades internas. Pero por el otro, dirigían sus prácticas mirando “(...) hacia los distintos campos y ambientes de la gran ciudad” donde se llevaban a cabo y donde se encontraban las actividades y los modelos culturales e intelectuales a seguir. (Ibidem, 1990:112). En este sentido, en la tarea de construir una identidad y un sistema de valores entre los vecinos del barrio, los fomentistas tuvieron un papel protagónico y altamente activo, y sus objetivos eran canalizados a través de, por ejemplo, las conferencias, que eran la principal herramienta para transferir los valores deseados al resto de los vecinos. Se trató de una actitud proactiva frente a “el relativo aislamiento en que por entonces se encontraba el vecindario con respecto a los referentes más globales de la sociedad: el centro, los distintos “ambientes”, los “ámbitos” de intelectuales (...)” (ob.cit). Estas actividades eran valoradas muy positivamente por la

Para la clase política, el nuevo habitante del barrio suburbano, proactivo y comprometido con la situación de su barrio, se convirtió en un votante interesante y útil para la consolidación del poder político dados sus valores, intereses e inquietudes. La relación entre el ascenso en ingresos y relevancia social de las clases trabajadoras dentro de la estructura social, el complejo proceso de suburbanización de la ciudad y la democratización de la política local muestran que “(...) Las sociedades vecinales y los partidos políticos se formaron al calor de esos procesos” (Ibíd., p. 17). La interrelación entre ambas esferas era de alguna manera inevitable; las sociedades de fomento abogaban por reformas para sus condiciones de hábitat, dirigidas por un ávido deseo de progreso tanto material como cultural. Por otro lado, estas significaban para la clase política partidaria una plataforma indispensable para ampliar su legitimidad política y afianzar su poder.

A partir de la transformación en la dinámica política y social de la ciudad, los esfuerzos de los partidos políticos comenzaron a focalizarse en conseguir legitimidad, confianza y aceptación por parte de la clase trabajadora. Así, las Sociedades de Fomento (que llegaron a ser 125 reconocidas hacia 1934) se convirtieron en interlocutoras de la Municipalidad de Buenos Aires (De Privitellio, 2003:106). Existió una fuerte vinculación entre sociedades de fomento y política partidaria que demostró una legitimación oficial de la conversión de la figura de vecino a la de ciudadano, a la vez que complejizó la dinámica y el desarrollo de los nuevos barrios suburbanos porteños. La clase política en general acordó que ya no cabía la distinción entre vecino - contribuyente y otros habitantes sino que “(...) se aceptó que la comunidad municipal estaba conformada por vecinos y contribuyentes con la condición de que se incluyera en ambas categorías a todos los ciudadanos” (Ibíd., p. 106). Esta nueva mirada “politizadora” del municipio implicaba un proceso de “democratización de las figuras del vecino y del contribuyente que se estaba produciendo en los barrios suburbanos” (De Privitellio, 2003: 54). Durante esta etapa, el fomentismo y la política municipal se convirtieron en aliados. Siempre que fue necesario para la clase partidaria fortalecer su representatividad y su poder, buscaría como aliado al fomentismo barrial para tener a su favor la “voz de los vecinos” hacia los cuales se mostraría interesada frente a sus problemáticas y necesidades y, asimismo, ese fomentismo extraería de ese vínculo su mayor provecho a los fines de lograr las mejoras en su barrio (Ibíd., p.54).

comunidad de barrio, “(...) al invitar permanentemente a “personas conocidas” y al estimular a algunos miembros del barrio a “pegar el salto” hacia aquellos otros ambientes (...)” (ob.cit). De esta manera, se evidencia que para los fomentistas y los vecinos del barrio, asistir a charlas sobre temáticas diversas, actividades culturales o conferencias informativas y educativas significaba un desarrollo personal importante y que esas ideas y valores propagados en las conferencias estaban instaladas en la mentalidad de los vecinos fomentistas y también en los vecinos destinatarios de todas las actividades organizadas por la corporación.

Respecto de las identidades barriales, paradójicamente, la prescindencia política era uno de los valores más destacados y constituía uno de los mitos del barrio suburbano porteño. La misma era un estandarte para las Sociedades de Fomento y “una condición ineludible” que “(...) pasaba a formar parte de la definición de comunidad de los vecinos que conformaban el barrio” (De Privitellio, 2003: 141). Aún cuando hubiera una participación militante activa, el mecanismo era “(...) negar enfáticamente su capacidad (la de los partidos políticos) para influir en sus comportamientos como fomentistas o interlocutores del asociacionismo barrial” (Ibíd., 2003: 142).

“La relación de las sociedades fomentistas con los partidos políticos fue tan intensa como paradójica: mientras que las zonas de contacto se multiplicaban y confundían sin cesar, los estatutos y las palabras tendían a negar esta relación bajo la condición de la prescindencia política” (De Privitellio, 2003: 135)

A pesar de esta postura contradictoria, ambas actividades fueron colaboradoras del desarrollo de la otra y crecieron en paralelo al el desarrollo de la suburbanización. Los asociacionistas recorrían oficinas municipales para charlar sobre las problemáticas de su barrio, entregaban cartas e informes y, al mismo tiempo, invitaban a funcionarios de la municipalidad a asistir a eventos festivos del barrio o para recorrerlo (Ibíd., p. 135).

No obstante, el discurso crítico de las Sociedades de Fomento siempre estaba presente. Cada vez que los militantes deseaban emprender una crítica respecto a la labor municipal, la llevaban a cabo desde un argumento que implicaba un doble vacío:

“(...) el vacío que derivaba en el pedido concreto: la falta de una plaza, un empedrado, obras de saneamiento, etc. El segundo (...) la ausencia de un estado municipal que debería haberse encargado de solucionar los problemas” (De Privitellio, 2003: 130).

Estas críticas denunciaban, además, una desigualdad en tanto que el centro tradicional porteño era el modelo a seguir en cuanto a infraestructura e inversión y los barrios de las áreas suburbanas eran siempre las áreas olvidadas por el Estado, aunque las dos primeras décadas del siglo XX hayan sido las más fructíferas en cuanto a inversión estatal en la Ciudad de Buenos Aires (Ibíd., p. 130).

En vistas de esta contradicción, el discurso fomentista crítico respecto de la política municipal cumplía, en realidad, otra función que tuvo que ver con la conformación de una identidad y de una tradición barrial:

“La crítica como forma de establecer la relación entre fomentismo y comuna interactuaba con otra que, en principio, también parece contradecirla. Se trata de la celebración del progreso del barrio, una mirada que formaba parte fundamental de la cultura fomentista y de la formación de las identidades barriales (...). El progreso era la clave de las historias barriales, donde los historiadores de barrio o los vecinos más ancianos comparaban el presente próspero de la zona urbanizada con su pasado semirrural. Este típico relato fomentista, una verdadera

apología del progreso, tenía un único héroe: la asociación vecinal. (...) el estado municipal sólo aparecía de modo marginal (...). Su desidia servía de marco para agigantar la epopeya vecinal” (De Privitellio, 2003: 131).

Algunos valores subyacían en esta negación y la explican. El primero tiene que ver con la legitimidad que debían tener los reclamos o las críticas hacia aquellas decisiones políticas que no se compartían desde las asociaciones, por lo que las mismas debían mantener una apariencia de prescindencia política (De Privitellio, 2003: 144). El segundo tenía que ver con la racionalidad del ciudadano de la que se desprendía el mito del elector independiente. En este caso, la prescindencia política no se esbozaba en contra de la política misma sino, más bien, como una forma valorada de vincularse con ella (Ibíd., p. 144) ya que implicaba una manera de representarse ellos mismos como independientes en su gestión, pensamiento e intereses respecto de la política partidaria, “(...) era una marca de identidad y legitimidad del fomentismo frente a los partidos y el municipio, pero no necesariamente en contra de ellos” (Ibíd., 2003: 145).

El discurso fomentista de prescindencia no tuvo que ver con un rechazo hacia la política ni con un fracaso de la misma en su voluntad de construir identidades. Más bien “(...) es una muestra de su notable éxito y de su profundo impacto en el ámbito del asociacionismo” (Ibíd., P. 146). El sostenimiento del valor de la prescindencia política por parte del fomentismo barrial logró amalgamar todas las identidades en una escena de política facciosa que buscaba siempre anular las demás identidades al considerarlas adversarias. No es, entonces, un fracaso por parte de los partidos políticos sino un éxito en cuanto a la manera en que consiguió vincularse con la esfera de las asociaciones barriales. La prescindencia política garantizó “(...) un espacio de relativa cordialidad para unas instituciones que se desenvolvían (...) entre la sociedad civil, las redes de los partidos y las instancias administrativas e institucionales de la MCBA” (Ibíd., p.146).

Otros valores que componían la identidad barrial eran la modestia, la vida de trabajo, el desinterés por la procedencia de clase de los vecinos, el conocimiento personal, las modalidades afables y la preocupación por el progreso material y cultural del barrio (De Privitellio, 2003: 35).

“(...) las sociedades barriales insistían en la exclusión de las identidades políticas, abominaban el puro interés comercial y aseguraban que la sociedad vecinal desconocía las diferencias de clase” (Ibíd., p. 35).

Sin embargo, no se puede sostener que dicho sistema de valores fuera transparente y unívoco, sino, más bien, dichos valores tenían que ver con una construcción mítica

que permitía definir al barrio como una singularidad en relación al resto de la ciudad. Por ejemplo, respecto del rechazo por el afán de lucro o el interés comercial, la experiencia del barrio de Boedo y su conformación contradice este discurso. Originalmente, Boedo formaba parte y llevaba el nombre de Almagro. El mismo ha logrado diferenciarse y constituirse como Boedo, incluso en término de límites jurisdiccionales, a partir de una campaña comercial que los dueños de los negocios de la avenida homónima habían puesto en marcha:

“A fines de los años treinta, estos comerciantes enfrentaron la competencia de los comercios del centro con consignas que decían: “Amar a su barrio es desear su progreso y su valorización material y espiritual. Comprar todo lo que se necesita en su barrio, elegir sus espectáculos, sus cafés, sus escuelas, sus sitios de reunión” (Boedo en De Privitellio, 2003: 36)

Los mitos barriales construían un territorio diferenciado y emancipado del centro de la ciudad. En este caso, el interés comercial tenía que ver con priorizar el desarrollo barrial por sobre el centro de la ciudad y adquirir autonomía aunque el objetivo de vender y ganar dinero se mantuviera detrás de los valores del conocimiento personal y de la relación cara a cara (Ibid., p. 36).

Respecto al rechazo de las diferencias de clase, en la cotidianeidad de las sociedades fomentistas sí se registraban jerarquizaciones:

“Las cartas de las sociedades de fomento con reclamos para el HCD solían incorporar una breve referencia al perfil social de los vecinos que, en todos los casos, se definían como empleados y obreros o de un modo más general como trabajadores, casi siempre acompañados con el adjetivo modestos.” (Ibíd.)

Este concepto de modestia, por un lado, colaboraba con el reclamo desde la perspectiva de la necesidad y de la urgencia por lo precario. Pero, por el otro lado, abonaba a la construcción de uno de los mitos vecinales en torno al barrio suburbano relacionado con el progreso y el ascenso. “El progreso social estaba siempre presente en la imagen del barrio y, por extensión, en la historia de cada uno de los vecinos” (De Privitellio, 2003: 37). El discurso fomentista no desechaba a la figura del obrero, trabajador, comerciante, empleado, profesional o fabricante sino que (...) las incorporaba dentro de una identidad que las englobaba y les daba un sentido dentro de la epopeya del ascenso” (Ibíd., p. 37). Además, al verse equiparada la figura del vecino con la del resto de la sociedad en lo que respecta a su función ciudadana, la representación del vecino del barrio “(...) ya no se trataba de la figura diferenciadora de fines del siglo XIX, sino que señalaba que “en los barrios un poco apartados habitan millares de gentes trabajadoras y contribuyentes a los tesoros del municipio.” (Sociedad de Fomento “Barrio Nuevo” en De Privitellio, 2003: 37). Desde el discurso

propio de los habitantes del barrio, se unificaban todas las identidades en una única: la de gente de barrio y trabajo. Sin embargo, la jerarquización se hacía visible en el rol de cada uno de los vecinos en las instituciones del barrio. Existía siempre un grupo que mostraban mayor proactividad en las tareas fomentistas y que veían con malos ojos a aquellos vecinos que no participaban de dichas actividades. Este grupo de vecinos notables "(...) la elite barrial, (...), los militantes, eran los constructores de la identidad barrial y, además, los grandes beneficiarios en términos de una modesta forma de notabilidad" (De Privitellio, 2003: 38). Este hecho se asocia a lo que mencionamos anteriormente respecto del mito del ascenso en la conformación de los barrios suburbanos ya que

"(...) la notabilidad barrial no era más que otra expresión de la estrecha asociación entre el mito barrial y el progreso social. Los comerciantes, empleados, profesionales o trabajadores que se instalaban en el suburbio eran, por definición, hijos de la carrera del ascenso" (Ibíd., p. 38)

En el marco del proceso de jerarquización social de las primeras décadas del siglo XX, el moderno barrio suburbano, como experiencia de producción colectiva, política y material, fue el terreno en el cual se configuró una subjetividad moderna en torno a la identidad barrial del nuevo ciudadano-vecino-trabajador. Dicha identidad incluyó un sistema de valores asociados a la vida de trabajo, el fomento del barrio, el asociacionismo, la humildad, la camaradería, el progreso y ascenso, la falta de interés comercial y la afabilidad. En este sentido, el proceso de emergencia y constitución del nuevo barrio suburbano encarnó los valores de la matriz ideológica de época.

"Alrededor de la experiencia de la vivienda suburbana comenzó a jugarse una de las claves fundamentales de la conformación y representación de la sociedad: más estable, centrada en la familia, convencida del valor de la superación personal." (Ibíd).

Parte III: Operaciones ideológicas en la representación tanguera del barrio suburbano porteño

En el presente apartado analizaremos 40 letras de tango canción a partir de tres categorías que emergen de su propio contenido y que se destacan por la regularidad con la que aparecen en el abultado cancionero tanguero a lo largo de las décadas. Estas categorías se utilizarán como eje para identificar las marcas ideológicas (valorativas, clasificatorias, prescriptivas o míticas) que operan a través del discurso en la reproducción de la ideología dominante de época mediante la representación tanguera del barrio suburbano. Al final del análisis de cada categoría, se vincularán aquellas evidencias con el contexto socio histórico del surgimiento del barrio suburbano, con el objetivo de dar cuenta de cómo dialogan estas representaciones con otras distintas sobre el barrio y, además, con otras más generales sobre la sociedad porteña de la década de 1920. Por último, buscaremos identificar el rol que cumple la representación tanguera del barrio suburbano en el entramado ideológico de la época.

Capítulo 3 Partida/Regreso

Esta categoría se desprende de una acción que está presente en la mayoría de las letras del tango-canción seleccionadas para este trabajo: la acción de la partida y del regreso desde/hacia el barrio. La relevancia de esta acción como categoría de análisis está dada, además de por su repetición, por el hecho de que a la misma se le asignan valores positivos o negativos de acuerdo a cuál sea el movimiento que el personaje realiza, si el de ida o el de regreso al barrio.

En este orden, constatamos la existencia de dos dimensiones dentro del universo tanguero: la que está dentro del barrio (a la que se accede regresando desde donde se partió) y la que está en el afuera (la que se conoce cuando se emprende la partida del barrio). Todo lo que ocurre dentro del barrio está siempre relacionado con valores positivos como el amor, la sencillez y la honradez¹⁴. Mientras tanto, todo lo que está en el afuera (a veces mencionado como el centro, a veces como París y otras, simplemente, como otro lugar que no es el barrio) es peligrosamente seductor, pernicioso y efímero. En la mayoría de las letras de tango que hablan sobre el barrio, o lo mencionan dentro de la historia que cuentan, encontramos a un personaje que, obnubilado por la ambición de la juventud y la curiosidad de vivir nuevas experiencias, comete el error de traspasar la frontera barrial en busca de nuevos rumbos.

“De aquí, de Boedo y San Juan salí una vez y me perdí en la distancia...
¡Quién no sueña en el café alguna vez, hacerse un viaje hasta Francia!...”¹⁵

“Hoy en traje de soirée en las sombras de la noche, te lleva un auto o un coche al lujoso
cabaret.”¹⁶

“Y allí te encuentras bien, porque te llenan de ventura y placer, mas nunca encontraras amor, y
al suburbio has de volver.”¹⁷

“Perdieron todo el encanto tus alegres carcajadas, tus cortes y tus quebradas
ya no son del arrabal. Y aunque vivas entre el lujo tu vida triste se esfuma como la débil
espuma de tu copa de champán”¹⁸

“Vos nacista pa’ser, lo que sos, ¡nada más! mariposa andariega y en tus alas llevás
la inquietud de otros cielos y en el lujo quemás la nostalgia del barrio que ya nunca verás.”¹⁹

Salir del barrio en busca de nuevas experiencias implica el pasaje hacia una dimensión oscura que siempre causa profundas heridas relacionadas con la

¹⁴ “Definido casi como un ámbito místico (...) lo que es verdadero en sí, lo que no cambia, los afectos más primarios, los más nobles” (Varela, 2016: 112)

¹⁵ Cadícamo, Boedo y San Juan

¹⁶ Caruso, Nobleza de arrabal

¹⁷ Idem

¹⁸ Idem

¹⁹ Amor, A mi dejame en mi barrio

desilusión, la defraudación y el desengaño. El regreso al barrio siempre está cargado de abatimiento y arrepentimiento, esperando sanar las heridas que las experiencias del afuera han causado.

“Vuelvo vencido a la casita de mis viejos, cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria, mis veinte abriles me llevaron lejos... locuras juveniles, la falta de consejo”²⁰

“Barrio que nunca te he podido olvidar aunque mi ausencia mucho tiempo duró.
Barrio, rincón de mi alegría, vengo a buscar la gloria de mis lejanos días.”²¹

Al barrio siempre se regresa en busca de una sanación luego de la agotadora y dolorosa experiencia del afuera. La dimensión barrial siempre conlleva valores de bondad y pureza, el barrio siempre está esperando al personaje para darle cobijo al igual que una madre²².

“Boedo, calle linda sin igual, Boedo, sos la flor del arrabal. Yo te canto con el alma porque sos como una madre”²³

¡Parque Patricios!... Calles queridas hondas heridas vengo a curar”²⁴

“Busqué fortuna y hallé un crisol; plata de luna y oro de sol.
Calor de nido vengo a buscar... Estoy rendido de tanto
amar”²⁵

“Vuelvo cansado de todo y en mi corazón lloran los años... Mi vida busca tan sólo la tranquilidad del viejo barrio”²⁶

“No la dejés a tu vieja ni a tu calle, ni al convento”²⁷

En torno a la dicotomía barrio/el afuera se estructuran, como ya lo mencionamos, una serie de valores para uno y para otro que definen, a su vez, en términos cualitativos, la frontera diferenciadora entre ambos. En el caso del barrio, los valores que hallamos representados en las letras son siempre positivos: la autenticidad, la humildad, la bondad, la sencillez, la confidencia, la amistad, el amor²⁸. Esta figura de barrio se construye por oposición a todo aquello que esté por fuera de él. Al traspasar la frontera, el exterior en el tango está siempre cargado de una connotación negativa, representa valores opuestos al arrabal como la ambición, los excesos, la soledad, el

²⁰ Cadícamo, La casita de mis viejos

²¹ Cárdenas, Barrio viejo

²² “ (...) en tanto esperan, y más madres cuánto más esperan. (...) El barrio, asociado a la madre y la casa natal, es una cuna y una edad de oro” (Sabugo, 2013: 172-174)

²³ Rodríguez Bustamante, Boedo, calle linda

²⁴ Arona, Parque Patricios

²⁵ Navarrine, Barrio reo

²⁶ José María Contursi, Milonga de mis amores

²⁷ Arturo Rodríguez Bustamante, No salgas de tu barrio

²⁸ “El barrio es origen, lo que significa identidad sensible y cobijo emocional. La honradez, la pureza de la infancia, el amor incondicional de la madre, la amistad verdadera (...) (Varela, 2016:113)

egoísmo o el engaño. El regreso al barrio siempre está cargado de pesadumbre, frustración y agobio, el personaje no encontró nada bueno en el afuera y las vicisitudes de la vida fuera del barrio terminaron colmándolo de amargura y mostrando, de manera descarnada, lo peor de la realidad. El personaje siempre retorna en la etapa de la adultez que implica sabiduría, es el momento de la vida en el que el personaje valora al barrio, luego de haber satisfecho ya las inquietudes y curiosidades que le generó la pregunta por el afuera. Esa sabiduría se la da la experiencia de haber partido y no haber obtenido nada positivo.

“Otros barrios marchitaron sus ensueños... ¡Otros ojos y otras bocas me engañaron el tesoro de ilusiones me robaron hoy mi vida encadenado está al dolor!...”^{29 30}

“Por esta calle en una noche huraña y fría salí del mundo bueno y puro del ayer, doblé la esquina sin pensar lo que perdía, me fui sin rumbo, para nunca más volver....”³¹

“mi suerte fue sortija que siempre se negó y del rodar fulero por calles de la vida, hoy traigo a mi regreso cachuso el corazón”³²

“En tierras extrañas luché con la suerte, derecho y sin vueltas no supe mentir, y al verme agobiado, más pobre que nunca, volví a mi querencia buscando morir”³³

“Como vos, yo, muchachita era linda y era buena, era humilde y trabajaba como vos en un taller; dejé al novio que me amaba con respeto y con ternura, por un niño engominado que me trajo al cabaret”³⁴

De acuerdo al contenido, podemos dar cuenta de que existe un complejo sistema de valores tanguero, tanto para el que está dentro como fuera del barrio, que pone en funcionamiento una clara operación ideológica que intenta sancionar a aquel que busque un porvenir en lo externo.

“Pero un día la milonga lo arrastró para perderlo: usó corbatita y cuello, se emborrachó con pernot, y hasta el tango arrabalero a la francesa bailó”³⁵

“La linda vida antigua por otra abandonó y cuando acordarse quiso perdido se encontró”³⁶

“Y así, una noche oscura, tuvo un triste final aquel a quien le llamaban el Taita del Arrabal”³⁷

²⁹ Idem

³⁰ El destinatario es la "vieja milonga", el tango auténtico y de leyenda. El personaje, cansado de la vida que transcurre en otro lugar fuera del arrabal, vuelve a su viejo barrio buscando paz pero encuentra que todo está transformado por el progreso (incluso la emoción de su arrabal). Sin embargo, hay algo que sigue conservando su esencia inmutable a pesar del paso de los años y de los cambios del progreso: la vieja milonga.

³¹ García Jiménez, Barrio Pobre

³² Lamanna, Viejo Baldío

³³ Gaudino, San José de Flores

³⁴ Arturo Rodríguez Bustamante, No salgas de tu barrio

³⁵ Romero y Bayón Herrera, El taita del arrabal

³⁶ Idem

³⁷ Idem

Las preguntas para esta primera categoría serían entonces qué motiva esto y por qué se busca inhabilitar, a partir de la adjudicación de valores negativos, la acción de partir, ensalzando al mismo tiempo, al adentro barrial.

4.1. El barrio es como una madre o la novia dulce

Observamos que al barrio como signo ideológico se le adosan varias significaciones, entre ellas, la de la mujer buena y de su casa. La idea de que el barrio da el cobijo que da una madre o que en el barrio está la madre esperando para curar las heridas causadas en el afuera, refuerza una imagen de mujer que, tal como mencionamos respecto de la jerarquización cultural de los años 20, circulaba contemporáneamente desde otros discursos, incluso los propagados por las sociedades de fomento (como explicábamos en el capítulo anterior) cuando se organizaban las conferencias sobre la mujer y madre modernas y en donde se desplegaban una serie de indicaciones de cómo satisfacer y encarnar ese modelo de mujer. Una de las aristas, entonces, de la representación del barrio en el tango canción (el barrio como madre protectora o novia dulce) está soportando y reproduciendo otros discursos sobre la mujer propios de su época: la guardiana del hogar, madre protectora, la que espera en la casa, la que no tiene mayores aspiraciones que la de proteger a sus hijos; es decir, reivindica el ideal de mujer de la época. La mujer del barrio no es la de la gran ciudad, no es la del centro, la de la “mala vida”. En este sentido, observamos que el barrio, aunque es parte de una realidad material y concreta, se transforma en signo ideológico, que refracta otra realidad que es la realidad ideológica en la que encontramos otras significaciones relacionadas con la mujer buena, pura, noble, humilde, sufriente, de familia, y espera lo que sea necesario, siempre allí, para cobijar al que regresa. Asimismo, observamos cómo este signo ideológico que pertenece a un determinado discurso -el tanguero- interactúa con otros discursos externos al tango canción que hablan, entre otras cosas, de la mujer y su rol en la sociedad. Esta forma de interacción discursiva está estrechamente relacionada con las condiciones de una situación social dada. Esta es la realidad ideológica que está determinada por todo el conjunto de las leyes económicas y sociales sobre el que se edifica dicha realidad.

4.2. El barrio como reducto estanco

Otra de las representaciones que observamos en las letras es la del barrio como hogar y el lugar al que siempre se regresa. No importa lo que ocurra en la vida del personaje, los contratiempos ni los errores que este haya cometido; en el barrio siempre habrá un hogar e, inevitablemente, siempre se vuelve. Encontramos que el afuera en las letras del tango canción siempre representa una experiencia desagradable para el personaje, como una opción que nunca hubiera tenido que tomar. Sin embargo, el barrio, desinteresado, noble y siempre protector, es el hábitat “natural” y siempre está para recibir y acobijar al personaje, mientras que lo externo representa lo contranatura, aquella experiencia que siempre conlleva malos resultados. La consecuencia de esa experiencia es solo una: el retorno al lugar de origen, al hábitat natural desde donde nunca tendría que haber partido.

Dicho esto, observamos que otro rasgo del barrio en las letras de tango canción es el de la permanencia y el eterno regreso como algo insoslayable.

Tal como explicamos anteriormente, los sistemas de representaciones o ideologías corresponden a las fuerzas y modos de producción propias de una sociedad dada y son necesarios para la reproducción de las relaciones de producción y su continuidad. Una de las ideas y valores que circulaba en los años 20, a tono con la jerarquización social y en íntima relación con las relaciones de producción de ese momento, era la idea de la propiedad privada, exaltada por el surgimiento de los barrios y las modernas casas unifamiliares. Para esa época, el valor de la casa propia adquiriría gran importancia y esa misma idea reforzaba, a su vez, un modelo de sujeto y de sociedad más estabilizados, con valores centrados en la familia, el hogar, la vida de trabajo y el sedentarismo. Detectamos que el tango canción como AIE pone en práctica su mecanismo interpelador de los individuos como sujetos modernos. El mecanismo central de estas letras tiene que ver con la sanción hacia el que parte, el consejo de no irse y la idea del inevitable regreso, dejando entrever que no es recomendable buscar nuevos rumbos o modos de desarrollo personal porque el barrio es el lugar natural y salir de ahí nunca puede resultar favorable. Sostenemos que este particular modo de representar al barrio suburbano está estrechamente ligado al horizonte social de época y a los temas circulantes de esa época como la vida ordenada y de familia. Estas representaciones se sostienen acentuando las bondades barriales y los peligros del afuera, es decir, sus valores positivos. El barrio es la casa, es la madre guardiana, es la quietud, la bondad, la protección, la seguridad y la garantía. De esta manera, el signo barrio, en su función refractaria, adquiere un tono y un acento particular.

No obstante, el juicio valorativo que esta representación tanguera del barrio hace del mismo, no necesariamente implica un juicio real desfavorable o crítico hacia el centro de la ciudad, sino más bien una metáfora que, dentro de la poética tanguera, busca otorgarle una centralidad al barrio como una nueva y novedosa forma urbana frente al centro tradicional. Es decir, no es que el tango canción critique o busque desprestigiar al centro porteño (de hecho, le debe mucho de su desarrollo como género popular) sino que busca darle una identidad y peso propios al moderno suburbio. En relación a esta idea, encontramos un punto de diálogo con otra representación del barrio, contemporánea con la del tango canción. En capítulos anteriores, repasábamos las acciones fomentistas a cargo de los habitantes de los nuevos barrios para el desarrollo y progreso de los mismos. Identificamos, entre varias acciones, la organización de charlas o eventos con personajes relevantes de la época que resultaban, muchas veces, extremadamente acartonadas y complejas para el público barrial al que deberían estar orientadas, un público trabajador. Esto mostraba una tendencia a mirar siempre hacia el afuera, es decir, hacia el referente cultural e intelectual más grande de la ciudad, el centro. Esta búsqueda muestra que no se despreciaba en absoluto al centro, sino que el fomentismo mostraba un carácter bifronte que implicaba poner el interés siempre hacia adentro, buscando el bienestar del barrio pero, al mismo tiempo, dirigiendo permanentemente su mirada hacia los campos y ambientes de la gran ciudad. Por otro lado, vimos también cómo las sociedades de fomento le reclamaban a la municipalidad mejoras de infraestructura y servicios que no llegaban, en lo que representaba una comparación de su situación de cierta precariedad con la importante infraestructura del moderno y lujoso centro porteño, y buscaba evidenciar la percepción vecinal de desatención y desigualdad por parte del poder municipal hacia las nuevas áreas suburbanas. Es decir, no se trataba de menospreciar al centro sino más bien de que los barrios comenzaran a adquirir la importancia y el interés político y público que tenía la ciudad tradicional.

Respecto de esta postura vecinalista, ámbitos como la prensa, la literatura o el arte, otorgaban cada vez más centralidad al barrio como tópico, una representación progresista del mismo, es decir, a tono con las acciones proactivas y el deseo de desarrollo del fomentismo. Si bien la primera evidencia da cuenta de que son opuestas, entendemos que en el tango canción también existe, aunque de manera distinta, una acción ideológica que construye al barrio de tal forma que le da una centralidad, una impronta y una personalidad únicas. En esta línea, la dualidad valorativa barrio-positivo/afuera-negativo del tango canción, intenta instalar la idea de

que en el barrio solo ocurren cosas buenas y de que si se nace en el barrio, en el barrio hay que morir. Entendemos que esta representación, si bien opuesta a la progresista y en apariencia contradictoria, no es tal sino que coexiste aportándole, al igual que la anterior, una cuota de relevancia a la nueva figura urbana barrio. La idea que se repite en las letras del tango canción respecto de las bondades del barrio y el carácter pernicioso del centro o de otras ciudades, tiene que ver entonces con una representación dicotómica y un tanto deformada, de la importancia y centralidad otorgada hacia el nuevo barrio suburbano pero no deja de implicar una acción propagandística, que busca poner al suburbio en el centro de la escena, como un lugar digno de habitar.

4.3. Las emociones y sentimientos

La vehemencia emocional, a partir de la que el tango canción representa las experiencias del afuera y el retorno al barrio, también corresponde a una operatoria ideológica: ilusión, alegría, felicidad, cariño, abatimiento, cansancio, dolor, tristeza, tranquilidad, agobio, esperanza, bondad. Hay una indiscutible presencia de sentimientos, emociones y valoraciones en las letras del tango canción para ponderar al barrio y al afuera, cargadas de dramatismo, nostalgia, pesadumbre y melancolía al regresar, y de cariño, alegría, cobijo y bondad cuando se recuerda al barrio del pasado. Aquel momento en que en las letras se sanciona al que parte, al que deja su cuna. Podríamos inferir que el barrio del tango canción representado como origen, como cuna y como lugar de la infancia, es una construcción ideológica que apunta a generar un sentimiento de cariño y de gran apego respecto del lugar en el que se habita.

La ideología como sistema implica la relación “vívica” de los hombres con el mundo y en ella se representa la relación imaginaria que mantienen los hombres con sus condiciones materiales de existencia, siendo la ideología el conjunto de imágenes, ideas, conceptos a partir de los cuales los hombres imaginan y se representan esa relación. Dentro de este sistema ideológico, la vivienda propia es una importante condición material de existencia y de reproducción de esa condición, y fue un valor central de esa época, apuntalada por acciones estatales y privadas que hicieron posible que los trabajadores pudieran acceder a la casa propia. En esta relación sobredeterminada entre los hombres y la ideología, se genera una conciencia de las prácticas y acciones de los sujetos, pero no una conciencia en el sentido de dar cuenta de los hilos ideológicos que mueven esas acciones, sino en el sentido de entender,

saber y sentir que sus acciones son las únicas posibles, se trata de que los hombres marchen solos, motu proprio. En este sentido, entendemos que se construye, a partir de las letras, un vínculo moral con el barrio y la casa que motiva un sedentarismo propicio para el desarrollo de un hábito de familia, de hogar y de trabajo, el cual se devela como natural, como lo que debe ser. Entendemos que para esto, el tango canción como AIE interpela (a partir de sus representaciones, ideas y valores) a los individuos concretos como sujetos, lo que genera sentimientos de afecto, de apego y de identificación con el barrio y el hogar. En esta clave, inferimos que estas operaciones valorativas encontradas en el tango canción traen como consecuencia la conformación de una conciencia subjetiva, que motiva la idea de que quedarse y asentarse en los suburbios es lo mejor que una persona podría hacer. Desliza la idea de lo absurdo y peligroso que es alejarse: si en el barrio está la cuna, el hogar, la gente buena, noble, humilde, la madre, la novia dulce y los amigos entrañables, ¿para qué irse? Dentro de este sistema ideológico, una vez más, observamos cómo el barrio en el tango canción opera como signo ideológico y refracta esta otra realidad, que lo hace aparecer como un nudo condensador de una cantidad innumerable de imágenes, valores y emociones.

Capítulo 4 Transformación

Utilizaremos esta categoría como eje de análisis porque, por un lado, remite a un contexto histórico concreto de transformación de la Ciudad de Buenos Aires, tanto material como social, signada por la expansión de la metrópolis y la conformación de los nuevos barrios. Al mismo tiempo, porque la transformación del barrio es uno más de los temas sistemáticamente citados y cristalizados en las letras de tango canción en torno al cual se construye el tono nostálgico del género (nostalgia por lo que ya no es), lo cual se articula alrededor del antes y del después de la transformación, diversos valores morales y sentimientos respecto del barrio y de todo lo que este contiene. Analizaremos, entonces, cómo es representada la transformación del barrio y qué valores se le adosan en las letras a dicho proceso.

Así como de la categoría anterior, partida/regreso, se desprendían dos universos contrapuestos (el del afuera y el del adentro barrial) a partir de los cuales se configuraban diversos valores positivos o negativos para uno o para el otro, de la categoría transformación se desprenden, asimismo, otras dos dimensiones dicotómicas: la del barrio del pasado, original, puro y verdadero, y la del barrio del presente, el de la farsa del cambio, oscuro, frío. En las letras analizadas encontramos, entonces, que hay un fuerte rechazo a la transformación, producto del paso del tiempo, y a los cambios que en ese devenir suceden.

“Hoy todo, todo ha cambiado en el barrio, caras nuevas y yo estoy avejentado... Mis cabellos
flor de nieve y en el alma mil nostalgias”³⁸

“El tiempo ingrato dobló mi espalda y a mi sonrisa le dio frialdad... Ya soy un viejo, soy una
carga, con muchas dudas y soledad. Almagro mío, todo ha pasado; quedan cenizas de lo que
fue”³⁹

Hay una constante remisión a otro tiempo pasado que, aunque nunca explicitado su contexto, deja en claro que era mejor. Expresiones como “el ayer”, “viejo barrio”, “lejano”, “aquel entonces”, permiten entender una referencia a un pasado antiguo, no cercano, sin demasiadas precisiones.

“nostalgia que la vida me dejó de otro tiempo feliz, de otro paisaje”

“¡Ilusiones doradas de la infancia con perfume de cosa que pasó!”

“¡Viejo Parque!... Yo no sé qué airada racha me alejó de aquella novia dulce y buena que
ahuyentaba de mi lado toda pena con lo magia incomparable de su amor...”⁴⁰

³⁸ Lucero, Yo soy de Parque Patricios

³⁹ Díez, Almagro

⁴⁰ Aronas, Parque Patricios

Se evidencia una negación por parte del personaje del actual estado y apariencia de las cosas y de las personas, un rechazo al presente y una resistencia a las transformaciones. Cuando el personaje se conmueve por el cambio de su barrio, es recurrente la pregunta por el ubi sunt?⁴¹ El personaje se encuentra frente a un sentimiento fuerte de desorientación, lo que claramente se evidencia en las preguntas repetidas por el dónde, el cómo, el qué, el quién y el por qué. A pesar de la naturaleza novedosa del barrio suburbano, del que la prensa y la clase política tanto han hecho referencia, en el tango canción estamos, paradójicamente, frente al barrio perdido.

“¿Dónde estará mi arrabal? ¿Quién se robó mi niñez? ¿En qué rincón, luna mía, volcás como entonces tu clara alegría?”⁴²

“calles lejanas, ¡cómo estarán! Viejos amigos que hoy ni recuerdo, ¡qué se habrán hecho, dónde estarán!”⁴³

“¿Se perdieron tal vez por un rumbo sin luz, sin destino... sin fe? Por distinto camino me perdí yo también...”⁴⁴

“¡Hermoso barrio de mi juventud! Tu viejo ambiente criollo, ¿dónde está?”⁴⁵

“Rinconada de mis tiempos ¡cómo te encuentro cambiada! ¿Dónde está la muchachada de mi loca juventud? Hasta mis viejos amigos hoy los encuentro alejados muy tristes y abandonados. ¿Por qué tanta ingratitud? ¡Cómo se piantan los años, Ni sos la sombra de ayer!”⁴⁶

Rinconada de mis tiempos. ¡Cómo te encuentro cambiada! ¿Dónde está la pincelada de mi canyengue arrabal?”⁴⁷

“Todo aquello, ¿dónde está, esquinitas de mi ayer, de aquí, de Boedo y San Juan?”⁴⁸

“¿Dónde están mis amigos, mis amigos de ayer? Si me vieran llegar como un duende y llorar... y llorar al volver”⁴⁹

Por otro lado, observamos que, otras veces, el descontento generado por la transformación se expresa en las letras a partir de la negación explícita hacia el progreso material. En las letras, las casas y lugares típicos del barrio fueron reemplazados por una nueva arquitectura, moderna, pero sin historia ni pasado. El presente, el del barrio moderno transformado, es lúgubre y extraño, y nada del hermoso y noble viejo barrio existe. En la actualidad todo es dominado por la

⁴¹ la pregunta por el paradero de lo que ya no existe (Sabugo, 2013: 166)

⁴² Castillo, Tinta Roja

⁴³ Manzi, Barrio de Tango

⁴⁴ Idem

⁴⁵ Ruffet, Recordando mi barrio

⁴⁶ Laino, Rinconada de mis tiempos

⁴⁷ Idem

⁴⁸ Cadícamo, Boedo y San Juan

⁴⁹ J Contursi, JM, Mis amigos de ayer

desolación y lo desconocido. Ya no está la casa de la infancia, aquella esquina de la juventud se presenta como desconocida, el puente viejo, ahora renovado, ha perdido su personalidad, hasta la gente que vive allí es nueva. De este modo, nada de lo que el presente del progreso barrial pueda brindar es positivo para el personaje. La civilización y su progreso material lo cambiaron de manera drástica y violenta, asesinando para siempre su esencia. El barrio tradicional y auténtico es el del pasado, es el anterior a la transformación que produjo el progreso cuya esencia, ya extinta, es humilde, sensible, valiente, alegre. La mano de la modernización borra el espíritu verdadero del barrio y sus lugares, sus cosas y su gente ya no están presentes, perdió su buen humor, su color. El progreso desmiembra al barrio, le arranca, lentamente y a pedazos, sus lugares tradicionales, su arquitectura, y deja como saldo un presente hostil. No queda nada más que un barrio recordado, imaginado.

“Viejo barrio que te vas te doy mi último adiós ya no te veré más.
Con tu negro murallón, desaparecerá toda una tradición.
Mi viejo Barrio Sur, triste y sentimental, la civilización te clava su puñal”⁵⁰

“El boliche ha cerrado su puerta, ya no hay risas, ni luz, ni alegría y en la calle ruinosa y desierta sopla un viento de desolación. La piqueta fatal del progreso arrancó mil recuerdos queridos”⁵¹

“Barrio Sur... Viejo barrio querido que te van arrancando a pedazos perfumao con olor de leyenda, para vos es mi canto”⁵²

El progreso incide en el barrio de manera negativa. La arquitectura "rara" y nueva arrebatada no sólo la fisonomía sino, además, valores esenciales, como la sencillez y la bondad. La tensión entre modernidad y pasado encierra, asimismo, una tensión entre los valores de la inocencia, la honradez y la dulzura, propios de los barrios humildes representados por el tango (que son en su mayoría los del sur de la Capital) y los valores de la ambición, la indiferencia y la superficialidad, propias de la figura de la modernización urbana y de lo nuevo. Dichos valores contrapuestos mantienen un paralelismo con aspectos materiales. La humildad, bondad y sencillez del barrio del pasado aparece muchas veces relacionada con la precariedad de sus construcciones, como ranchitos, casitas de lata, empedrado, paredones. Mientras que la fría extravagancia de la modernidad y el progreso material del presente se concretizan en construcciones de mármol, cristales, bronce o asfalto.

“el progreso te ha cambiado con su rara arquitectura,
llevándose la hermosura de tu bondad y sencillez”⁵³

⁵⁰ Soliño, Adiós mi Barrio

⁵¹ Idem

⁵² Idem

⁵³ Laino, Parque Patricios (milonga)

“Y encuentro todo cambiado menos tu canción, milonga mía... El progreso ha destrozado toda la emoción de mi arrabal”⁵⁴

“En vez de tu casita y tu jardín hay mármoles y bronce de cristal. Tus pájaros se han ido a otra región... el viento ya no juega en tu parral”⁵⁵

“Y esos árboles, viejas reliquias, que orillaban veredas sin fin, van cayendo a los golpes de hacha, van muriendo de cuajo y raíz”⁵⁶

“Pero el Tiempo, buscando un destino mejor para el claro paisaje de ayer con las verjas del mismo camino plasmó rascacielos soberbios de fe”⁵⁷

“Decorado fatal que lo ahogara, asesino del viejo portón”⁵⁸

El progreso te ha volteado con su nueva arquitectura. ¡Si te sacó tu hermosura! Ya pa' mí no sos igual. ¡Cómo se plantan los tiempos! ¡Si dan ganas de llorar!”⁵⁹

“Borró el asfaltado, de una manotada, la vieja barriada que me vio nacer”⁶⁰

“Sólo serás así pintao y luciente más bacán y resistente, pero serás cualquier puente sin pasao, ni emoción”⁶¹

“Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo, de un zarpazo la avenida te alcanzó... Viejo puente, solitario y confidente, sos la marca que, en la frente, el progreso le ha dejado al suburbio revelado que a su paso sucumbió”⁶²

“El tiempo cambió la barriada, Dejando en la mala Mis cosas queridas. Cambió hasta tu criolla figura, Por la arquitectura De tu ancha avenida...”⁶³

En el caso de reconocerle algo positivo al progreso material, no será eso lo que lo haga hermoso y único al barrio, sino sus cualidades substanciales, su esencia; como lo es, por ejemplo, la luna. Por más mejoras que alcance la modernización, la magia que tiene el barrio del pasado es esencial, ninguna contingencia puede igualarla.

“Arrabal de mis amores: hoy los tiempos son mejores... te van cambiando, pero siempre tu fortuna sin igual, será la luna que está brillando”⁶⁴

De modo que, frente al sórdido e impersonal barrio moderno, el barrio viejo de la infancia es la guarida, la humildad, la sencillez, la pobreza, el rincón íntimo que acoge al personaje, lo arrulla, lo comprende y lo protege. Pero ese viejo barrio sólo existe en

⁵⁴ José María Contursi, Milonga de mis amores

⁵⁵ Ruffet, Recordando mi barrio

⁵⁶ Idem

⁵⁷ González Castillo, El Pregón

⁵⁸ Idem

⁵⁹ Laino, Rinconada de mis tiempos

⁶⁰ Tagle Lara, Puente Alsina

⁶¹ Manzi, Milonga de Puente Alsina

⁶² Tagle Lara, Puente Alsina

⁶³ Barroso, Cuna de tango

⁶⁴ Gomila, Luna Arrabalera

el pasado y sólo es posible aprehenderlo a partir del recuerdo ya que en el presente no existe más. En el tango canción, el recuerdo es la única acción posible mediante la cual se puede volver al barrio del pasado, el recuerdo es la llave para retornar al paraíso perdido y devastado por la transformación del tiempo. La evocación del barrio es siempre triste y dolorosa. Los recuerdos aturden porque aquel barrio alegre de la infancia y de la juventud ya no existe y no retornará nunca más. El barrio auténtico es siempre el del pasado y nunca el del presente. En el presente el barrio está tan transformado que ya no es él, mientras que en el recuerdo sigue inalterable. El verdadero barrio, el de los tiempos mejores, siempre es el del ayer, y recordar es la única alternativa para aprehender su esencia, dado que el paso del tiempo y su transformación han hecho desaparecer todo, incluso a los afectos.

“Barrio de tango, luna y misterio, ¡desde el recuerdo te vuelvo a ver!”⁶⁵

“¡Qué triste es recordar! Me duele el corazón... Almagro mío, ¡qué enfermo estoy!”⁶⁶

“En aquellos lindos tiempos del percal y agua florida, con guitarras en sus noches y organitos en sus tardes. Yo soy de Parque Patricios vieja barriada de ayer...”⁶⁷

“muchachadas de mis horas, hoy retornan al recuerdo que me quema el corazón”⁶⁸

“soy una sombra que vive... Recordando aquellos tiempos que su ausencia me revive”⁶⁹

“¡Hermoso barrio mío de mi niñez! ¡Nostalgias de mis tardes y de mi vejez!”⁷⁰

“Arboleda que me ha conocido en mis años de dicha infantil”⁷¹

“Yo soy de Parque Patricios evocación de mi ayer...”⁷²

“La luna parpadeando en el charquito, nostalgia que la vida me dejó de otro tiempo feliz, de otro paisaje”⁷³

“Barrio... barrio... perdón si al evocarte se me panta un lagrimón, que al rodar en tu empedrao es un beso prolongao que te da mi corazón”⁷⁴

“Baldío de barrio, me llueve en los ojos y el alma vacía se aprieta en dolor, envuelta en el humo de las horas viejas que trae el encanto de la evocación”⁷⁵

“Esquina de barrio porteño te pintan los muros la luna y el sol. Te lloran las lluvias de invierno en las acuarelas de mi evocación”⁷⁶

⁶⁵ Manzi, Barrio de tango

⁶⁶ Díez, Almagro

⁶⁷ Lucero, Yo soy de Parque Patricios

⁶⁸ Idem

⁶⁹ Idem

⁷⁰ Recordando mi barrio

⁷¹ Idem

⁷² Lucero, Yo soy de Parque Patricios

⁷³ Silva, Así era mi barrio

⁷⁴ Le Pera y Battistella, Melodía de arrabal

⁷⁵ Lamanna, Viejo Baldío

⁷⁶ Manzi, Esquinas porteñas

“Mi Buenos Aires, con mi cofre de emociones en la pena del recuerdo
hoy te doy mi corazón”⁷⁷

“Aquellos lugares de mi alegre infancia de mis años mozos, todos se han perdido,
y sólo los veo, venciendo el olvido, con luz de recuerdos... ¡en mi corazón!...”⁷⁸

“De mis páginas vividas, siempre llevo un gran recuerdo
mi emoción no las olvida, pasa el tiempo y más me acuerdo”⁷⁹

“De aquí, de Boedo y San Juan, voy a cantar un tango triste y sentido... Porque quiero saludar
y recordar, el barrio donde he nacido...”⁸⁰

5.1. La nostalgia por el barrio de “otros tiempos”

Como dijimos anteriormente, el tono nostálgico, triste y fuertemente emocional con el que el tango canción evoca al barrio del pasado no es inocente ni casual. Dicha forma debe ser entendida en el contexto de la jerarquización social de la década de 1920 a partir del cual circulaban ciertos valores propagados por la clase dominante relacionados con la vida de trabajo, el esfuerzo, la familia y la casa propia. En este sentido, el barrio como signo ideológico adopta aquellas valoraciones y significaciones a tono con el horizonte social y lingüístico de su época.

Si bien las letras dan cuenta de la transformación de la ciudad de principios del siglo XX a través de la evidencia de sus cambios, este mecanismo se cristaliza, sin embargo, a partir de una representación particular del progreso y del avance de la modernidad que implica, por un lado, referirse a ellos de un modo desesperanzado y melancólico y, por el otro, establecer un sistema de valores en el cual el viejo barrio del pasado, el anterior al progreso, es el verdadero barrio, humilde y sencillo, el de las personas nobles, el de las relaciones afectivas sinceras, el de los “buenos códigos”, el del amor puro y real de la madre o de la primera novia, el de los mejores momentos de la niñez y la juventud, el de las mayores hazañas, de los momentos más divertidos y plenos, los momentos de mayor felicidad; mientras que el barrio del presente ha perdido aquellas cualidades inmanentes, volviéndose extraño y sin alma. Sin embargo, podemos afirmar, de acuerdo a lo expuesto en capítulos anteriores, que el barrio suburbano es un producto moderno que surgió como consecuencia de la expansión y crecimiento de la metrópolis y que ese pasado del barrio genuino es incierto.

Siguiendo esta línea, encontramos otro rasgo que permite que la representación del barrio suburbano en las letras del tango canción respecto de la representación del

⁷⁷ Rubinstein, De Antaño

⁷⁸ Ayala Gauna, Viejo Barrio

⁷⁹ Cadícamo, Tres amigos

⁸⁰ Cadícamo, Boedo y San Juan

barrio progresista que circulaba en el mismo momento aparezca como extemporánea, dado que, contrariamente a la exaltación del progreso y la modernización de la primera, la segunda representa a un barrio vivo únicamente en el recuerdo del pasado, cargado de nostalgia e inexistente en el presente; entonces, mientras el moderno barrio porteño se encontraba en pleno desarrollo y pujanza como símbolo del ascenso y del progreso de la clase trabajadora asalariada, el tango canción, en cambio, representa al barrio de manera melancólica y pasiva. En el tango canción, el barrio del presente ya no es el barrio, pues ha perdido sus cualidades inmanentes y esenciales. El barrio verdadero es el barrio del pasado, es el barrio evocado, pasivo, el barrio que ha muerto dado que la transformación y el tiempo lo han destruido. Nos preguntamos entonces, ¿Por qué en el tango canción se niega la modernidad del barrio (a pesar de ser este producto de la misma) y, en cambio, se construye un barrio ideal con un pasado apócrifo?

Percibimos en las letras una operación ideológica que tiende a mistificar al barrio suburbano en tanto que naturaliza y vuelve eterna su existencia sin dar cuenta de las contingencias sociales, políticas y económicas que lo han producido. En la acción de evocar al barrio del pasado, se evidencia un mecanismo que lo construye como algo tradicional y primitivo, refiriéndose a este pasado como algo feliz pero indefinido, sin precisiones.

El mito está cumpliendo una función que no es justamente la de decir la verdad sino, más bien, la de manifestar la relación que mantienen los hombres con los sucesos del mundo. Este mito es parte de un sistema ideológico de época y de una atmósfera social, cuyo rol es aportar una forma de ver y explicar el mundo y dar sentido a todas las acciones y prácticas que realizan los sujetos dentro de una sociedad dada.

Una vez más, inferimos que dicha representación mítica del barrio del pasado va a tono y refuerza los valores circulantes de los años 20, referidos al apego al hogar, al trabajo y a la familia buscando interpelar al nuevo ser social, acorde con las exigencias del desarrollo del capitalismo que implica el refuerzo de nuevos hábitos y valores en pos de un deber ser. Entendemos que, desde el tango canción, dicho apego se da a partir de una construcción mítica del pasado original del barrio frente a la carencia de trayectoria del barrio suburbano, por lo que construir un origen mítico y una fuerte tradición apuntaría a fortalecer un sentimiento de pertenencia. Esta tradición es construida por el tango canción a partir de la operación ideológica de la nostalgia por el barrio de otros tiempos, el barrio del ayer.

En esta línea, entendemos que el mito en el tango canción funciona como una operación ideológica que tiende a producir un borramiento de la historia⁸¹ y del devenir de los acontecimientos, y desarrolla, como efecto, un barrio deshistorizado, puro, inocente, al que le otorga un sustrato legendario. Esta representación mítica, aunque poco tenga que ver con las demás representaciones circulantes contemporáneas de arenga laboriosa y progresista, no cumple una función opuesta sino que coexiste con ellas y las potencia, debido a que apunta a reforzar lazos identitarios y de pertenencia de los sujetos con el mismo.

5.2. El barrio criollo del “pasado”

Cuando las letras del tango canción reivindican, frente al extraño barrio del presente, al barrio del pasado, no clarifican a qué pasado se refieren ni de qué forma ocurrió esa transformación, sólo hablan de un barrio antiguo, pintoresco y original. Aquí encontramos otro mito, el mito del auténtico barrio criollo del pasado. En varias de las letras analizadas encontramos que se realiza una descripción cargada de adjetivos y sustantivos ligados al criollismo⁸² y valorados de manera positiva en oposición al barrio actual, frío y desconocido. Aquel barrio del ayer, el barrio verdadero deformado por el paso del tiempo, era el barrio criollo, de árboles, pájaros, flores, malevos, guitarras y arrabal, un barrio de reminiscencias rurales. Es decir, el tango canción, a partir de la reivindicación del pasado criollo del barrio, le extiende su certificado de autenticidad.

Como vimos en el ejemplo sobre el Barrio Nazca (que puede aplicar a todas las sociedades de fomento de los distintos barrios suburbanos de aquel momento), el barrio es un producto moderno que implicó un símbolo de progreso en términos de mejoras cualitativas para la vida de los individuos de la clase asalariada y además implicó un símbolo de modernización para la ciudad que abandonaba lentamente su fisonomía rural, y calificaba así a aquellos terrenos que permanecían aún aislados de la ciudad, desconectados, asimilados más a la vasta pampa que a la metrópolis⁸³. Es decir, el pasado rural intentaba ser dejado de lado a medida que la ciudad iba ampliando sus márgenes y modernizándose, no sólo en términos de infraestructura

⁸¹ Nos referimos, lógicamente, al proceso de surgimiento del barrio que bien hemos descrito en capítulos anteriores. El barrio del tango canción no da cuenta de quiénes participaron en la conformación del barrio suburbano, cuáles fueron las condiciones que lo posibilitaron, etc. Lo que hace en sus letras es construir un barrio mistificado, con personajes y dinámicas de cuento relacionando aspectos del barrio con valores positivos y negativos respecto de este y naturalizando al barrio como si hubiera existido *in eternum*. Se borran las condiciones históricas de posibilidad del barrio, sus problemáticas, etc.

⁸² Archetti, 2003

⁸³ Tal es el caso de Parque Patricios, barrio cuyo parque, diseñado por el paisajista Carlos Thays, le dio ese estatuto de barrio decente, barriendo el pasado maleante del mismo, y cobrando lentamente la identidad de barrio de trabajo, convirtiéndose además en el centro dador de sentido del moderno barrio (Gorelik, 278-279).

(como la nueva arquitectura y servicios públicos), sino, además, del perfil socioeconómico de los habitantes (clase trabajadora asalariada, educada y “decente”). De aquí se desprende que el barrio suburbano fuera la contracara de ese pasado rural de la ciudad.

No obstante esto, vimos en capítulos anteriores cómo a principios de siglo se evidencia un proceso de construcción del Estado-nación que implicó, además de la extensión y agregación del territorio argentino, la constitución de los sujetos en seres nacionales, que aceptaban y se identificaban con demandas impuestas por el Estado (Archetti, 2003: 157). En esta línea, se pusieron en práctica algunas medidas para ordenar la sociedad desde la cultura, con el objetivo de que resurjan y se pongan en circulación algunos elementos que funcionarían como símbolos de identidad nacional, ligados al pasado rural y gauchesco del país. En este resurgir del criollismo, el tango y lo criollo tendieron a amalgamarse, contra natura⁸⁴, dando lugar a representaciones aparentemente fuera de época pero -aunque ambiguas- reforzadas y naturalizadas, con la fortaleza del poder simbólico dirigido a conformar una tradición y una identidad (Archetti, 2003). La pregunta, entonces, sobre por qué se reivindican en el tango canción aquellos aspectos criollos de lo que se sabía como ciudad “atrasada” y que se habían intentado dejar de lado desde finales del siglo XIX, tanto desde el poder político como desde las asociaciones vecinales, se explicaría precisamente por el hecho de que no son contradictorias sino que, al igual que los lazos comunitarios e identitarios que se iban tejiendo a partir de los vínculos entre los vecinos y el barrio, el tango canción también reforzó, desde sus representaciones míticas, la identidad entre el nuevo sujeto asalariado y su lugar de hábitat, lo que da lugar discursivo a un origen y una tradición que permita el arraigo. La exaltación del viejo barrio criollo se trata de una operación ideológica mistificadora, atemporal, cuya función no es precisamente la de dar testimonio de una realidad presente y concreta sino más bien la de otorgarle un sustento al nuevo sujeto trabajador, un sustento al nuevo ser social de los barrios de clase obrera. Cumple la función de establecer, entre los nuevos habitantes asalariados, un fuerte sentido de pertenencia con el nuevo hogar, la casa propia en el barrio, que se afianza fuertemente a partir de la construcción de una tradición y el mito de un origen para esta nueva forma urbana. Esta representación, entonces, refuerza un fuerte valor de la época: la propiedad privada y el apego al hogar.

⁸⁴ Dado que el tango, a pesar de sus diversas influencias afroamericanas, españolas y criollas, es un producto meramente urbano.

5.3. El barrio humilde del pasado

Cuando en las letras del tango canción se habla de la transformación y se reivindica al barrio del pasado en oposición al barrio del presente, encontramos otra operación mistificadora mediante la cual se le adosa al signo ideológico barrio valores de humildad y sencillez. En las letras analizadas, los barrios a los que más se hace referencia son los del sur de la ciudad, como es el caso de Parque Patricios, del puente Alsina (en el barrio Pompeya) o Boedo, probablemente porque son los ejemplos más concretos de la calificación de terrenos aislados de la ciudad que han seguido el camino de la urbanización, y su consecuente transformación a barrios de obreros, comerciantes y profesionales. Para Gorelik (2004), la construcción del parque “Parque Patricios” en el barrio homónimo fue un caso exitoso de barrio planificado⁸⁵, el cual funcionó como centro dador de sentido, y en torno al cual se contruyó una nueva figura de habitante, la del paseante, lo que visibilizó un triple salto: del cuchillero del barrio de los corrales, al obrero del barrio fabril, al vecino del barrio cordial, humilde, laborioso, de familia trabajadora y moderna (Ibídem, 2004:279). La construcción de dicho parque fue producto de una decisión oficial y de una serie de intervenciones municipales⁸⁶.

Como sostiene el autor, la construcción del parque y el sentido que adquiriría demuestra que la identidad obrera, laboriosa y humilde, estuvo, por un lado, imaginada desde el poder dominante y, por el otro, construida como identidad barrial fundamental desde las sociedades de fomento y asociaciones vecinales⁸⁷. Tal como lo expresan los discursos de los vecinos fomentistas repasados anteriormente en este trabajo, en los cuales se expresaba un rechazo expuesto hacia el afuera respecto de las diferencias internas de clase, en una imaginación y pronunciación de un colectivo homogéneo a pesar de que, como mencionamos anteriormente, existían al interior de las sociedades de fomento, y en el barrio en general, jerarquías y escalas sociales que contradecían

⁸⁵ Antiguamente se denominaba San Cristóbal Sud, zona de mataderos, corrales, quemados de basura, graserías, curtiembres, fábrica de velas. Una zona descampada y poco habitada, marginal respecto del resto de la ciudad. En 1902 se construye el Parque de los Patricios (diseñado por Carlos Thays) reemplazando al matadero (que es mudado al actual barrio de Mataderos) en concordancia con el proceso de modernización que se expandió por las áreas más neurálgicas, las cercanas al puerto y al centro tradicional. Desde 1900 se intentó incorporar los nuevos hábitos urbanos a la población marginal de San Cristóbal Sud, último cordón de la ciudad civilizada, lindante con la vasta pampa. El parque funcionó como “(...) la frontera de la ciudad consolidada” (Gorelik, 2004: 278), ese borde fronterizo modernizador, concreto, entre la ciudad y la pampa, entre el presente y el pasado (Ibídem). A partir de esa dicotomía y alrededor de la figura del parque, se estructuran dos tipos sociales: el cuchillero y el paseante (Gorelik, 2004: 279) que representan los extremos del proceso modernizador de toda la zona sur de la ciudad y el devenir del sujeto social de acuerdo al deber ser.

⁸⁶ “intervenciones y representaciones potenciadas de lo que un barrio deba ser: “el barrio obrero modelo” se convierte, así, no desde el punto de vista de su proceso de formación material sino del imaginario que generó en su resultado exitoso, en la quintaesencia del barrio de clase media y en su horizonte simbólico” (Gorelik, 2004: 280)

⁸⁷ Como sostuvimos anteriormente, más allá de las acciones y planificación oficiales, los vecindarios atomizados y desintegrados pudieron transformarse en barrio gracias al complejo proceso de formación de instituciones vecinales y la producción de una moderna cultura popular. Fue imposible la existencia de un barrio, de una forma, hasta nacida la corporación vecinal. (Gorelik, 2004)

ese imaginario⁸⁸. O los valores anti-lucro defendidos por los vecinos de los barrios a pesar del caso del barrio de Boedo, ex Almagro, nombre al que cambiaría por su avenida comercial a los fines de fomentar sus ventas y crecimiento, lo que contradiría ese principio. En este punto, hallamos otra correspondencia con la representación del barrio tanguero en la que, a pesar de las opuestas representaciones que este hace sobre el barrio suburbano respecto de las del barrio del reformismo, se refuerza el mismo imaginario de humildad. En ese universo, las personas de barrio siempre son pobres o humildes, nobles y buenas, al no estar perdidas por las pretensiones o ambiciones del lujo material; condenan fuertemente a aquel que las tiene y le vaticinan el peor de los destinos. Los valores anti lucro y de humildad se propagaban incansablemente desde los vecinos fomentistas y eran reproducidas también desde las letras del tango canción, lo que nos permitiría pensar que dichas letras cumplieron la función de fortalecer una identidad barrial basada en los valores del desinterés económico, la humildad y el trabajo.

Por otra parte, la identidad humilde y obrera del hombre o la mujer de barrio en las letras de tango canción refuerzan aquellos valores del nuevo sujeto: trabajador, sin mayores ambiciones más que el interés por el bienestar de su familia, su casa y su trabajo. Estos valores no aparecen siempre prescriptos directamente por el tango canción sino **por contraste** u oposición con otros valores desechados y juzgados negativamente como la curiosidad, el ocio, la diversión nocturna, las mujeres, la búsqueda de nuevos rumbos, el cabaret, la holgazanería. Podemos inferir entonces que, a partir del valor de la humildad, funciona en el tango canción una operación ideológica que tiende a fijar ciertos juicios y valores respecto de determinadas acciones que no estarían permitidas: la de la movilidad, tanto social como física, y cualquier otro estilo de vida que no sea el del trabajo, la casa y la familia.

A partir de un repaso de lo anterior, podemos decir que lo que se reforzaría en el tango canción como AIE, a partir de su interpelación ideológica, es la pasividad y relativo sometimiento a un deber ser y hacer: trabajar, quedarse en el hogar y cuidar de la familia. Se vuelve a evidenciar, entonces, un refuerzo de los valores y expectativas puestas sobre el hombre asalariado ideal de barrio, propagados desde la cultura oficial (la construcción del Parque Patricios es una muestra de esas expectativas): trabajador, humilde y decente, sin mayores inquietudes y ambiciones que las de quedarse en su barrio y en su casa.

⁸⁸ Como mencionamos anteriormente, en las cartas que elevaban por algún reclamo a la HCD, se presentaban como modestos y humildes empleados, obreros, comerciantes o profesionales. Todas las identidades estaban englobadas dentro de la epopeya barrial del progreso que les daba un sentido, ninguna era rechazada (de Privitellio, 2003)

5.4. La fantasmagoría de la transformación

Al referirse a la transformación del barrio, las letras del tango canción dan cuenta de una fuerte desorientación. El personaje que vivencia los cambios nunca entiende qué ocurrió con el barrio. Hay un proceso, una causa, un motivo, un contexto que se le escapa, del que no tiene conocimiento. Preguntas como “¿dónde estará mi arrabal? ¿Quién se robó mi niñez?” o “Hermoso barrio de mi juventud! Tu viejo ambiente criollo, ¿dónde está?” evidencian que en el tango canción hay un desconocimiento de un proceso político y social sobre el cual no se echa luz y encontramos en este hecho una clara marca ideológica. La transformación es leída entonces no como un proceso sino como un arrebató, como un huracán que intempestivamente, y de un momento a otro, arrasó con todo y con todos los afectos del personaje, con los mejores años de su niñez y juventud. Pareciera como si la mutación sólo hubiera ocurrido por la acción de algún ente misterioso o por la simple obra de la naturaleza desatada. El vendaval de la transformación ha hecho desaparecer afectos, calles, esquinas, el personaje se siente robado. Hay una operatoria mítica e ideológica, que busca borrar ciertas huellas de conflicto y de contingencia histórica para representar esa transformación barrial como algo fantasmal y hasta casi esotérico y paranormal, de lo que se desconoce la causa y el motivo. Si la transformación de la ciudad y la conformación de los barrios estuvieron determinadas por condiciones necesarias para el desarrollo de un régimen de acumulación que implicó acciones estatales, privadas y civiles, en la representación del tango canción eso no se evidencia. Nuevamente detectamos una operación ideológica que tiende a fundar como eternidad lo que es contingencia, a volver natural una condición histórica, a construir un relato barrial inocente oscureciendo ciertas zonas, producto de las relaciones entre individuos en trabazón con instituciones sociales dentro de un sistema dado.

La especificidad del tango canción es la de fundar una epopeya barrial radicada en componentes pintorescos y de leyenda como un pasado rural cargado de imágenes campestres, de cuchilleros y compadritos. La desorientación representada en las letras viene entonces a borrar las condiciones reales que signaron la transformación de la metrópoli y la aparición de los barrios suburbanos; un refuerzo del imaginario de un origen y una esencia ancestral e inaccesible.

Entendemos entonces que el tango canción, como parte del AIE cultural, refuerza y edifica una serie de ideas e imágenes que tienden a afianzar dicha conciencia, arraigada sobre un mito de origen y tradición que instituye, de esta forma, un tipo particular de relación de los hombres con su entorno y con otros hombres, creando

una atmósfera, un modo de ver el mundo y de percibir las relaciones que entablan los hombres con sus condiciones materiales de existencia, a los fines de reproducirlas ininterrumpidamente. Como hombre humilde, de barrio, de trabajo y de familia, quedarse en ese lugar es la opción correcta. De esta manera, entendemos la función ideológica de la interpelación expuesta por Althusser (1960). A partir de la representación del barrio suburbano en el tango canción, se interpela a un sujeto trabajador con determinados valores morales, obligaciones, mandatos y deberes, y se busca construir una conciencia que le dé lógica a esas acciones y un conjunto de emociones que motive a realizar determinada práctica casi instintivamente, sin cuestionarla. Los imaginarios sobre la tradición y el origen sirven para darle un sentido y una raigambre a las acciones de los sujetos. La idea de la familia, el trabajo, el hogar, el sedentarismo y la poca exploración de otras posibilidades o modos de vida, sería de esta manera reforzada a partir de la concepción de que, si se es del barrio, en el barrio hay que quedarse, para construir sentimientos de apego y de identificación con el mismo.

5.5. Progreso aniquilante

Respecto de la representación del barrio transformado, el progreso material aparece en el tango canción como asesino del viejo barrio, bajo un despliegue de acciones violentas contra él. Expresiones como clavar, arrancar, destrozar, golpear, hachar, voltear o borrar explican el valor negativo en torno a la transformación material del progreso sobre la arquitectura “original”, linda y humilde del auténtico barrio del pasado. Esta representación es discordante, respecto de aquellas del reformismo, además de paradójica, puesto que, como dijimos en reiteradas oportunidades, el barrio como tal nace a partir de las conexiones y vínculos que entablan los vecinos en pos de organizarse para la reivindicación de mejoras para su hábitat, entre ellas, edilicias y de infraestructura.

Mencionamos en capítulos anteriores que los valores más fuertes de las asociaciones vecinales y fomentistas eran el conocimiento personal, modalidades afables, preocupación por el progreso material y cultural del barrio. Como vimos, el progreso era el valor central a partir del cual se desarrollaban las historias barriales, el nodo central en torno al cual los vecinos más añosos comparaban el presente próspero de la zona urbanizada con su pasado semirrural. La percepción sobre la transformación del barrio se asociaba a una valoración positiva del progreso que tenía como héroe a la asociación vecinal, mientras que el municipio aparecía en un rol secundario, y

resaltaba así, aún más su desidia, en contraposición con el trabajo intenso de los vecinos fomentistas.

Frente a ideas aparentemente tan encontradas sobre el progreso barrial (las fomentistas y las del tango canción), los habitantes reales de esos barrios suburbanos se las ingeniaron para reconocerse en ambas representaciones, tal como lo muestra el éxito masivo del tango canción, sobre todo en las clases populares. Desde el lado de la representación fomentista del barrio, el festejo por el progreso producto del esfuerzo y los vínculos vecinales que posibilitaron el abandono de las características semirrurales de esas nuevas áreas habitadas, y el consiguiente desarrollo de infraestructura; desde el lado del tango canción, la negación, el desconcierto, la tristeza y la nostalgia que produce la transformación material de las áreas suburbanas por la aniquilación del genuino barrio del pasado. Una reivindica lo que la otra niega. Las preguntas que nos hacemos son: ¿Cómo esos valores encontrados logran interpelar exitosamente a esos habitantes? ¿Son dichas representaciones, entonces, contradictorias?

Tal como detallamos al inicio de este trabajo, los diferentes AIE como la escuela, la religión, la familia, el sistema judicial, la política (a través de su sistema democrático partidario) o los sindicatos, tienen como función poner en circulación, transmitir y reproducir la ideología de la clase dominante. El elemento que une a estos diferentes AIE es la ideología dominante que se expresa y se encauza a partir de la aplicación de estos aparatos aunque se presenten, en su aplicación y expresión, múltiples contradicciones (Althusser, 1970). Vemos, entonces, de qué manera se relaciona la representación tanguera sobre el progreso material con otras representaciones circulantes en esa época. Encontramos aquí una contradicción en los valores y representaciones que circulan desde dos AIE diferentes. Por un lado, los valores relacionados a los logros del esfuerzo colectivo, a partir de los cuales el nuevo barrio presentaba mejoras notables en cuanto a infraestructura, servicios y actividades culturales, deportivas, educativas y de ocio. Por el otro, el tango canción que brinda esta otra representación doliente, crítica y desesperanzada con la que los habitantes de los barrios se identificaban y se reconocían de todas formas. Sin embargo, frente a esta disidencia, más que inferir que el tango canción manifestaba una postura crítica respecto de la transformación de la ciudad y del progreso material, inferimos, en cambio, que desde la puesta en circulación de estas representaciones, se logra, más bien, interpelar al nuevo sujeto asalariado a partir de un sistema de sentimientos y emociones compartido al interior de la clase trabajadora asalariada respecto del barrio

suburbano, su nuevo hogar y espacio de identificación. En los capítulos anteriores observamos cómo, a pesar de la voluntad de progreso y mejoras en términos materiales y culturales, los vecinos de los nuevos barrios suburbanos rechazaban la idea de su expansión y consecuente mutación hacia áreas aledañas, lo que da cuenta de una gran preocupación por preservar su espacio, al ver cómo se iban ampliando sus límites de la mano de nuevas construcciones. Esto exhibe, de alguna manera, la construcción de una identidad territorial. Esta paradójica negación al cambio en medio del cambio mismo, implica, por un lado, el deseo de una mejora cualitativa y, por el otro, la necesidad de fijar una identidad dentro de un territorio, conservando los límites fijos. Del mismo modo, podríamos inferir que el tango canción niega la transformación material porque intenta encontrar, aunque mistificado, un punto de apoyo fijo en el cual anclarse, un territorio no cambiante para construir una identidad.

Capítulo 7 - Materialidad

Una de las regularidades en las letras de tango canción es la mención a los objetos materiales del barrio, en términos de las cosas que lo componen. Además de definirse a partir de un eje ordenador temporal que establece que lo bueno es parte del pasado y lo malo es parte del presente, y de un eje espacial en torno al cual lo bueno está dentro del barrio y lo malo está fuera, el barrio suburbano se define, también, desde un eje material, es decir, en términos de una minuciosa descripción de todos los materiales (orgánicos o no orgánicos) que lo componen.

A partir de la definición de barrio suburbano moderno que aporta Gorelik (2004) como fenómeno material sostenemos que la relevancia de esta regularidad, que motiva constituirlo como categoría, está dada, por un lado, por la centralidad que tuvo el aspecto material (en términos de infraestructura y arquitectura) en la transformación de las áreas periféricas de la ciudad en el contexto de la formación de los barrios suburbanos, desde el momento en el que comenzaron a ser poblados por una red local de viviendas, clubes y negocios. Por otra parte, como nueva forma urbana, el barrio presentaba una fisonomía específica, diferente a la del centro tradicional. Estos aspectos se manifiestan en el discurso tanguero puesto que el barrio del tango canción siempre está descrito, definido y delimitado por sus materialidades⁸⁹, por una serie de objetos y elementos que se encadenan dentro de la poética para definir al barrio. En este sentido, nos resulta interesante analizar cómo es que se representan estos objetos en las letras del tango canción y qué sentidos construyen estas representaciones.

“En este barrio que es reliquia del pasado, por esta calle, tan humilde tuve ayer,
detrás de aquella ventanita que han cerrado, la clavelina perfumada de un querer”⁹⁰

“Las calles y las lunas suburbanas, y mi amor y tu ventana, todo ha muerto, ya lo sé”⁹¹

Todos los sentimientos y las experiencias emotivas más profundas son vividos y recordados detrás de la ventana de alguna casa, en alguna calle del barrio o están insertas en una atmósfera de perfume floral que se desprende de las rejas, los patios o jardines de las casas. La metáfora del primer fragmento que hace referencia a la clavelina perfumada en una ventana da cuenta de una inolvidable relación afectiva; en

⁸⁹ Este término debe tomarse de ahora en más según lo define la RAE: f. Cualidad de material. Aclaramos que el sufijo no conlleva ningún concepto implicado más que el de referirse a la naturaleza materia de los componentes barriales.

⁹⁰ García Giménez, Barrio pobre

⁹¹ Manzi, Sur

el segundo, muere el amor así como muere la ventana de la amada y las calles y las lunas de su barrio. Este paralelismo muestra que el personaje no puede explicar cuáles fueron sus vivencias y experiencias afectivas sin mencionar un encadenamiento de objetos protagonistas en las historias de su vida.

“Baldío de barrio... un cacho de vida perdido a lo lejos allá en mi arrabal, bordeado de casas humildes y viejas, esquina, laguna y aquel saucedal”⁹²

“En el barrio Caferata en un viejo conventillo, con los pisos de ladrillo, minga de puerta cancel”⁹³

“Yo soy de Parque Patricios he nacido en ese barrio, con sus chatas, con su barro... En la humildad de sus calles con cercos de madre selvas aprendí a enfrentar la vida...”⁹⁴

“Para vos Barrio Sur de mis sueños que me has visto jugar de muchacho y guardás en tus calles estrechas mil recuerdos sagrados.”⁹⁵

La figura de acumulación o enumeración se hace presente nuevamente. Cuando el personaje recuerda el barrio en el que nació y todas las vivencias que tuvo en él, lo hace a partir de una concatenación de objetos y elementos que en su totalidad tienen un sentido determinado: casas humildes y viejas, esquina, laguna y aquel saucedal. Cuando el personaje debe definir a su barrio, lo hace a partir de sus objetos. Las casas (siempre viejas y humildes), lo agreste de sus yuyos, su barro y sus lagunas, o sus cercos, ventanas, esquinas, calles o paredones. Es decir, la manera en la que son representadas esas materialidades barriales son casi una declaratoria del origen e identidad del personaje y de ese barrio: el barrio es humilde y criollo.

“¿A mí?... ¡Dejame en mi barrio! Aquí el luchar y el sufrir, aquí amé y aquí he vivido y aquí tendré que morir...”⁹⁶

“¿A mí?... ¡Dejame en mi barrio!, de casitas desperejas rincones donde se amansan recuerdos de cosas viejas”⁹⁷

“Si hasta el tapial se remoja de madre selva olorosa aromando el arrabal, y aquí las calles son canchas y el sol se tira a sus anchas, y en todo hay color de hogar.”⁹⁸

Los baldíos, las calles humildes y estrechas, y los cercos de las casas, atesoran recuerdos sagrados y fueron el escenario de momentos importantes de su vida. Notamos, entonces, el carácter crucial de aquellas materialidades.

⁹² Lamanna, Viejo baldío

⁹³ Pascual Contursi, Ventanita de arrabal

⁹⁴ Lucero, Yo soy de Parque Patricios

⁹⁵ Soliño, Adiós mi barrio

⁹⁶ Amor, A mí dejame en mi barrio

⁹⁷ Idem

⁹⁸ Idem

“El ayer... el ayer ha partido, tus ojos se han dormido, encuentro que en el barrio tu casa ya no
está”⁹⁹

“Ventanita del cotorro donde sólo hay flores secas, vos también abandonada de aquel día... se
quedó”¹⁰⁰

“La esquina del herrero barro y pampa, tu casa, tu vereda y el zanjón y un perfume de yuyos y
de alfalfa que me llena de nuevo el corazón”¹⁰¹

En el primer fragmento encontramos un encadenamiento de metáforas como “el ayer ha partido” y “tus ojos se han dormido”, que forman parte de una alegoría sobre la relación entre el paso del tiempo, la muerte de su amada y la desaparición de su casa en el barrio. Esto evidencia cómo en el tango canción, la casa es extensiva a la persona: pasa el tiempo, muere ella, desaparece su casa. Del mismo modo, en el segundo fragmento encontramos una figura de acumulación en la que el personaje evoca o busca a algún amor de barrio del pasado y, al mismo nivel, a su casa y a todos los objetos del barrio: “La esquina del herrero barro y pampa, tu casa, tu vereda y el zanjón y un perfume de yuyos y de alfalfa...”. Si recuerda a su amada, no recuerda su risa, su pelo, su piel o sus labios, recuerda su casa. La vivienda es prolongable al que vive en ella, es parte de él o ella mismo/a. Es aquí donde emerge la importancia de los objetos barriales en las letras de tango canción dada la centralidad que tienen. Cumplen siempre un rol fundamental en los recuerdos y vivencias más íntimas del personaje.

“Vuelvo al pie de tu ventana para evocar las mañanas en que feliz me sentía, cuando un cantor
melodioso interrumpía el reposo de la mujer que quería”¹⁰²

“casitas desiguales y malvón; tu verano de charla en la vereda
¡y tu invierno de lumbre en el fogón! El hoyo junto al árbol, chanta cuatro”¹⁰³

“Está mirando el cielo desolado tu historia de ladrillos y portón, el corazón sencillito, lastimado,
con un perfil de tango y corralón... Patio mío, de la ropita colgada, de la barra que silbaba y el
zabalaje bravío”¹⁰⁴

“Cuantas noches de alegría al son de una serenata en tus casitas de lata se vio encender el
farol”¹⁰⁵

“Viejo barrio de mi ensueño, el de ranchitos iguales”¹⁰⁶

“Milonga sentida, Bajo el parral de la casita noble, Con su cadencia cantaron los pobres

⁹⁹ Expósito, Tu casa ya no está

¹⁰⁰ Pascual Contursi, Ventanita de arrabal

¹⁰¹ Manzi, Sur

¹⁰² Cárdenas, Barrio viejo

¹⁰³ Silva, Así era mi barrio

¹⁰⁴ Castillo, Patio mío

¹⁰⁵ Laino, Parque Patricios

¹⁰⁶ Navarrine, Barrio reo

Soñaros felices las novias, Bordando entre rosas, su tul de ilusión”¹⁰⁷

“Paredón, tinta roja en el gris del ayer, tu emoción de ladrillo feliz sobre mi callejón con un
borrón pintó la esquina...”¹⁰⁸

“aquel que su almita arrastró por el fango, aquel que a la reja más nunca volvió.”¹⁰⁹

“¡Parque Patricios! (...) sos romántico en las puertas y en las ventanas con rejas en el dulce
atardecer”¹¹⁰

“Aquellas fiestas que en tus patios celebraban algún suceso venturoso del lugar,
con mi guitarra entre la rueda me contaban y en versos tiernos entonaba mi cantar...”¹¹¹

Los diminutivos como casita, ranchitos o ropita connotan la humildad de las construcciones. La sencillez y precariedad de las casas son siempre valoradas de manera positiva por su esencia humilde. Las reiteradas figuras de personificación muestran que en el tango canción, el barrio y los objetos que lo componen no son meras materialidades sino que cargan con ciertos valores. Son románticos, por ejemplo, o tienen un corazón noble y conservan dentro de sus paredes la historia de los mejores años del viejo barrio, testigos fieles de lo que allí ocurría. Las puertas y ventanas son el sitio donde se dan las visitas de enamorados, y los patios, el lugar de reunión de las personas del barrio. Todos esos objetos son el corazón y esencia profundos del barrio y, al mismo tiempo, la intimidad y privacidad de las vivencias del personaje.

“Calles donde mi lindo barrio se alzó, calles que guardan mis recuerdos de ayer”¹¹²

“Un pedazo de barrio, allá en Pompeya, durmiéndose al costado del terraplén. Un farol balanceando en la barrera y el misterio de adiós que siembra el tren”¹¹³

“Así evoco tus noches, barrio 'e tango, con las chatas entrando al corralón y la luna chapaleando sobre el fango y a lo lejos la voz del bandoneón”

“pregón: ¡Ajo y cebolla, patrona! ¡Menta y cedrón!”¹¹⁴

“Tus pájaros se han ido a otra región...el viento ya no juega en tu parral”¹¹⁵

“Me contemplan con asombro las estrellas y esta esquina con perfume de glicinas y colores de malvón...”¹¹⁶

“Él conoció el arrabal, aquel del farol plateando en el fango...cuando la luna era un real de plata maciza tirada en los charcos”¹¹⁷

¹⁰⁷ Llamas, Cuna de tango

¹⁰⁸ Castillo, Tinta Roja

¹⁰⁹ Pascual Contursi, Ventanita de arrabal

¹¹⁰ Arona, Parque Patricios

¹¹¹ García Gimenez, Barrio pobre

¹¹² Cárdenas, Barrio viejo

¹¹³ Manzi, Barrio de tango

¹¹⁴ Gonzalez Castillo, El Pregón

¹¹⁵ Ruffet, Recordando mi barrio

¹¹⁶ Contursi, JM, Mis amigos de ayer

¹¹⁷ Gonzalez Castillo, El Pregón

“Barrio mío... tiempo viejo... Farol, chata, luna llena, viejas rejas, trenzas negras y un suspiro en un balcón... Mayoriales... cuarteadores...”¹¹⁸

En el exterior de la casa también se define el barrio. Muchas de las materialidades mencionadas que corresponden al espacio exterior barrial nos remiten a un ambiente rural, con sonidos y aromas de campo que se mezclan con objetos suburbanos convirtiendo al paisaje barrial en algo a veces indefinido. Así lo muestra la figura de acumulación “Farol, chata, luna llena, viejas rejas, trenzas negras y un suspiro en un balcón, Mayoriales, cuarteadores”. Por un lado, pregoneros, ruedas de cantores y payadores, árboles, pampa, yuyales, pájaros, carros, barro, fangales, lodazales y ganado; por el otro, veredas, calles, casas, paredones, empedrados. Es una imagen recurrente la de la luna o el farol que se reflejan en la superficie de los charcos en las calles abiertas al cielo de las periferias de la ciudad. Los terraplenes y los trenes muestran, a su vez, el perfil fabril y exterior de los suburbios. La personificación y la metáfora nuevamente destacan como sujeto de las acciones a los componentes externos: las estrellas contemplan con asombro al igual que las esquinas; la luna es un real de plata tirada en los charcos. Cada elemento del barrio adquiere un lugar central en la representación tanguera del mismo.

“He llegado hasta la esquina de mi infancia para verla, como entonces, otra vez”¹¹⁹

“Ya se fue tu famosa muralla, cuyas sombras sirvieron mil veces de testigo a los guapos de laya que morían por un corazón”¹²⁰

“Ya nunca me verás como me vieras recostao en la vidriera y esperándote”¹²¹

“Malevo que en la esquina malherido desangra entre ladrillos un malvón”

“El amor escondido en un portón. Y los sapos redoblando en la laguna y a lo lejos la voz del bandoneón”¹²²

“Recordando aquellos tiempos que su ausencia me revive, de mi cita en cinco esquinas... y de aquellos ojos claros.”¹²³

“Tal vez con tu dolor arrinconado te vio en la calle vieja el paredón y estás en esa esquina del pasado al lado de la ochava y del buzón.”¹²⁴

Las materialidades que conforman el espacio exterior son, efectivamente, externas a la casa. No obstante, son propias y parte de cada una de las personas que habitan el

¹¹⁸ Ayala Gauna, Viejo barrio

¹¹⁹ Bayardo, Vuelvo al barrio

¹²⁰ Soliño, Adiós mi barrio

¹²¹ Manzi, Sur

¹²² Manzi, Barrio de tango

¹²³ Lucero, Yo soy de Parque Patricios

¹²⁴ Castillo, Patio mío

barrio, quienes se apropian de ellas. Una vez, la personificación de los objetos le da una centralidad única en las historias a aquellas materialidades. Los paredones y ladrillos observan, y las murallas son testigos de grandes contiendas. En los portones se esconde el amor, las esquinas son el lugar de encuentro de los amigos y los novios, y el escenario de los momentos más hermosos de la niñez y juventud.

“recordando tus hazañas cuando golpeaba en tu trocha el tacón de la morocha al volver de trabajar”¹²⁵

“Parque Patricios (...) Sonreís de mañanita por los labios de las mozas que en bandadas rumorosas van camino al taller”¹²⁶

“Un arrabal con casas que reflejan su dolor de lata (...) Un arrabal obrero, una esquina de recuerdos y un farol (...) Allí conversa el cielo con los sueños de un millón de obreros...”¹²⁷

“Por esta calle iba en pálidas auroras con paso firme a la jornada de labor”¹²⁸

Las calles, las esquinas, los puentes, las veredas y las vías de los terraplenes, además de ser testigos de las experiencias emocionales de sus habitantes, también los son de sus cotidianidades y acciones. A la sencillez y precariedad material de las construcciones del barrio, se le suma también que sea escenario de la ida o el regreso de los obreros a sus trabajos. La mención al perfil obrero está hecha desde un lugar de reivindicación y entusiasmo. Así lo observamos en el último fragmento, cuando el personaje recuerda que iba con paso firme a trabajar, o en la personificación del barrio de Parque Patricios que sonríe al ver pasar a las muchachas por las mañanas que, charlando, van a trabajar al taller.

“Tanguea entre las sombras su canyengue la pálida pollera de percal...”¹²⁹

“Naciste en el suburbio y entre tangos dormilones, enredaron corazones tus vestidos de percal”¹³⁰

“No abandones tu costura, muchachita arrabalera, a la luz de la modesta lamparita a kerosene”¹³¹

“Barrio... de mis sueños más ardientes, pobre...cual las ropas de tus gentes”¹³²

“el primer cigarrillo, la barra, la esquina de siempre, el percal”¹³³

“Hay un revuelo de trenzas y percales, policromía brillante de arrabal”¹³⁴

¹²⁵ Manzi, Milonga de Puente Alsina

¹²⁶ Arona, Parque Patricios

¹²⁷ Expósito, Farol

¹²⁸ García Giménez, Barrio Pobre

¹²⁹ Castillo, Patio mío

¹³⁰ Caruso, Nobleza de arrabal

¹³¹ No salgas de tu barrio

¹³² García Giménez, Barrio pobre

¹³³ Silva, Así era mi barrio

“En aquellos lindos tiempos del percal y agua florida, con guitarras en sus noches y organitos en sus tardes”¹³⁵

“¡allá viene mi pebeta de arrabal!... ¡Es oro y seda su percal!”¹³⁶

“Ya no vendrás con tus ojos de trigo, ya no tendrás el vestido de percal (...) Ya no hablarán tus muñecas de trapo”¹³⁷

“Calle noble y ancha, todo corazón, donde el pueblo sueña, trabaja y shotea cancha de la vida, field de la ilusión.”¹³⁸

Los materiales que definen al barrio no se limitan sólo a la infraestructura sino también a los objetos de uso personal de sus habitantes, los cuales, al mismo tiempo, definen el origen humilde de los mismos. Tras la comparación barrio pobre cual la ropa de tu gente encontramos que dichos objetos siempre son precarios y humildes al igual que quienes los usan y que el lugar de procedencia. En la figura de acumulación el primer cigarrillo, la barra, la esquina de siempre, el percal, encontramos que el barrio, su infraestructura, sus habitantes y sus objetos definen todos, en consonancia, a un barrio obrero y humilde. Pero esta cualidad es bien valorada en las letras de tango, que representan esa precariedad como fortuna. Notamos esto cuando observamos la metáfora ¡Es oro y seda su percal! o revuelo de trenzas y percales, policromía brillante de arrabal. Mientras que el paralelismo y alegoría Ya no vendrás con tus ojos de trigo, ya no tendrás el vestido de percal (...) Ya no hablarán tus muñecas de trapo, dan cuenta del origen humilde de la mujer de la que habla.

6.1. La casa

Por un lado, respecto de la casa, encontramos que esta construcción material, así como las partes que la componen, como ventanas, balcones, cercos, patios o puertas, es representada en las letras a partir de diversas operaciones retóricas o valoraciones morales, mediante las cuales dicho objeto adquiere una relevancia fundamental en la vida del personaje y se convierte así en parte constitutiva de sí mismo. A partir de figuras como paralelismos, alegorías, metáforas o personificaciones, hallamos una correspondencia entre las vivencias del personaje y cuestiones relacionadas a la casa o sus partes. Muere el amor, muere la ventana; su amada muere, desaparece su casa. El efecto de sentido que producen estas

¹³⁴ Rubinstein, De antaño

¹³⁵ Lucero, Yo soy de Parque Patricios

¹³⁶ Gomila, Luna arrabalera

¹³⁷ Expósito, Tu casa ya no está

¹³⁸ Rodríguez Bustamante, Boedo, calle linda

operaciones es el de una relevancia de la figura de la vivienda, como si esta fuera parte inherente de las personas. Esa forma de representar a los objetos, a partir de retóricas o valoraciones morales puestas en ellos, entendemos que es un mecanismo ideológico que busca reforzar de alguna manera el valor de la vivienda y del barrio como lugar de arraigo para las personas.

Por otro lado, identificamos que las casas de los barrios suburbanos son siempre viviendas humildes y precarias, pero esa humildad es proporcional a la dignidad y la bondad, base de la felicidad. Frente al lujo y la exuberancia “vacíos y frívolos” de las construcciones del centro u otros lugares, el barrio presenta sus construcciones pobres pero llenas de color, belleza y alegría: el patio de la ropita colgada; el arrabal de casas humildes y viejas; el barrio de ranchitos iguales; el de casitas de lata; el de ladrillo feliz; el de la casita noble o casitas desiguales. Al repasar lo mencionado respecto a las sociedades de fomento, vemos que dentro de los nuevos barrios había una heterogeneidad sobre el poder adquisitivo de quienes vivían allí y el perfil de los distintos tipos de trabajadores (dentro de los asalariados había obreros, empleados de banco o estatales, empleados de empresas privadas, y también comerciantes, maestros, médicos u otro tipo de profesiones liberales). Dicha heterogeneidad se evidenciaba en el rol que cada uno asumía dentro de las Sociedades de Fomento y, también, en el tipo de construcción de las viviendas que habitaban, ya que las había humildes y ostentosas. Las representaciones tangueras sobre las materialidades humildes construyen, en cambio, una imagen homogénea y unificada que da cuenta de una imagen unívoca de barrio, siempre humilde y precario. Las casas suburbanas del tango canción son modestas, tanto en apariencia como en esencia, como si al ser de barrio no pudieran ser de otra manera.

Encontramos, entonces, que en las letras de tango hay una operación ideológica que tiende a construir, desde su representación de lo material, un barrio mistificado y homogéneo. Entendemos que es una manera directa y simplificada de implantar una identidad obrera y barrial humilde y modesta. Esto se evidencia a partir de una identificación entre la casa y el sujeto trabajador que se construye desde el valor de la humildad. Si la casa humilde es parte del personaje entonces son humildes también las personas que habitan en ellas. Inferimos que esta correspondencia tiende a consolidar la conciencia ideológica del sujeto asalariado respecto de cuál es el lugar que ocupa en la jerarquía social. A partir de la aparición sistemática de la idea de que la humildad y la precariedad son dignas y suficientes, se juega una instauración de un deber **ser**. La aceptación de la pobreza y la sencillez es, en algún punto, la resignación

y sumisión respecto del lugar asignado dentro de la jerarquía social y clausura otras posibilidades dentro de una sociedad dada. De algún modo, esto lo confirma el tango analizado No te vayas de tu barrio, en el cual una mujer experimentada le recomienda a una joven de barrio, humilde y costurera, que no abandone ni el conventillo, ni el barrio ni a su madre, que no intente un destino mejor porque la experiencia propia le habría dejado saldos negativos. De esta manera cierra la parábola que indica que si se nace en un barrio humilde y en una casa humilde, la esencia es humilde y en la humildad hay que morir, dado que cualquier intento de cambio de rumbo, como si se tratara de una inversión contra natura, nunca sería exitoso.

Por otro lado, la sensibilidad y emocionalidad cargada en los objetos también son regularidades en las representaciones tangueras, que nos permiten pensar en otro mecanismo ideológico relacionado con la idea de sentimientos de afecto hacia los objetos del barrio y las construcciones. En este sentido, las ventanas son siempre testigo de eventos románticos como las charlas de enamorados o declaratorias de amor, son la referencia espacial de los sucesos emocionales más trascendentes del personaje (Ej: “por esta calle, tan humilde tuve ayer, detrás de aquella ventanita que han cerrado, la clavelina perfumada de un querer”). El cierre de las ventanas se corresponde con el paso del tiempo y el fin de los amores: “y mi amor y tu ventana, todo ha muerto, ya lo sé...”. Al mismo tiempo, los patios, “de corazón sencillo y lastimado” como su apariencia, son el lugar de reunión de la gente del barrio o de los amigos, donde se celebran fiestas o reuniones. En el balcón suspiran los novios y los jóvenes se enamoran. Encontramos un paralelismo entre un hecho afectivo y un hecho material mediante el cual la desaparición de un amor se corresponde con la desaparición de su casa, muere el amor de su amada en paralelo a la desaparición o clausura de su ventana, es decir, para todo evento emocional hay una correspondencia con algún objeto material relacionado a la vivienda. Para cada hecho afectivo o cotidiano que ocurra en el barrio, hay un objeto que participa, ya sea como testigo, como marco, como escenario o como objeto portador de las mismas emociones del personaje. Es decir, La casa, el patio o la ventana siempre son representados desde la carencia del lujo pero están cargados de una gran afectividad y relevancia para la vida de los personajes.

Por un lado, a partir del hallazgo de paralelismos y acumulaciones, hallamos una fuerte identificación entre la casa y el sujeto trabajador, a partir de la cual la casa y el barrio son extensibles al sujeto. Los momentos más memorables de amor, disputa o alegría fueron vividos con algunas de las materialidades barriales como atmosfera, lo

que las convierte, para el personaje, en entrañables. Entendemos esto como una manera de reforzar sentimientos de apego al barrio suburbano, por un lado, y, además, a la casa. La vivienda se representa en las letras del tango canción como parte misma del sujeto, es su lugar de origen. Así como destacábamos anteriormente a la representación del viejo barrio como la cuna y origen del sujeto, la casa o sus diferentes espacios y partes también lo son. Entendemos que para ese contexto, la vivienda propia implicaba un elemento importante para la adecuación de la clase asalariada a su rol dentro de la jerarquía de la moderna sociedad capitalista. Como mencionamos antes, este sentimiento de afecto y apego respecto a la casa y al barrio, como forma contenedora más general, está construido mediante operaciones ideológicas vehiculizadas por AIE (en este caso, el tango canción como AIE de la cultura) en pos de desarrollar una conciencia que permita activar, explicar y dar sentido a determinadas acciones, elecciones y sentimientos con “libertad”. En este caso, el cariño por el barrio y por la casa propia estaría reforzado por el tango canción como discurso que apunta a construir emociones y apego hacia el barrio y a la vivienda, otorgándole centralidad a la figura del hogar. El barrio es la casita humilde, la ventanita de amores y emociones, el patio del encuentro y la reunión. La casa es guarida, descanso, salvaguardo, a la vez que el lugar de los sucesos más entrañables. En este sentido, la relevancia que adquiere la casa en el tango canción a partir de la carga afectiva desde la cual se la representa, nos induce a pensar que sería una forma de posicionar el ideal de vivienda y casa propia en el contexto de circulación de los valores del hogar, la familia y el trabajo a los fines de disipar las identidades de clase y gremiales, a partir de la sustitución por nuevas identidades barriales (Adamovsky, 2009-2015). Este posicionamiento se da en el universo de sentido de los trabajadores asalariados, que eran para quienes iban destinadas estas viviendas y quienes habitaban los barrios.

6.2. El exterior

En las letras del tango canción, al traspasar el umbral de la casa, el afuera no implica algo externo al personaje. Las veredas, las calles, callejones y esquinas también son atmosferas íntimas y privadas, son la escenografía de las experiencias vividas, todo lo que ocurre en la vida del personaje, también ocurre afuera, en la calle, no sólo en la intimidad del hogar (Ej: “en la humildad de sus calles aprendí a enfrentar la vida”). El afuera barrial es el espacio donde está la acción, donde se ponen en práctica los actos, las emociones y sentimientos, ese afuera barrial es para el personaje tan propio e íntimo como su casa, a la vez que colectivo, donde comparte diferentes experiencias

junto a las demás personas del barrio. Las materialidades del exterior barrial tanguero, como callejones, paredones, chatas, carros, terraplenes, fango o barro, describen las características de las zonas periféricas de la ciudad, una oposición, dentro de esta representación, a componentes característicos de la ciudad tradicional y el centro, como las luces intensas, los lujosos apartamentos o los grandes cabarets.

Las materialidades del espacio exterior barrial también están cargadas de sentimientos y emociones, es decir, los objetos se encuentran personificados. Las esquinas, paredones, calles o murallas son testigos de momentos importantes y atesoran recuerdos y épocas felices, al igual que la casa, el patio o la ventana. Se observa, al mismo tiempo, que la precariedad y la humildad con la que se describe a las viviendas barriales, también se repite al momento de definir el exterior: barro, fango, lodazales, baldíos, inundaciones, charcos y lodo, terraplenes, paredones y chatas. También numerosos elementos del universo rural o campestre se mencionan cuando se define al barrio: pájaros, flores, carros y árboles. En el exterior barrial encontramos, una vez más, materialidades que remiten a un ambiente agreste y exterior. La acumulación de estos elementos en las letras da cuenta de un perfil barrial a veces indefinido, donde se entremezclan escenarios rurales, fabriles y urbanos. Inferimos que esta manera en la que se define la materialidad del barrio viene a contribuir y a dialogar con la centralidad y protagonismo otorgados desde diferentes discursos de la época, como el periodístico, el teatral o el literario, a la nueva forma urbana. En este sentido, el tango construye una geografía barrial con sus especificidades objetuales, a modo de promover al moderno barrio suburbano, además de atribuirle, por otro lado, a cada materialidad valores morales, afectivos y estéticos.

Así como para la precariedad de la casa hay valoraciones positivas relacionadas con la nobleza y la pureza, para el exterior barrial esa precariedad siempre está representada como belleza. La luna se refleja sobre los charcos o chapalea sobre el fango, el tren siembra un misterio de adiós y los sapos redoblan en la laguna. Todo es descrito en clave de fantasía y leyenda. Los objetos representan la humildad del barrio como algo bello, como un cuento. El tango canción nunca emite quejas sobre las precariedades de los suburbios. Contrariamente, representa esa precariedad como algo bello, mágico, y lo valora positivamente. En este sentido, entendemos que, ante la acción de embellecer lo modesto, lo humilde o lo precario, opera un mecanismo ideológico que buscaría como efecto construir la idea de aceptación sin cuestionamientos de los sujetos respecto de sus condiciones materiales de existencia y el lugar que ocupan en la jerarquía social, desde donde las deben reproducir a diario

para sobrevivir y poder seguir ocupando su rol al interior de la sociedad. Es decir, entendemos que hay un mecanismo ideológico que no problematiza el lugar que ocupa cada individuo en la sociedad sino más bien, lo naturaliza.

Otra operación ideológica que detectamos es la que le asigna al barrio determinadas materialidades y genera, de este modo, una filiación entre el objeto y el mismo, es decir, el tango canción dice cómo y qué es el verdadero barrio (Ej: “viejo barrio de mi ensueño, el de ranchitos iguales”; “el primer cigarrillo, la barra, la esquina de siempre”; “he nacido en ese barrio, con sus chatas, con su barro... En la humildad de sus calles con cercos de madre selvas (...).”). Esta operación de asignación tiene que ver con la construcción de una especificidad de las materialidades del barrio, dado que, en las diferentes letras analizadas, los objetos que se mencionan son siempre los mismos. Consideramos que esta repetición tiene como efecto la relevancia de determinados aspectos de los barrios suburbanos y no otros. De esta forma se está construyendo una idea o concepción de lo que el barrio suburbano debiera ser y de cómo los individuos deben percibirlo. Allí está operando el mecanismo ideológico y de eso se trata: de naturalizar y fijar la idea de humildad y modestia para los barrios obreros.

La descripción de las humildes materialidades barriales no solo es relativa a la representación de los objetos del barrio suburbano sino también a la representación del perfil de las personas que habitan en él. Esa sencillez distintiva de las materialidades barriales que el tango canción construye va en consonancia, por un lado, con la sencillez representada en las letras de las personas que habitan en los barrios suburbanos, lo cual construye, desde una descripción objetual, la identidad de sus habitantes. De esta manera, la “casita” es “noble”, las calles tienen “humildad”, el arrabal es obrero, las “casas de lata” reflejan “dolor”, el barrio es pobre cual las ropas de sus gentes, la luz de la lámpara a kerosene es modesta. Es decir, los objetos que componen los barrios suburbanos en el tango canción podrían tener cualquier otra cualidad pero lo que siempre se remarca es la humildad, la sencillez y la bondad.

Como espacio que contiene a la nueva clase trabajadora, el barrio debe tener aquellas mismas características que las personas que en él habitan. Encontramos entonces una operación ideológica que se concretiza en las letras a partir de la asignación de valores y condiciones, la fijación de una identidad barrial: las casas son humildes y nobles al igual que las personas que las habitan; el barrio obrero es obrero porque obreros son los que allí viven. Es decir, hay una correspondencia entre el barrio y su materialidad con el perfil de sus habitantes obreros dado que este los contiene y no

sólo los contiene, les da una identidad, un lugar de arraigo y de pertenencia social, una identificación con el barrio y su geografía: Ej; “Un arrabal obrero, una esquina de recuerdos y un farol...”; “Por esta calle iba en pálidas auroras con paso firme a la jornada de labor”; “Como vos, yo, muchachita era linda y era buena, era humilde y trabajaba como vos en un taller”; “recordando tus hazañas cuando golpeaba en tu trocha el tacón de la morocha al volver de trabajar”; “La casa pobre, la muchacha humilde, en el Villa Crespo que te vio nacer”; “Bajo el parral de la casita noble, Con su cadencia cantaron los pobres”; “Barrio... de mis sueños más ardientes, pobre...cual las ropas de tus gentes” . Esta operación ideológica está asignando una identidad a los habitantes de los suburbios y prescribe cómo son aquellos que viven en el barrio. También lo indican otros objetos de uso personal que remiten al perfil humilde del habitante del barrio. Es ejemplo del percal, tela modesta utilizada por mujeres humildes en sus vestidos o polleras, y que siempre está presente en las añoranzas tangueras del barrio suburbano: “Tanguea entre las sombras su canyengue la pálida pollera de percal...”; el primer cigarrillo, la barra, la esquina de siempre, el percal”; “¡allá viene mi pebeta de arrabal!... ¡Es oro y seda su percal!”; “Hay un revuelo de trenzas y percales, policromía brillante de arrabal” (en estos dos últimos ejemplos, notamos a partir de la metáfora del percal como seda y oro y, la segunda, como policromía brillante, una valoración positiva de esa humildad); “Ya no vendrás con tus ojos de trigo, ya no tendrás el vestido de percal (...)”.

Tal como se desprendió de este análisis, a partir de la representación de los objetos en las letras (una representación retórica y valorativa), encontramos que, por un lado, se plasman, como si se tratara de una fotografía, ciertas imágenes (y no otras) sobre las construcciones típicas de los barrios; por otra parte, todos aquellos objetos nombrados construyen, dentro de la poética tanguera, un efecto de sentido que armoniza semánticamente con una serie de otros discursos e ideas instaladas, tanto al interior del discurso tanguero como por fuera de él, respecto del barrio y sus habitantes¹³⁹ como las de la pobreza digna, la humildad y el hombre de barrio y de trabajo; por último, encontramos un despliegue de figuras retóricas al momento de mencionar estos objetos barriales. Los mismos no son inertes e inmóviles y tampoco están nombrados en una mera función descriptiva: encontramos que a partir de la representación de los objetos mediante personificaciones, paralelismos, acumulaciones, metáforas y alegorías, se logra un efecto de sentido que hace foco en la importancia de la casa y del lugar de pertenencia. Así, los objetos que componen el

¹³⁹ tal y como repasábamos anteriormente, dialoga con las ideas de los vecinos fomentistas respecto de los valores de humildad y sencillez

barrio sienten, sufren, gozan, observan y experimentan las mismas sensaciones que el personaje.¹⁴⁰ La materialidad del barrio en el tango está impregnada de valores morales y afectivos, situación que dota de una identidad, a partir de su aspecto material, tanto al barrio como a los habitantes que viven en él.¹⁴¹

¹⁴⁰ Esto ya había sido observado por Sabugo: "Todos los objetos del Barrio y del Centro se vuelven animados, cobrando vida y sentido para asumir múltiples papeles, sentimientos y valores morales" (Sabugo, 2013: 283).

¹⁴¹ Al igual que lo que sostiene Varela: "Una verdadera cartografía trazada en términos afectivos que delimita lugares propios, expone sentimientos amorosos y emociones a través de la materialidad que ofrece la ciudad" (Varela, 2016: 109)

Conclusiones

A lo largo de este trabajo nos hemos interesado por las representaciones que el tango canción, como expresión artística popular, produjo sobre el barrio suburbano porteño en el contexto de jerarquización social y de emergencia de esta nueva forma urbana durante las primeras dos décadas del siglo XX, que implicó la división en jerarquías de la clase trabajadora asumiendo ciertos valores morales, estilos de vida y pautas de consumo que resultarían en un ascenso dentro de una nueva escala social que estructuraría a la sociedad moderna del siglo XX.

El contexto social y económico particular de la década de 1920 le dio al tango canción las formas y los temas sobre los que hablar. El barrio suburbano fue uno de ellos, al estar en íntima relación con los presupuestos socioeconómicos más importantes de la clase trabajadora, vínculo a través del cual involucra las bases de la existencia material de dicho grupo. Durante la investigación se observó que el barrio ha adquirido una fuerte valoración social (por tratarse del nuevo hábitat de las clases trabajadoras), realidad que se ve plasmada en los debates de la época y en distintos discursos que hablaban de él. De este modo, sostuvimos que el barrio se constituyó como signo a partir de su ingreso en el universo de la ideología. Por su parte, el tango canción, como soporte discursivo, le ha asignado un determinado acento y valoración. La emergencia del tango canción como forma de comunicación ideológica ha sido parte de las mismas condiciones económicas que posibilitaron la aparición del barrio suburbano y bajo las cuales se inició el proceso de jerarquización cultural y social. Esta forma de comunicación ideológica determinó una de las formas de la expresión del signo barrio.

En este orden, se nos presentó que en el contexto de modernización de la sociedad argentina, y sobre todo de la porteña, que comienza hacia fines del siglo XIX y toma vigor hacia las décadas de 1920 y 1930, las representaciones del barrio suburbano que produjo el discurso del tango canción desempeñaron un fuerte rol interpelador a partir del cual se constituyeron individuos concretos en sujetos ideológicos, lo cual configuró una conciencia de sujeto trabajador tras apuntalar determinadas acciones, prácticas y modos de ver el mundo, a partir de ciertas operaciones ideológicas de clasificación, valoración, mistificación (Barthes, 1980).

En esta línea, como supuesto inicial se concibió al tango canción como parte del AIE de la cultura (Althusser, 1970) en la medida en que se consideró que funcionó como un soporte discursivo de la ideología dominante de época, materializada, entre otras,

en las representaciones producidas sobre el moderno barrio suburbano en muchas de sus letras. A lo largo del análisis hemos observado que, en las letras, el barrio asume determinadas significaciones constituyéndose como signo ideológico que refleja y refracta la realidad barrial (Voloshinov, 1992), es decir, hablando de ella de manera particular. A partir de aquí, nos detuvimos en esas particularidades que asumió el discurso en la producción tanguera del barrio, con la finalidad de desentrañar las diferentes operatorias ideológicas mediante las cuales se produjeron determinadas imágenes e ideas sobre el barrio y sus habitantes. En base a lo planteado, nos propusimos analizar dichos mecanismos discursivos a la luz del contexto socio económico de ese momento, no con el objetivo de buscar un referente por fuera del discurso sino para dar cuenta de cómo se producen las representaciones del barrio y cómo dialogan con otras construcciones dentro de una misma matriz ideológica.

El propósito de este trabajo fue alcanzado luego del análisis de 40 letras de tango canción. De ellas emergieron tres categorías desde las que abordamos los diferentes mecanismos ideológicos para dar cuenta de qué significados del barrio y efectos de sentido se producían. La primera categoría fue la del par partida/regreso, dado que es una acción repetida en la letrística tanguera asociada al personaje que abandona el barrio en su juventud y regresa en la adultez. Por un lado, notamos que en las letras el regreso al barrio está cargado de agobio y arrepentimiento (el afuera no siempre está especificado, a veces es el centro de la ciudad u otra gran ciudad del mundo, y otras un afuera indefinido). En relación a esto, se evidenciaron, entonces, dos dimensiones: la del afuera y la del adentro barrial, cada una de ellas representadas por valoraciones positivas y negativas, y una asociación de lo barrial a la protección de la madre, al amor desinteresado de la primera novia, la honradez, la bondad, la humildad y la sencillez. Mientras que el afuera está ligado a valores negativos como la frivolidad, el desamor, el engaño, la ambición, el peligro. A colación de esto, se identificó una frontera construida desde el discurso que delimita el barrio de lo que no lo es, y un mecanismo inhabilitador hacia el/la que parte del mismo, a partir de la idea del arrepentimiento y el agobio del que vuelve, sentencia de desgracia para el que deja su hogar. Por otro lado, encontramos que dichas representaciones del barrio dialogan y refuerzan otras representaciones propias de la matriz ideológica de la década de 1920. Por un lado, se refuerza la imagen de la mujer y su rol al interior de la sociedad, ya que en el tango canción es la mujer de barrio, es la madre buena y protectora que espera siempre en su casa, la novia dulce y fiel, mientras que la mujer del afuera es la de la “mala vida”. Así, el tango canción reproduce la lógica de género de esa época y

prescribe lo que es ser una buena mujer y lo que no lo es. Por otro lado, el sistema de valores positivos y negativos, tanto para el adentro como para el afuera barrial, produce el sentido de inhabilitación a la partida así como la idea del barrio como el hogar materno y natural al que insoslayablemente se regresa; una idea de sedentarismo que hace juego con el valor moderno de la propiedad privada, el repliegue hacia la privacidad del hogar encarnado en la emergencia de los nuevos barrios suburbanos y la figura de la vivienda unifamiliar, y con la construcción de una conciencia de sujeto asalariado, de trabajo, de su casa y de familia afín a los hábitos de vida promovidos en ese momento. Por último, encontramos otra operatoria ideológica, que es la de la vehemencia emocional con la que se relata el regreso y el arrepentimiento. En este sentido, encontramos que estos sentimientos representados en las letras no implicaron un rechazo al centro de la ciudad, sino más bien la intención de dotar de una centralidad y un lugar de mayor visibilidad a la nueva forma urbana respecto del centro tradicional. Hallamos una suerte de diálogo entre esta representación con los discursos fomentistas de la época, cuyo objetivo era el desarrollo del barrio tanto material como cultural y su autonomía tomando como referente al centro tradicional de la ciudad. En otro sentido, entendimos que la vehemencia emocional da cuenta de otra operatoria ideológica que construyó un mito de origen y un sentimiento de apego en la clase trabajadora respecto del lugar que habitaban ante la novedad de esta nueva forma urbana y su carencia de historia y tradición. Se trataría, entonces, de una suerte de propaganda barrial similar a la de la prensa y a la de otro tipo de literatura.

De la categoría transformación surgieron otras dos grandes dimensiones: la del pasado y la del presente. De esta manera, tal como repasábamos en el párrafo anterior, a pesar de la novedad del barrio suburbano como producto moderno, se construyó mediante el discurso tanguero una imagen de barrio del pasado, configurado mediante un sistema de valores positivos que lo construye como el barrio de la infancia, tradicional, auténtico, original, bello, noble, colorido. El barrio del presente está asociado a la transformación material que lo modernizó pero, sin embargo, asume una forma negativa que convierte al barrio actual en algo extraño, carente de esencia, de la belleza, de la sencillez, y responsable de destruir su arquitectura humilde para instalar, en su lugar, el asfalto y el cemento impersonal, frío y oscuro. En el barrio de la transformación ya no están ni las viejas casas ni aquellas personas tan entrañables para el personaje. En las letras, el culpable de la transformación es el progreso de la modernidad que, paradójicamente, fue la condición

de posibilidad del surgimiento del barrio porteño. Al interrogante planteado al inicio de este trabajo sobre por qué el tango canción no reivindicaba al barrio moderno como producto de la labor de sus habitantes, encontramos que yace un mecanismo de nostalgización que, como operación ideológica, no niega la modernidad sino que construye un barrio imaginado y un mito de barrio original y puro frente a la carencia de historia, hecho que fomenta la concepción de una tradición y un sentimiento de pertenencia. Aunque poco tenga que ver con las demás representaciones contemporáneas de arenga laboriosa y progresista sobre el barrio y su desarrollo, hallamos que no son contradictorias sino que han dialogado, reforzando lazos identitarios y de pertenencia de los sujetos con el barrio. Esto responde a la función refractaria del signo que, lejos de representar una realidad calcada, puede distorsionarla o serle fiel, en la representación de una determinada cosa bajo otras formas. Otro de los mecanismos ideológicos hallados tiene que ver con la construcción de otro mito, el del barrio criollo, a tono con el rescate criollista de comienzos del siglo XX, cuyos elementos fueron revividos y amalgamados al tango canción (Archetti, 2003) frente a la necesidad de construcción de una identidad nacional. En este punto, en el tango canción el barrio del pasado es criollo y rural a pesar, una vez más, de su carácter moderno y urbano, y del esfuerzo de sus habitantes y de la municipalidad por su desarrollo material. El mito del barrio criollo ayuda también a construir lazos identitarios y de pertenencia de los sujetos con el mismo a través de la identificación con un pasado y una historia barrial mítica. Encontramos, nuevamente, una correlación de fuerzas discursivas (la tanguera y la fomentista, por ejemplo) que, lejos de contradecirse, se retroalimentan. Asimismo, verificamos que cuando se habla del barrio del pasado, el auténtico barrio anterior a la transformación, refiere siempre a un barrio de origen humilde, sencillo y precario. Al mismo tiempo, en los discursos fomentistas repasados a lo largo del trabajo, encontramos el rechazo hacia las diferencias internas de clase, lo que representa el pronunciamiento como un colectivo homogéneo (aunque existieran efectivamente divisiones jerárquicas al interior que contradecían ese imaginario)¹⁴² y una exaltación de los valores anti-lucro, de la identidad obrera y de la humildad de quienes habitan los barrios. En este punto, encontramos un correlato con la representación del barrio tanguero al notar que se refuerzan los mismos valores. En ese universo, las personas de barrio siempre son pobres o humildes, nobles y buenas, al no estar contaminadas por las pretensiones o ambiciones del lujo material. Allí, los valores anti lucro y de humildad fueron

¹⁴² En las cartas que elevaban por algún reclamo a la HCD, se presentaban como modestos y humildes empleados, obreros, comerciantes o profesionales. Todas las identidades estaban englobadas dentro de la epopeya barrial del progreso que les daba un sentido, ninguna era rechazada (De Privitellio, 2003)

reproducidos también desde las letras del tango canción, lo que nos permitió pensar que dichas letras cumplieron la función de fortalecer una identidad barrial basada en los valores de desinterés económico, de humildad y de trabajo, al mismo tiempo que reforzaron aquellos valores del sujeto moderno como habitante de ese barrio: trabajador, sin mayores ambiciones más que el interés por el bienestar de su familia, su casa y su trabajo. Como contracara, las letras sancionan al que elige partir del barrio en busca de nuevos rumbos y hábitos de vida.

La desorientación frente al cambio (*ubi sunt?*) es otro mecanismo ideológico hallado durante el análisis. Como si el progreso hubiera sido un huracán que aniquiló de un soplo al viejo barrio y borró su fisonomía, la desorientación del personaje tras su regreso aparece de manera sistemática. Se trata de una operación que tiende a borrar las huellas de la contingencia histórica para representar esa transformación barrial como algo fantasmal, despolitizado, de lo que se desconoce la causa y el motivo. Las condiciones necesarias económicas y sociales, las acciones estatales, privadas y civiles para la transformación de la ciudad y la emergencia de los barrios no se evidencian en el discurso tanguero. En cambio, se construye un barrio mítico, auténtico, esencial y pintoresco, configurado desde el imaginario de un origen y una esencia ancestral e inaccesible, cuya transformación se representa como una forma fantasmagórica, un vendaval destructivo que genera una sensación de deriva. Respecto de la idea del progreso aniquilante tan presente en las letras del tango, encontramos una incongruencia respecto a los discursos y acciones vecinalistas y fomentistas que se organizaban para reclamar mejoras en infraestructura y servicios además de gestionar y promover el desarrollo cultural y comercial de sus barrios. A juzgar por el masivo éxito de las letras de tango en las clases populares, surgió la pregunta de cómo los habitantes de los barrios suburbanos podían reconocerse en discursos tan opuestos. Frente a este interrogante, encontramos que más que una crítica al progreso material del barrio, esta representación negativa del barrio transformado busca, más que criticar, interpelar al nuevo sujeto asalariado a partir de la transmisión de una batería de sentimientos y emociones hacia la clase trabajadora respecto del lugar que habita, su nuevo hogar y espacio de identificación, muy a tono con los procesos de construcción de una identidad territorial que se estaban dando para esos años al interior de los barrios. Aunque mistificado, entonces, el tango canción intenta configurar para la clase trabajadora un terreno fijo sobre el cual asentarse e identificarse.

Por último, hemos puesto el foco en cómo el tango canción define al barrio a través de sus materialidades, entendidas en términos de una minuciosa descripción de todos los materiales (orgánicos o no orgánicos) que lo componen. Encontramos aquí varias operaciones ideológicas encarnadas en figuras retóricas de diversos tipos, que consistieron en otorgarle a los objetos sentimientos, valores y capacidades produciendo, a partir de este recurso discursivo, determinados efectos de sentido, es decir, ideológicos. Encontramos, por un lado, personificaciones que le otorgan entidad y relevancia a las materialidades barriales como los faroles, las esquinas, las murallas, las calles. Son representados como fieles testigos de todo lo experimentado por el personaje en sus años de juventud. Han “vivenciado” peleas, amores y tristezas siendo casi parte de ellos. Asimismo, figuras como la acumulación o enumeración de objetos conforman una semántica que define al barrio de determinada manera, y declara así, el origen y la identidad de quienes lo habitan. Por el otro, las metáforas, alegorías y paralelismos relacionan determinado hecho de la vida del personaje con algún aspecto material del barrio, como por ejemplo, la muerte de la amada con la desaparición de la casa. Estas figuras retóricas permiten pensar sucesos importantes de la vida asociados siempre a la casa, a alguna de sus partes, o a algún otro objeto del barrio. Encontramos que estas figuras refuerzan el valor de la vivienda y del barrio, y la naturalizan como lugar de arraigo para sus habitantes con la que mantienen una relación de afecto. Observamos también una descripción orientada a resaltar la precariedad de las materialidades, mencionada de manera directa o a través de diminutivos o figuras de personificación para dar cuenta de su cualidad no ostentosa y de su espíritu afable y noble. La pobreza de las casas o del barrio siempre es reivindicada y valorada de manera positiva. Esta representación construye un sentido de homogeneidad barrial, la producción de un barrio puro, natural y esencialmente modesto y humilde al igual que sus habitantes. Al mismo tiempo, la enumeración de las materialidades del espacio exterior barrial corresponde al universo rural, como son los sonidos de pájaros y aromas de campo, o los lodazales, los charcos, el barro o los carros. Esta retórica va a tono con el resurgir del criollismo propio de la coyuntura cultural de principios de la década de 1920, la cual aporta su cuota a la construcción del mito del origen y de un pasado y tradición barriales. Al mismo tiempo que se menciona la precariedad de las casas y de las calles, lo hace también respecto de los objetos de uso personal de los personajes de barrio. Encontramos allí una operatoria que marca una correspondencia entre la humildad del barrio y su infraestructura con la humildad de quienes lo habitan. Las menciones a los objetos definen todas, en consonancia, a un barrio obrero y humilde, característica bien valorada que representa

esa precariedad como fortuna. A modo de síntesis, entonces, podemos afirmar que el barrio, desde su materialidad, aparece representado de una manera particular y no de otra. A partir del despliegue de ciertas figuras retóricas, se logra un efecto de sentido que focaliza en la figura de la casa y en el barrio como lugar de pertenencia y de identidad de los trabajadores, la construcción de una ligazón entre el sentir del personaje y el de los objetos barriales. Las materialidades que componen el barrio sienten, sufren, gozan, observan y experimentan las mismas sensaciones que el personaje.¹⁴³ Todos ellos no son inertes e inmóviles sino que están cargados de valores morales y afectivos, dotando de una identidad y de un sentido, a partir de su aspecto material, tanto al barrio como a los habitantes que viven en él. La manera en la que se resalta la humildad, la precariedad y la benevolencia de las casas y la infraestructura barrial dialoga, a su vez, con otras tantas representaciones e ideas instaladas por fuera del discurso tanguero respecto del barrio y sus habitantes¹⁴⁴, como las de la pobreza digna, la humildad y el hombre de barrio y de trabajo.

A modo de reflexión y en vistas de lo que ha derivado de este trabajo, nos parece central rescatar el papel del discurso en la instauración de un orden social ideológico a partir de su carácter dinámico derivado de las transformaciones que se dan en los sistemas económicos imperantes. En la complejidad con la que se desempeña, con la que construye y fija sentidos con la capacidad, muchas veces, de pasar desapercibidos los hilos de su funcionamiento, radica su potencia. El modo en que las construcciones discursivas y los sentidos derivados de las mismas van permeando en el modo en el que los sujetos le dan sentido a su propia existencia al interior de la estructura social, asumiendo roles, identidades y espacios estancos y habilitando determinados quehaceres y no otros, muestra al discurso como una de las materialidades sobre la cual posarse para complejizar, analizar y conocer todas las transformaciones que surgen en la base social y que transforman, a su vez, la superestructura ideológica.

En todas las sociedades hay una forma de organizar el mundo, una forma dominante y enseñada, transferida a partir de lo discursivo y que aparece como natural y eterna logrando su cometido, el no cuestionamiento por parte de los sujetos y su saberse libres y soberanos respecto de sus propios pensamientos y prácticas. Rastrear cuáles podrían ser aquellos Aparatos Ideológicos de Estado mediante los cuales los sujetos

¹⁴³ Esto ya había sido observado por Sabugo: "Todos los objetos del Barrio y del Centro se vuelven animados, cobrando vida y sentido para asumir múltiples papeles, sentimientos y valores morales" (Sabugo, 2013: 283).

¹⁴⁴ tal y como repasábamos anteriormente, dialoga con las ideas de los vecinos fomentistas respecto de los valores de humildad y sencillez

aprehenden dichas normas, reglas, valores, verdades, subjetividades y roles al interior de una sociedad dada es la llave para poder acercarse a una comprensión más acabada del funcionamiento de lo social, de sus características y sus desigualdades. De ahí la importancia de estudiar el universo discursivo como materialidad de las ideologías. Que el signo ideológico sea terreno de la lucha de clases habla, entonces, de que el lenguaje abre la posibilidad de instalar un sentido sobre el mundo y sus acontecimientos como único posible, acorde a los intereses socioeconómicos de la clase que logre imponer un acento sígnico. Esa clase será la que domine en la lucha de clases, que siempre es, además de económica, ideológica. Pero el lenguaje, nunca transparente, siempre embate, sin evidenciar sus intereses y sus objetivos. Los mitos, las valoraciones positivas o negativas, las aserciones y las negaciones son aquellos mecanismos que permiten cuestionar los discursos disfrazados de evidencias para dilucidar cuáles son las posiciones, desde dónde se habla y por qué se dice lo que se dice. El lenguaje en su poder de construcción de la realidad brinda también las pautas para la deconstrucción de la misma. Hacia ello se intentó dirigir este trabajo.

Bibliografía

- Adamovsky, E., Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919- 2003, Grupo Editorial Planeta editado por el sello Booket, Argentina, 2015.
- Althusser, L. "Marxismo y humanismo" en La revolución teórica de Marx, Siglo XXI, Buenos Aires, 1967
- Althusser, L. Ideología y aparatos ideológicos de Estado, Nueva Visión, Buenos Aires,. 1970
- Archetti, E., El gaucho, el tango, Primitivismo y poder en la formación de la identidad nacional argentina, en Mana 9 (): pp.9-29, Río de Janeiro, 2003.
- Archetti, E., Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina, Editorial Antropofagia, Buenos Aires, 2003.
- Barthes, R., Mitologías, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.
- Botana, N., El Orden Conservador, Hyspamérica Ediciones Argentina, 1985.
- Connelly, F., The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1999.
- Clichevsky, N., "El Mercado de tierras en el área de expansión de Buenos Aires y su incidencia sobre los sectores populares. Periodo 1943-1973", Informe de investigación, CEUR-ITDT, 1975.
- Cuenya, B., "Referentes históricos" en *Inquilinatos en la Ciudad de Buenos Aires. Referentes teóricos e históricos y un estudio de caso en el barrio de Almagro*, Cuadernos del CEUR N° 24, Centro de Estudios Urbanos y Regionales, Buenos Aires, 1988.
- De Privitellio, L., "Vecinos y ciudadanos: política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras", Siglo XXI editores Argentina, Buenos Aires, 2003.
- Devoto, F., "Historia de la inmigración en la Argentina", Editorial Sudamericana, 2004.
- Ferrer., A., "La economía argentina", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1972.
- Garramuño, F., "Modernidades primitivas. Tango, samba y nación", Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.
- González, R., "Lo propio y lo ajeno. Actividades culturales y fomentismo en una asociación vecinal. Barrio Nazca (1925-1930)", en Armus, D., *Mundo urbano y cultura popular*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1990.

- Gorelik, A., “El color del barrio: Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte”, en *Variaciones Borges* 8, 1999. Recuperado en 2013 de <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0805.pdf>.
- Gorelik, A., “La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936”, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2010.
- Liska., M. “El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920)” en *Latin American Music Review* (LAMR) N° 35: 1. Austin, School of Music, en prensa.
- Rivas, E., “El área de estudio del submercado en Estudio analítico de un submercado de vivienda: arrendamiento de piezas”. Informe final de investigación, Centro de Estudios Urbanos y Regionales, Buenos Aires, 1977.
- Romano., E. “Las letras del tango. Antología Cronológica 1900-1980”, Editorial Fundación Ross, Rosario, 1993.
- Romero, José L. y Romero, Luis A., “Buenos Aires. Historia de cuatro siglos” Tomo 2, Desde la ciudad burguesa hasta la ciudad de masas, Ed. Altamira, Buenos Aires, 1983.
- Sabugo, M., “Del centro al barrio. Imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense”, Café de las Ciudades, Buenos Aires, 2013.
- Scobie, J., Ravina de Luzzi, A., “El centro, los barrios y el suburbio en Buenos Aires. Historia de cuatro siglos” Tomo 2, Desde la Ciudad burguesa hasta la ciudad de masas, Editorial Altamira, Buenos Aires, 2000.
- Suriano, J., “La huelga de inquilinos de 1907”, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1983.
- Varela G., “Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana”, Paidós Diagonales, Buenos Aires, 2005.
- Varela, G., “Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina”, Ariel Historia, Buenos Aires, 2016.
- Voloshinov, V., “El signo ideológico y la filosofía del lenguaje”, Nueva Visión, Bs. As., 1976.
- Yujnovsky, O. “Claves políticas del problema habitacional argentino”, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1984.

ANEXO I

Corpus de letras

1)

Adiós mi barrio (1930)

Letra: Víctor Soliño

Música: Ramón Collazo

Viejo barrio que te vas
te doy mi último adiós
ya no te veré más.
Con tu negro murallón,
desaparecerá
toda una tradición.
Mi viejo Barrio Sur,
triste y sentimental,
la civilización
te clava su puñal.
En tu costa de ilusión
fue donde se acunó
el tango compadrón.

Ya se fue tu famosa
muralla,
cuyas sombras sirvieron
mil veces
de testigo a los guapos de
laya
que morían por un
corazón.
Y en las noches de luna
febriles,
al compás rezongón de las
olas,
los muchachos con sus
tamboriles
ya no entonan su alegre
canción.

El boliche ha cerrado su
puerta,
ya no hay risas, ni luz, ni
alegría
y en la calle ruinosa y
desierta
sopla un viento de
desolación.
La piqueta fatal del
progreso
arrancó mil recuerdos
queridos
y parece que el mar en un
rezo,

demostrara también su
emoción.

(Recitado)

Barrio Sur... Viejo barrio
querido
que te van arrancando a
pedazos
perfumao con olor de
leyenda,
para vos es mi canto.
Para vos Barrio Sur de mis
sueños
que me has visto jugar de
muchacho
y guardás en tus calles
estrechas
mil recuerdos sagrados.
Para vos viejo barrio
compadre,
de pañuelo y chambergo
ladeado,
que tenés mansedumbre
de niño
y arrogancia de macho.
Para vos viejo Barrio Sur
de mi vida
que engendraste el tango
con pasiones, tragedias y
risas
para vos es mi canto.
Viejo barrio que te vas
te doy mi último adiós
ya no te veré más.

2)

Así era mi barrio (1956)

Letra: Federico Silva

Música: Donato Racciatti

Hoy te evoco de lejos,
Barrio mío...
casitas desiguales y
malvón;
tu verano de charla en la
vereda
¡y tu invierno de lumbre
en el fogón!

El hoyo junto al árbol,
chanta cuatro,
la mancha venenosa, el
llamador...
Patente de bolitas, rango
y mida,
¡tu recuerdo me sube al
corazón!...

No estás, hoy bien sé que
no estás...
Pero igual, para mí sos
igual,
el primer cigarrillo, la
barra,
la esquina de siempre, el
percal...
No estás, hoy bien sé que
no estás...
pero igual, para mí sos
igual,
el piropo florido, la
espera,
¡y un amor que no pude
olvidar!...

La luna parpadeando en
el charquito,
nostalgia que la vida me
dejó
de otro tiempo feliz, de
otro paisaje,
¡y la novia que siempre
me esperó!
Reencuentro de la nube
que llovía
con un pálido abril que
tuvo amor...
¡ilusiones doradas de la
infancia
con perfume de cosa que
pasó!...

ANEXO I

Corpus de letras

3)

Boedo y San Juan (1943)

Letra: Enrique Cadícamo

**Música: Enrique
Cadícamo**

De aquí, de Boedo y San
Juan,
voy a cantar
un tango triste y sentido...
Porque quiero saludar y
recordar,
el barrio donde he
nacido...
Dónde quedó la emoción
de mi niñez,
con cielo azul de
rayuelas...
¡Barriletes de color,
ilusiones de papel,
que ya el viento se
llevó!...
Todo aquello, ¿dónde
está,
esquinitas de mi ayer,
de aquí, de Boedo y San
Juan?

Hoy, que empiezo a
encanecer
y a comprender
lo que es la vida...
¡Qué daría por volver
y por tener
la edad perdida!
Hoy, que empieza el
otoñal
anochece
de mi existencia...
¡Cómo añoro lo que fue
el paisaje tan fugaz
de aquel claro
amanecer!...

De aquí, de Boedo y San
Juan
salí una vez
y me perdí en la
distancia...

¡Quién no sueña en el
café
alguna vez,
hacerse un viaje hasta
Francia!...
¡Allí mi barrio quedó
lejos de mí,
pero muy cerca de mi
alma!
Y en las noches de París
su recuerdo se agrandó
y en diez años no volví...
Y al volver, yo lo encontré
tan cambiado, que lloré
igual que cuando me fui...

Hoy, que empiezo a
encanecer
y a comprender
lo que es la vida...
¡Qué daría por volver,
y por tener
la edad perdida!
Hoy, que empieza el
otoñal
anochece
de mi existencia...
¡Cómo añoro lo que fue
el paisaje tan fugaz
de aquel claro
amanecer!...
Todo aquello, ¿dónde
está,
esquinitas de mi ayer,
de aquí, de Boedo y San
Juan?

4)

Boedo, calle linda (1935)

**Letra: Arturo Rodríguez
Bustamante**

Música: Antonio Tanturi

Sos Boedo la Florida de
Almagro a Patricios.
Calle noble y ancha, todo
corazón,
donde el pueblo sueña,
trabaja y shotea

cancha de la vida, field de
la ilusión.

Si es en los domingos se
viste l'acera
con lindas pebetas que a
misa se van,
mientras los burreros
pasan redoblones
¡de muchos caballos que
nunca se dan!

Boedo, calle linda sin
igual,
Boedo, sos la flor del
arrabal.
Yo te canto con el alma
porque sos como una
madre
y hasta quedás más
compadre
con una Universidad.
Boedo, calle linda y sin
igual.
Boedo, sos la flor del
arrabal.

Hay de todo en ella, como
en la botica.
Gente de trabajo, mundo
intelectual,
quinieleros buenos que se
fían un mango,
novias que se pientan
fugaza y fainá.
Cines concurridos, típicas
orquestas,
cándidos y guapos de la
vecindad,
hinchas futbolistas,
fabriqueras postas
¡la radio con alto parlante
y demás!...

5)

Barrio de tango (1942)

Letra: Homero Manzi

Música: Aníbal Troilo

Un pedazo de barrio, allá
en Pompeya,

ANEXO I

Corpus de letras

durmiéndose al costado
del terraplén.
Un farol balanceando en
la barrera
y el misterio de adiós que
siembra el tren.
Un ladrido de perros a la
luna.
El amor escondido en un
portón.
Y los sapos redoblando en
la laguna
y a lo lejos la voz del
bandoneón.

Barrio de tango, luna y
misterio,
calles lejanas, ¡cómo
estarán!
Viejos amigos que hoy ni
recuerdo,
¡qué se habrán hecho,
dónde estarán!
Barrio de tango, qué fue
de aquella,
Juana, la rubia, que tanto
amé.
¡Sabrá que sufro,
pensando en ella,
desde la tarde que la
dejé!
Barrio de tango, luna y
misterio,
¡desde el recuerdo te
vuelvo a ver!

Un coro de silbidos allá en
la esquina.
El codillo llenando el
almacén.
Y el dramón de la pálida
vecina
que ya nunca salió a mirar
el tren.
Así evoco tus noches,
barrio 'e tango,
con las chatas entrando al
corralón
y la luna chapaleando
sobre el fango

y a lo lejos la voz del
bandoneón.

6) **Barrio viejo (1928)** **Letra: Eugenio Cárdenas** **Música: Guillermo** **Barbieri**

Calles donde mi lindo
barrio se alzó,
calles que guardan mis
recuerdos de ayer;
vuelvo lo mismo que una
alondra,
trayendo en mis
canciones
los ecos de las frondas.
Quiero que no olvides que
traje al volver,
toda la dicha que me
hicieras gozar.
Por eso al llegar,
quisiera dejar
la dicha de mi cantar.

Vuelvo al pie de tu
ventana
para evocar las mañanas
en que feliz me sentía,
cuando un cantor
melodioso
interrumpía el reposo
de la mujer que quería.
Hoy, que rondo por tus
calles
quiero llenarme de
amores
bajo el raudal de
esplendores
Que te han hecho
deslumbrar.

Barrio que nunca te he
podido olvidar
aunque mi ausencia
mucho tiempo duró.
Barrio, rincón de mi
alegría,
vengo a buscar la gloria

de mis lejanos días.
Quiero que sepas que no
puedo vivir
lejos de tus calles
cubiertas de sol
porque el esplendor
que siempre hay en ti,
hace revivir mi amor.

7) **Almagro (1930)** **Letra: Iván Diez** **Música: Vicente San** **Lorenzo**

Cómo recuerdo, barrio
querido,
aquellos tiempos de mi
niñez...
Eres el sitio donde he
nacido
y eres la cuna de mi
honradez.
Barrio del alma, fue por
tus calles
donde he gozado mi
juventud.
Noches de amor viví,
con tierno afán soñé
y entre tus flores
también lloré...
¡Qué triste es recordar!
Me duele el corazón...
Almagro mío,
¡qué enfermo estoy!

Almagro, Almagro de mi
vida,
tú fuiste el alma de mis
sueños...
Cuántas noches de luna y
de fe,
a tu amparo yo supe
querer...
Almagro, gloria de los
guapos,
lugar de idilios y poesía,
mi cabeza la nieve cubrió;
ya se fue mi alegría
como un rayo de sol.

ANEXO I

Corpus de letras

El tiempo ingrato dobló
mi espalda
y a mi sonrisa le dio
frialdad...
Ya soy un viejo, soy una
carga,
con muchas dudas y
soledad.
Almagro mío, todo ha
pasado;
quedan cenizas de lo que
fue...
Amante espiritual
de tu querer sin fin,
donde he nacido
he de morir.
Almagro, dulce hogar,
te dejo el corazón
como un recuerdo de mi
pasión.

8)

San José de Flores (1936)

Letra: Enrique Gaudino

Música: Armando

Acquarone

Me da pena de verte hoy,
barrio de Flores,
rincón de mis juegos,
cordial y feliz.
Recuerdos queridos,
novela de amores
que evoca un romance de
dicha sin fin.
Nací en ese barrio, crecí
en sus veredas,
un día alcé el vuelo
soñando triunfar;
y hoy, pobre y vencido,
cargado de penas,
he vuelto cansado de
tanto ambular...

La dicha y fortuna me
fueron esquivas,
jirones de ensueños
dispersos dejé;

y en medio de tantas
desgracias y penas,
el ansia bendita de verte
otra vez...
En tierras extrañas luché
con la suerte,
derecho y sin vueltas no
supe mentir,
y al verme agobiado, más
pobre que nunca,
volví a mi querencia
buscando morir.

Más vale que nunca
pensara el regreso,
si al verte de nuevo me
puse a llorar.
Mis labios dijeron
temblando en un rezo:
¡Mi barrio no es éste,
cambió de lugar!...
Prefiero a quedarme,
morir en la huella,
si todo he perdido,
barriada y hogar...
Total, otra herida no me
hace ni mella,
será mi destino rodar y
rodar...

9)

Sur (1948)

Letra: Homero Manzi

Música: Aníbal Troilo

San Juan y Boedo antigua,
y todo el cielo,
Pompeya y más allá la
inundación.
Tu melena de novia en el
recuerdo
y tu nombre florando en
el adiós.
La esquina del herrero,
barro y pampa,
tu casa, tu vereda y el
zanjón,
y un perfume de yuyos y
de alfalfa

que me llena de nuevo el
corazón.

Sur,
paredón y después...
Sur,
una luz de almacén...
Ya nunca me verás como
me vieras,
recostado en la vidriera
y esperándote.
Ya nunca alumbraré con
las estrellas
nuestra marcha sin
querellas
por las noches de
Pompeya...
Las calles y las lunas
suburbanas,
y mi amor y tu ventana
todo ha muerto, ya lo sé...

San Juan y Boedo antiguo,
cielo perdido,
Pompeya y al llegar al
terraplén,
tus veinte años
temblando de cariño
bajo el beso que entonces
te robé.
Nostalgias de las cosas
que han pasado,
arena que la vida se llevó
pesadumbre de barrios
que han cambiado
y amargura del sueño que
murió.

10)

Tinta Roja (1941)

Letra: Cátulo Castillo

Música: Sebastián Piana

Paredón,
tinta roja en el gris
del ayer...

Tu emoción
de ladrillo feliz
sobre mi callejón

ANEXO I

Corpus de letras

con un borrón
pintó la esquina...

Y al botón
que en el ancho de la
noche
puso el filo de la ronda
como un broche...

Y aquel buzón carmín,
y aquel fondín
donde lloraba el tano
su rubio amor lejano
que mojaba con bon vin.

¿Dónde estará mi
arrabal?
¿Quién se robó mi niñez?
¿En qué rincón, luna mía,
volcás como entonces
tu clara alegría?

Veredas que yo pisé,
malevos que ya no son,
bajo tu cielo de raso
trasnocha un pedazo
de mi corazón.

Paredón
tinta roja en el gris
del ayer...

Borbotón
de mi sangre infeliz
que vertí en el malvón
de aquel balcón
que la escondía...

Yo no sé
si fue negro de mis penas
o fue rojo de tus venas
mi sangría...

Por qué llegó y se fue
tras del carmín
y el gris,
fondín lejano
donde lloraba un tano
sus nostalgias de bon vin

11)
Parque Patricios (1935)
Letra: Oscar Arona
Música: Oscar Arona

Cada esquina de este
barrio es un recuerdo
de lo mágica y risueña
adolescencia;
cada calle que descubre
mi presencia,
me está hablando de las
cosas del ayer...
¡Viejo barrio!... Yo que
vengo del asfalto
te prefiero con tus calles
empedradas
y el hechizo de tus noches
estrelladas
que en el centro no se
sabe comprender.

¡Parque Patricios!...
Calles queridas
hondas heridas
vengo a curar...

Sonreís de mañanita
por los labios de los
mozas
que en bandadas
rumorosas
van camino al taller;
sos romántico en las
puertas
y en las ventanas con
rejas
en el dulce atardecer;
que se adornan de parejas
te ponés triste y sombrío
cuando algún muchacho
bueno
traga en silencio el
veneno
que destila la traición
y llorás amargamente
cuando en una musiquita
el alma de Milonguita
cruzó el barrio en que
nació.

¡Viejo Parque!... Yo no sé
que airada racha
me alejó de aquella novia
dulce y buena
que ahuyentaba de mi
lado toda pena
con lo magia
incomparable de su
amor...
Otros barrios marchitaron
sus ensueños...
¡Otros ojos y otras bocas
me engañaron
el tesoro de ilusiones me
robaron
hoy mi vida encadenado
está al dolor!...

12)
Melodía de arrabal
(1932)
Letra: Alfredo Le
Pera/Mario Battistela
Música: Carlos Gardel

Barrio plateado por la
luna,
rumores de milonga
es toda su fortuna.
Hay un fueye que rezonga
en la cortada mistonga,
mientras que una pebeta,
linda como una flor,
espera coqueta
bajo la quieta
luz de un farol.

Barrio... barrio..
que tenés el alma
inquieta
de un gorrión
sentimental.
Penas...ruego...
¡esto todo el barrio
malevo
melodía de arrabal!
Barrio... barrio...
perdoná si al evocarte

ANEXO I

Corpus de letras

se me pianta un lagrimón,
que al rodar en tu
empedrao
es un beso prolongao
que te da mi corazón.

Cuna de tauras y
cantores,
de broncas y entreveros,
de todos mis amores.
En tus muros con mi
acero
yo grabé nombres que
quiero.
Rosa, "la milonguita",
era rubia Margot,
en la primer cita,
la paica Rita
me dio su amor.

13)

**Ventanita de arrabal
(1927)**

**Letra: Pascual Contursi
Música: Atilio Scatasso**

En el barrio Caferata
en un viejo conventillo,
con los pisos de ladrillo,
minga de puerta cancel,
donde van los organitos
su lamento rezongando,
está la piba esperando
que pase el muchacho
aquel.

Aquel que solito
entró al conventillo,
echao a los ojos el
funyi marrón;
botín enterizo,
el cuello con brillo,
pidió una guitarra
y pa'ella cantó.

Aquel que, un domingo,
bailaron un tango;
aquel que le dijo:
"Me muero por vos";
aquel que su almita

arrastró por el fango,
aquel que a la reja
más nunca volvió.

Ventanita del cotorro
donde sólo hay flores
secas,
vos también abandonada
de aquel día... se quedó.

El rocío de sus hojas,
las garúas de la ausencia,
con el dolor de un suspiro
tu tronquito destrozó.

14)

Parque Patricios (1941)¹

**Letra: Francisco Laino y
Antonio Radicci
Música: Francisco Laino y
Antonio Radicci**

Mi viejo Parque Patricios
Querido rincón porteño,
Barriada de mis ensueños
Refugio de mi niñez.

El progreso te ha
cambiado
Con su rara arquitectura,
Llevándose la hermosura
De tu bondad y sencillez.

Cuántas noches de alegría
Al son de una serenata,
En tus casitas de lata
Se vio encender el farol.

Y al vibrar de las vigüelas
El taita de ronco acento,
Hilvanaba su lamento
Sintiéndose trovador.

15)

**A mi dejame en mi barrio
(1942)²**

**Letra: Francisco Amor
Música: Francisco Amor**

Qué me hablás de Nu
York,
qué querés con París...
Palacetes de lujo,
rascacielos sin fin.
¿Qué sos, dama de
alcurnia
o de rango, decís?
¡Sí! Yo sé que a mi lado
nunca has sido feliz.

¡Despertate, atendé,
despertate y oí!
¿Qué me hablás de Nu
York,
qué querés con París?

¿A mí?... ¡Dejame en mi
barrio!,
de casitas desparejas
rincones donde se
amansan
recuerdos de cosas viejas.
Si hasta el tapial se
remoza
de madre selva olorosa
aromando el arrabal,
y aquí las calles son
canchas
y el sol se tira a sus
anchas,
y en todo hay color de
hogar.
¿A mí?... ¡Dejame en mi
barrio!
Aquí el luchar y el sufrir,
aquí amé y aquí he vivido
y aquí tendré que morir...

Vos nacista pa' ser,
lo que sos, ¡nada más!
mariposa andariega

¹ Registrado en SADAIC el
03/01/1941 aunque se supone
anterior dado que Canaro lo grabó
en el

² Registrado en SADAIC el
08/07/1941

ANEXO I

Corpus de letras

y en tus alas llevás
la inquietud de otros
cielos
y en el lujo quemás
la nostalgia del barrio
que ya nunca verás.

¡Despertate, atendé,
despertate y oí!
¿Qué me hablás de Nu
York,
qué querés con París?

16)

Barrio Reo (1927)

Letra: Alfredo Navarrine

Música: Roberto Fugazot

Viejo barrio de mi
ensueño,
el de ranchitos iguales,
como a vos los vendavales
a mí me azotó el dolor.
Hoy te encuentro
envejecido
pero siempre tan risueño,
barrio lindo. ... Y yo qué
soy...
Treinta años y mirá,
mirá que viejo estoy...

Mi barrio reo,
mi viejo amor,
oye el gorjeo,
soy tu cantor.
Escucha el ruego
del ruiseñor
que, hoy que está ciego,
canta mejor.
Busqué fortuna
y hallé un crisol;
plata de luna
y oro de sol.
Calor de nido
vengo a buscar...
Estoy rendido
de tanto amar.

Barrio reo, campo abierto
de mis primeras
andanzas,

en mi libro de esperanza
sos la página mejor.
Fuiste cuna y serás tumba
de mis líricas tristezas...
Vos le diste a tu cantor
el alma de un zorzal
que se murió de amor.

17)

Milonga de mis amores

(1937)

Letra: José María

Contursi

Música: Pedro Laurenz

Oigo tu voz
engarzada en los acordes
de una lírica guitarra...
Sos milonga de otros
tiempos... Yo te vi crecer
prendida en las polleras
de un bailongo guapo y
rompedor
como jamás ha de volver.

Nadie, tal vez,
comprendió mejor las
penas y el sentir de mi
barriada...
Sin embargo te olvidaron
y en el callejón
tan sólo una guitarra te
recuerda, criolla como
vos,
y en su gemir tiembla mi
ser.

Vuelvo cansado de todo
y en mi corazón lloran los
años...

Mi vida busca tan sólo
la tranquilidad del viejo
barrio...

Y encuentro todo
cambiado menos tu
canción, milonga mía...
El progreso ha destrozado
toda la emoción
de mi arrabal.

Quiero olvidar
y tus notas van llenando
de tristeza el alma mía...
He cruzado tantas veces
ese callejón,
llevando entre los labios
un silbido alegre y tu
cantar
emborrachando el
corazón.

Era feliz
entregado a las caricias de
la única sincera
que acunó una primavera
que no floreció...
Milonga, ya no puedo
continuar... El llanto me
venció...
Quiero olvidar... y pienso
más.

18)

Mis amigos de ayer

(1945)

Letra: José María

Contursi

Música: Francisco

Lomuto

Esta noche tengo ganas
de aturdirme de
recuerdos
con el frío denso y lerdo
de las cosas del lugar,
recorrer las viejas calles
por el tiempo
transformadas
y entre piedras olvidadas
empaparme de arrabal.
Me contemplan con
asombro las estrellas y
esta esquina
con perfume de glicinas y
colores de malvón...
Debo estar acaso viejo,
melancólico y más flojo,
que me sale por los ojos
esta cálida emoción.

ANEXO I

Corpus de letras

¿Dónde están mis amigos,
mis amigos de ayer?
Se me vieran llegar
como un duende y llorar...
y llorar al volver.
¿Se perdieron tal vez
por un rumbo sin luz,
sin destino... sin fe?
Por distinto camino
me perdí yo también...
¡Si me vieran llegar
como un duende y llorar
mis amigos de ayer?

Para qué llorar ahora lo
que el tiempo se ha
llevado,
si está muerto mi pasado
como muerto está mi
amor...
Una voz canta en mi oído
mis canciones olvidadas
y la noche perfumada se
hace toda una canción...
Me entristecen estas
calles, las estrellas y la
esquina
con perfumes de glicinas y
colores de malvón...
Es que estoy mucho más
viejo, melancólico y más
flojo
y me sale por los ojos
hecha llanto mi emoción.

19)

Viejo baldío (1955 aprox)
VER BIEN AÑO EN LIBRO
DE LETRAS

Letra: Víctor Lamanna
Música: Roberto Grella

Baldío de barrio... un
cacho de vida
perdido a lo lejos allá en
mi arrabal,
bordeado de casas
humildes y viejas,
esquina, laguna y aquel
saucedal.

Baldío de barrio, retazo
de infancia,
purretes traviesos
soñando volar,
mil juegos de antaño, mil
sueños lejanos,
camino del tiempo, ¿qué
calle andarán?

Recuerdo de aquel barrio
que ribeteó la luna,
testigo nacarado tendido
en el fangal
y el viejo farolito con su
luz trasnochada
entremezcló romances de
sedas y percal.
Como en tu calesita que
desgranaba tangos,
mi suerte fue sortija que
siempre se negó
y del rodar fulero por
calles de la vida,
hoy traigo a mi regreso
cachuso el corazón.

Baldío de barrio, me
llueve en los ojos
y el alma vacía se aprieta
en dolor,
envuelta en el humo de
las horas viejas
que trae el encanto de la
evocación.

Baldío de barrio, amigos
primeros.
¿Qué rumbo la vida nos
quiso marcar?
Se pierden los gritos, las
caras borrosas,
qué solo me encuentro,
qué extraño que estás.

20)

Recordando mi barrio
(1930)³

³ Grabado por Gardel en 1930,
<https://www.youtube.com/watch?v=eGMZMTwTCRE>

Letra: José María Ruffet
Música: José María
Ruffet

He nacido en un barrio
criollo
de casitas abiertas al sol,
cuyos aires corrían
hinchidos
de heliotropo, de menta y
cedrón.
Arboledas de rico follaje
ofrecían guarida y frescor
a las aves que hacían sus
nidos
¡y al galán que cantaba su
amor!

¡Hermoso barrio de mi
juventud!
Tu viejo ambiente criollo,
¿dónde está?
En vez de tu casita y tu
jardín
hay mármoles y bronce
de cristal.
Tus pájaros se han ido a
otra región...
el viento ya no juega en tu
parral...
¡Hermoso barrio mío de
mi niñez!
¡Nostalgias de mis tardes
y de mi vejez!

Y esos árboles, viejas
reliquias,
que orillaban veredas sin
fin,
van cayendo a los golpes
de hacha,
van muriendo de cuajo y
raíz.
Arboleda que me ha
conocido
en mis años de dicha
infantil,
¡ojalá que en mi riego de
llanto
en retoños la viera surgir!

ANEXO I

Corpus de letras

21)

El pregón (1941)⁴

Letra: José González

Castillo

Música: Cátulo Castillo

Arrimaba hasta el barrio
dejando al pasar
el motivo feliz del pregón.
Se dormía en un giro de
tango
su andar de malevo
altanero y varón.
¿Desde dónde cargaba su
estampa
perfumada de menta y
jasmín?
Rezbgado quijote de un
hampa que fue,
en los tiempos del
peringundín.

pregón:
¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!

El conoció el arrabal,
aquel "del farol
plateando en el fango...",
cuando la luna era un real
de plata maciza
tirada en los charcos.
El conoció las esquinas
pintadas de sombras
bajo las glicinas,
cuando entonaba el
pregón
llamando a la dueña
de su corazón.

pregón:
¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!

Pero el Tiempo, buscando

un destino
mejor
para el claro paisaje de
ayer
con las verjas del mismo
camino
plasmó rascacielos
soberbios de fe...
Decorado fatal que lo
ahogara,
asesino del viejo portón,
donde otrora esperara
gloriosa
su amor
que llegara trayendo el
pregón.

pregón:
¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!

22)

**Nobleza de arrabal (1919
aprox)⁵**

Letra: Juan Andrés

Caruso

Música: Francisco Canaro

Naciste en el suburbio
y entre tangos
dormilones,
enredaron corazones
tus vestidos de percal.
Y al compás del organito
que tanguéaba en las
orillas,
bailaban en zapatillas
los tauras del arrabal.
Ya no adornan tu cabeza
esas rosas encarnadas,
no hay zapatillas
bordadas
ni leones a la francesa.
Hoy en traje de soiree

en las sombras de la
noche,
te lleva un auto o un
coche
al lujoso cabaret.

Y allí te encuentras bien,
porque
te llenan de ventura y
placer,
mas nunca encontraras
amor,
y al suburbio has de
volver.

Perdieron todo el encanto
tus alegres carcajadas,
tus cortes y tus quebradas
ya no son del arrabal.
Y aunque vivas entre el
lujo
tu vida triste se esfuma
como la débil espuma
de tu copa de champán.

Flor genuina de arrabal,
los que quieran alejarte
no podrán desalojarte
de la musa popular.
Que aunque nacida en el
fango
nadie te quita la palma,
llevas metida en el alma
una milonga y un tango.

23)

Yo soy de Parque

Patricios (1945)

Letra: Carlos Lucero

Música: Víctor Felice

Yo soy de Parque Patricios
he nacido en ese barrio,
con sus chatas, con su
barro...
En la humildad de sus
calles
con cercos de
madreselvas
aprendí a enfrentar la

⁵ Este tango se habría estrenado
1919 en el Teatro Variedades, de
Plaza Constitución,
<http://tangosalbardo.blogspot.com.ar/2017/02/nobleza-de-arrabal.html>

⁴ Registrada en SADAIC el
05/11/1941

ANEXO I

Corpus de letras

vida...
En aquellos lindos
tiempos
del percal y agua florida,
con guitarras en sus
noches
y organitos en sus tardes.
Yo soy de Parque Patricios
vieja barriada de ayer...

Barrio mío... tiempo
viejo...
Farol, chata, luna llena,
viejas rejas, trenzas
negras
y un suspiro en un
balcón...
Mayorales...
cuarteadores...
muchachadas de mis
horas,
hoy retornan al recuerdo
que me quema el
corazón.

Hoy todo, todo ha
cambiado
en el barrio, caras nuevas
y yo estoy avejentado...
Mis cabellos flor de nieve
y en el alma mil nostalgias
soy una sombra que
vive...
Recordando aquellos
tiempos
que su ausencia me
revive,
de mi cita en cinco
esquinas...
y de aquellos ojos claros.
Yo soy de Parque Patricios
evocación de mi ayer...

24)

**No salgas de tu barrio
(1927)**

**Letra: Arturo Rodríguez
Bustamante**

Música: Enrique Delfino

No abandones tu costura,
muchachita arrabalera,
a la luz de la modesta
lamparita a kerosene...
No la dejés a tu vieja
ni a tu calle, ni al
convento,
ni al muchacho sencillote
que suplica tu querer.
Desecha los berretines
y los novios milongueros
que entre rezongos del
fuelle
¡te trabajan de chiqué!

No salgas de tu barrio, sé
buena muchachita
casate con un hombre
que sea como vos
y aún en la miseria sabrás
vencer tu pena
y ya llegará un día en que
te ayude Dios.

Como vos, yo, muchachita
era linda y era buena,
era humilde y trabajaba
como vos en un taller;
dejé al novio que me
amaba
con respeto y con
ternura,
por un niño engominado
que me trajo al cabaret;
me enseñó todos sus
vicios
pisoteó mis ilusiones
hizo de mí este despojo,
muchachita, ¡que aquí
ves!

25)

**Rinconada de mis
tiempos (1933)**

**Letra: Francisco Laino
Música: José Martínez**

Barrio, quiero recordarte
como cumpliendo un
deber,

porque sabes de mis
penas
y mis alegrías de ayer.
Hoy, al verte tan
cambiado,
se me parte el corazón;
si alguna vez te he
faltado,
barrio, te pido perdón.

Rinconada de mis tiempos
¡cómo te encuentro
cambiada!
¿Dónde está la
muchachada
de mi loca juventud?
Hasta mis viejos amigos
hoy los encuentro
alejados
muy tristes y
abandonados.
¿Por qué tanta ingratitud?
¡Cómo se piantan los
años,
Ni sos la sombra de ayer!

¿Dónde está la tana
Juana,
el Zurdito Pantaleón,
el Lunguito Palangana
y la Parda Encarnación?
¿Y aquellos bravos
muchachos
que en el viejo callejón
peleaban de hombre a
hombre
defendiendo a una
ilusión?

Rinconada de mis
tiempos.
¡cómo te encuentro
cambiada!
¿Dónde está la pincelada
de mi canyengue arrabal?
El progreso te ha volteado
con su nueva
arquitectura.
¡Si te sacó tu hermosura!
Ya pa' mí no sos igual.

ANEXO I

Corpus de letras

¡Cómo se plantan los
tiempos!

¡Si dan ganas de llorar!

26)

Milonga de Puente Alsina

(1941)⁶

Letra: Homero Manzi

Música: Sebastián Piana

Puente Alsina, puente
viejo,
viendo que estás
liquidado
quiero atar a mi
encordado
tu pasao y mi cantar,
recordando tus hazañas
cuando golpeaba en tu
trocha
el tacón de la morocha
al volver de trabajar.

Ya no serás
el que guapeó en el
"ochenta",
ni jamás como en las
mentas
la pedana de la cuenta
que la ocasión canceló.
Ya no serás
el que en las brumas del
río
vio chispear el brillo frío
de las dagas que en el río
concitaba la traición.

Se va el barrio que ha
crecido
junto a tus viejos
horcones,
con la fe de los varones
que labró tu tradición.
Se va el soplo del misterio
que en tus tablones se
acuna
bajo la luz de la luna
farolito de cartón.

Ya no serás
aquel rincón perulario
que amarrao a los
prontuarios
del Riachuelo legendario
su tradición consagró.
Sólo serás
así pintao y luciente
más bacán y resistente,
pero serás cualquier
puente
sin pasao, ni emoción.

27)

Luna arrabalera (1935)

Letra: Mario César

Gomila

Música: Carlos Marcucci

Arrabal de mis amores:
vuelvo a vos, cruzao de
ardores,
como un muchacho.
Traigo el polvo de la
huella...
pero tiembla aún la
estrella
en mi penacho.
Esa estrella de poeta
que brilló por la pebeta
más retrechera...
Voy viviendo la quimera
de la luna arrabalera
que me vio nacer.

Luna,
luna arrabalera,
veinte primaveras
y un primer amor
sueñan
dentro de mi alma
por la extraña calma
de tu resplandor.
Voy rondando por el viejo
callejón
y por vos se me renueva
la ilusión:
¡allá viene mi pebeta de
arrabal!...

¡Es oro y seda su percal!

Arrabal de mis amores:
hoy los tiempos son
mejores...
te van cambiando,
pero siempre tu fortuna
sin igual, será la luna
que está brillando.
Bajo su mirada quieta
la princesa y el poeta
irán cantando:
Voy viviendo la quimera
de la luna arrabalera
que me vio nacer.

28)

Puente Alsina (1947)⁷

Letra: Benjamín Tagle

Lara

Música: Benjamín Tagle
Lara

¿Dónde está mi barrio, mi
cuna querida?
¿Dónde la guarida,
refugio de ayer?
Borró el asfaltado, de una
manotada,
la vieja barriada que me
vio nacer...

En la sospechosa quietud
del suburbio,
la noche de un triste
drama pasional
y, huérfano entonces, yo,
el hijo de todos,
rodé por el lodo de aquel
arrabal.

Puente Alsina, que ayer
fuera mi regazo,
de un zarpazo la avenida
te alcanzó...
Viejo puente, solitario y
confidente,
sos la marca que, en la
frente,

⁶ Registrado en SADAIC el
11/07/1940

⁷ Registrado en SADAIC el
17/12/1947

ANEXO I

Corpus de letras

el progreso le ha dejado
al suburbio rebelado
que a su paso sucumbió.

Yo no he conocido caricias
de madre...
Tuve un solo padre que
fuera el rigor
y llevo en mis venas, de
sangre matrera,
gritando una gleba su
crudo rencor.

Porque me lo llevan, mi
barrio, mi todo,
yo, el hijo del lodo lo
vengo a llorar...
Mi barrio es mi madre
que ya no responde...
¡Que digan adónde lo han
ido a enterrar!

29)

Cuna de tango (1944)⁸

**Letra: Salvador Manuel
Llamas**

**Música: Francisco
Barroso**

El viejo farol de la
esquina,
De luz mortecina
Me dice que es cierto,
Que el tango nació en
Villa Crespo
Al son de candombes...
Milonga sentida,
Bajo el parral de la casita
noble,
Con su cadencia cantaron
los pobres
Soñaros felices las novias,
Bordando entre rosas, su
tul de ilusión.

Con el recuerdo de las
cosas buenas

Quiero decirte,
Maldonado amigo,
Que aún quedan criollos
En tu antiguo barrio,
Los hombres que saben
De tu viejo tango,
La casa pobre,
La muchacha humilde,
En el Villa Crespo
Que te vio nacer...

El tiempo cambió la
barriada,
Dejando en la mala
Mis cosas queridas.
Cambió hasta tu criolla
figura,
Por la arquitectura
De tu ancha avenida...
Y esos muchachos que ya
peinan canas,
Dicen tejiendo, cientos de
recuerdos,
Que fue una noche de
luna
Que en Maldonado, lloró
un bandoneón.

30)

Vuelvo al barrio (1955)⁹

Letra: Lito Bayardo

Música: Alberto Margal

He llegado hasta la
esquina de mi infancia
para verla, como
entonces, otra vez.
He llegado con un dejo de
nostalgia,
porque la vida pasó y se
fue.

Allí está la vieja casa de
mis viejos,
pero el viejo ya no vuelve
nunca más.
Fue mi padre, fue mi
amigo y sus consejos
de viejo amigo no he de

olvidar.

El guardapolvo, los
cuadernos y la escuela,
la maestrita y el primero
superior;
la calesita de la esquina,
la rayuela,
trompo, fútbol, corralón.
Después, la piba pizpireta
que en el barrio
fue la más linda que mi
alma conquistó.
El billar, el café, el
cigarrillo
y el primer pantalón
largo, ¡todo se fue!

Vuelvo al barrio y esta
noche tengo ganas
de unas copas en la
esquina de este aquel bar.
Vuelvo al barrio para ver a
los muchachos,
pero la barra no existe
más.
Solamente está la vieja en
su casita,
con su hamaca, su tejido y
su emoción;
la vecina, cariñosa,
madrecita,
me han pedido que les
cante una canción.

31)

**La casita de mis viejos
(1932)**

Letra: Enrique Cadícamo

**Música: Juan Carlos
Cobián**

Barrio tranquilo de mi
ayer,
como un triste atardecer,
a tu esquina vuelvo
viejo...
Vuelvo más viejo,
la vida me ha cambiado...
en mi cabeza un poco de

⁸ Registrado en SADAIC el
04/02/1944

⁹ Registrado en SADAIC el
15/11/1955

ANEXO I

Corpus de letras

plata
me ha dejado.
Yo fui viajero del dolor
y en mi andar de soñador
comprendí mi mal de
vida,
y cada beso lo borré con
una copa,
las mujeres siempre son
las que matan la ilusión.
(en un juego de ilusión
repartí mi corazón.)

Vuelvo vencido a la casita
de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo
que se agita en mi
memoria,
mis veinte abriles me
llevaron lejos...
locuras juveniles, la falta
de consejo.

Hay en la casa un hondo y
cruel silencio huraño,
y al golpear, como un
extraño,
me recibe el viejo criado...
Habré cambiado
totalmente, que el
anciano por la voz
tan sólo me reconoció.

Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...
Con esos ojos
nublados por el llanto
como diciéndome porqué
tardaste tanto...

Ya nunca más he de partir
y a tu lado he de sentir
el calor de un gran
cariño...

Sólo una madre nos
perdona en esta vida,
es la única verdad,
es mentira lo demás.

32)

**Tu casa ya no está
(1944)¹⁰**

Letra: Homero Expósito

Música: Virgilio Expósito

Aquella juventud de la
emoción primera,
aquella enredadera
de rosa y parral...
Ya son como el perfume
de un libro muy viejo,
ya sólo recuerdos,
tu casa ya no está...
Si me parece ver aquel
rondín de niños
rondando un aljibe
de luna al brocal,
y allí en el viejo patio de
olor a jazmines
frenar en la rayuela
las ansias de andar.

Ya no vendrás con tus
ojos de trigo,
ya no tendrás el vestido
de percal...
El ayer... el ayer ha
partido,
tus ojos se han dormido,
tu casa ya no está...
Ya no hablarán tus
muñecas de trapo
ni el agua mansa del
último adiós.
Tú, que podías traerme el
ayer,
te has marchado con tu
aroma de flor.

Eterna soledad la de mis
ojos claros,
buscaron y buscaron
poder olvidar,
y hoy llenas de regreso y
de angustia las manos
encuentro que en el
barrio
tu casa ya no está...

Eterna soledad la de mis
ojos tristes,
te llaman en la ausencia
del patio otoñal,
y sufren el silencio de un
sueño lejano
llorando aquellos años
que no volverán.

33)

Esquinas porteñas (1933)

Letra: Homero Manzi

Música: Sebastián Piana

Esquina de barrio porteño
te pintan los muros la
luna y el sol.
Te lloran las lluvias de
invierno
en las acuarelas de mi
evocación.
Treinta lunas conocen mi
herida
y cien callecitas nos
vieron pasar.
Se cruzaron tu vida y mi
vida,
tomaste la senda que no
vuelve más.

Calles, donde la vida
mansa
perdió las esperanzas,
la pasión y la fe.
Calles, si sé que ya está
muerta,
golpeando en cada puerta
por qué la buscaré.
Callecitas, sombreadas de
poesía,
nos vieron ir un día
felices los dos.
Compañera del sol y las
estrellas,
se fue la tarde aquella
camino de Dios.

Los vientos murmuran mi
pena.

¹⁰ Registrado en SADAIC el
08/08/1944

ANEXO I

Corpus de letras

Las sombras me dicen que
ya se marchó.
Y escrito en las noches
serenas
encuentro su nombre
como una obsesión.
Esquinita de barrio
porteño,
con muros pintados de
luna y de sol,
que al llorar con tus
lluvias de invierno
manchás el paisaje de mi
evocación.

34)

De antaño (1939)

Letra: Luis Rubistein

Música: Luis Rubistein

En la calleja querendona y
suburbana,
los pregones más
humildes
ponen sol en las mañanas
y las muchachas, junto al
carro verdulero,
se estremecen al piropo
del galante vocinglero.
Hay un revuelo de trenzas
y percales,
policromía brillante de
arrabal
y en cada puerta pone el
sol con sus raudales,
un poquito más de vida
y otro amor sentimental.

Tiempo
de pantalón a la francesa,
noches
en que reinaba la ilusión,
cuando el amor se
volcaba en serenatas,
luna de plata
sobre el balcón.
Tiempo.
del bordonear de las
guitarras,
bajo

los techos verdes del
parral,
cuando el clavel se
enredaba en la guedeja,
junto a la oreja
de algún zorzal.

Los viejos vales del
renguito organillero
que bailaba en la vereda
el monito milonguero,
y la caída de la tarde
dibujaba
un gris melancolía
que en la noche se
encerraba.
Y eran jardines de rosas y
malvones
los que colgaban
temblando del balcón.
Mi Buenos Aires, con mi
cofre de emociones
en la pena del recuerdo
hoy te doy mi corazón.

35)

Barrio pobre (1926)

Música: Vicente

Belvedere

**Letra: Francisco García
Jiménez**

En este barrio que es
reliquia del pasado,
por esta calle, tan
humilde tuve ayer,
detrás de aquella
ventanita que han
cerrado,
la clavelina perfumada de
un querer...
Aquellas fiestas que en
tus patios celebraban
algún suceso venturoso
del lugar,
con mi guitarra entre la
rueda me contaban
y en versos tiernos
entonaba mi cantar...

Barrio... de mis sueños
más ardientes,
pobre...cual las ropas de
tus gentes.
Para mí guardabas toda la
riqueza
y lloviznaba la tristeza
cuando te di mi último
adiós...
¡Barrio... barrio pobre,
estoy contigo!...
¡Vuelvo a cantarte, viejo
amigo!
Perdoná los desencantos
de mi canto,
pues desde entonces,
lloré tanto,
que se ha quebrado ya mi
voz...

Por esta calle iba en
pálidas auroras
con paso firme a la
jornada de labor;
cordial y simple era la
ronda de mis horas;
amor de madre, amor de
novia... ¡siempre amor!
Por esta calle en una
noche huraña y fría
salí del mundo bueno y
puro del ayer,
doblé la esquina sin
pensar lo que perdía,
me fui sin rumbo, para
nunca más volver....

36)

Viejo barrio (1937)¹¹

Letra: Velmiro Ayala

Gauna

Música: José Sala

Viejo barrio mío, voy por
tus callejas

¹¹ Parte de la banda sonora de la
película Viejo Barrio, realizada en
1937 y dirigida por Isidoro Navarro,
https://es.wikipedia.org/wiki/Velmiro_Ayala_Gauna

ANEXO I

Corpus de letras

rastreando el recuerdo de
cosas queridas,
y todo me dice que el
tiempo y la vida
una vez que pasan no
pueden volver...
Mi busca es inútil, hoy
todo es distinto,
los niños son hombres, los
viejos se han ido,
las lindas muchachas han
envejecido
y nada nos queda del
lejano ayer...

Cambiaron las gentes
cambiaron las casas
cambiaron tu alma
mi viejo arrabal...
y ando perdido
buscando por tus calles
las sombras queridas
que nunca volverán...

El tiempo y la vida
nunca tienen marcha
atrás...

¡Barrio! ¡Barrio mío!...
¿Dónde está la reja
que adornaban siempre
claveles floridos?
claveles sangrientos como
los ceñidos
y fragrantes labios que
besaba yo...
Aquellos lugares de mi
alegre infancia
de mis años mozos, todos
se han perdido,
y sólo los veo, venciendo
el olvido,
con luz de recuerdos...
¡en mi corazón!...

37)

Patio mío (1951)

Letra: Catulo Castillo

Música: Aníbal Troilo

Está mirando el cielo
desolado
tu historia de ladrillos y
portón,
el corazón sencillo,
lastimado,
con un perfil de tango y
corralón...
Tal vez con tu dolor
arrinconado
te vio en la calle vieja el
paredón
y estás en esa esquina del
pasado
al lado de la ochava y del
buzón.

Patio mío...
donde mama me cebaba
y el tano recio trenzaba
cada noche un desafío...
Patio mío,
de la ropita colgada,
de la barra que silbaba
y el zabalaje bravío.
Patio mío...
borracho de caña fuerte
yo sé que un día te irás...
Pero venciendo a la
suerte
te iré a buscar a la muerte
para no dejarte más...

Te añoran los compadres,
faja y lengue.
Te llora el payador
sentimental...
Tanguea entre las
sombras su canyengue
la pálida pollera de
percal...
Malevo que en la esquina
malherido
desangra entre ladrillos
un malvón.
Para salvarte, patio, del
olvido
te reza su responso un
bandoneón.

38)

Tres amigos (1944)

Letra: Enrique Cadícamo

**Música: Enrique
Cadícamo**

De mis páginas vividas,
siempre llevo un gran
recuerdo
mi emoción no las olvida,
pasa el tiempo y más me
acuerdo.
Tres amigos siempre
fuimos
en aquella juventud...
Era el trío más mentado
que pudo haber caminado
por esas calles del sur.

¿Dónde andarás, Pancho
Alsina?
¿Dónde andarás,
Balmaceda?
Yo los espero en la
esquina
de Suárez y Necochea...
Hoy... ninguno acude a mi
cita.
Ya... mi vida toma el
desvío.
Hoy... la guardia vieja me
grita:
"¿Quién... ha dispersado
aquel trío?"
Pero yo igual los recuerdo
mis dos amigos de ayer...

Una vez, allá en Portones,
me salvaron de la muerte.
Nunca faltan encontrones
cuando un pobre se
divierte.
Y otra vez, allá en
Barracas,
esa deuda les pagué...
Siempre juntos nos
veían...
Esa amistad nos tenía
atados siempre a los tres.

ANEXO I

Corpus de letras

39)

Farol (1943)

Letra: Homero Expósito

Música: Virgilio Expósito

Un arrabal con casas
que reflejan su dolor de
lata...
Un arrabal humano
con leyendas que se
cantan como tangos...
Y allá un reloj que lejos da
las dos de la mañana...
Un arrabal obrero,
una esquina de recuerdos
y un farol...

Farol,
las cosas que ahora se
ven...
Farol ya no es lo mismo
que ayer...
La sombra,
hoy se escapa a tu
mirada,
y me deja más tristona
la mitad de mi cortada.
Tu luz,
con el tango en el bolsillo
fue perdiendo luz y brillo
y es una cruz...

Allí conversa el cielo
con los sueños de un
millón de obreros..
Allí murmura el viento
los poemas populares de
Carriego,
y cuando allá a lo lejos
dan
las dos de la mañana,
el arrabal parece
que se duerme
repitiéndole al farol...

40)

El taita del arrabal (1922)

**Letra: Manuel
Romero/Luis Bayón
Herrera**

Música: José Padilla

Era un malevo buen mozo
de melena recortada;
las minas le cortejaban
pero él las trataba mal.
Era altivo y le llamaban
el Taita del Arrabal.

Pero un día la milonga
lo arrastró para perderlo:
usó corbatita y cuello,
se emborrachó con
pernot,
y hasta el tango
arrabalero
a la francesa bailó.

La linda vida antigua
por otra abandonó
y cuando acordarse quiso
perdido se encontró.

Pobre Taita, muchas
noches,
bien dopado de morfina,
atorraba en una esquina
campaniao por un botón.

Y el que antes daba
envidia
ahora daba compasión.

Hasta que al salir de un
baile,
después de una
champagnada,
la mujer que acompañaba
con un taura se encontró.
Relucieron los bufosos
y el pobre Taita cayó.

Y así, una noche oscura,
tuvo un triste final
aquel a quien le llamaban
el Taita del Arrabal.

ANEXO II

Matriz de análisis

LETRAS	PARTIDA/REGRESO	MATERIALIDAD	TRANSFORMACIÓN
1 SUR		<i>"San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo, Pompeya y, más allá, la inundación"</i> <i>"La esquina del herrero barro y pampa, tu casa, tu vereda y el zanjón"</i> <i>" Sur, paredón y después Sur, una luz de almacén"</i> <i>"Las calles y las lunas suburbanas, y mi amor y tu ventana"</i> <i>"Pompeya y al llegar al terraplén"</i> <i>"Ya nunca me verás como me vieras, recostado en la vidriera y esperándote"</i>	<i>"Nostalgias de las cosas que han pasado, arena que la vida se llevó pesadumbre de barrios que han cambiado y amargura del sueño que murió"</i> <i>"San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido"</i>
2 TINTA ROJA		<i>"Paredón, tinta roja en el gris del ayer..."</i> <i>"Tu emoción de ladrillo feliz sobre mi callejón con un borrón pintó la esquina..."</i> <i>"Y aquel buzón carmín, y aquel fondín donde lloraba el tano"</i>	<i>"¿Dónde estará mi arrabal? ¿Quién se robó mi niñez? ¿En qué rincón, luna mía, volcás como entonces tu clara alegría?"</i> <i>"Veredas que yo pisé, malevos que ya no son"</i>
		<i>"Un pedazo de barrio, allá en Pompeya, durmiéndose al costado del terraplén. Un farol balanceando en la barrera"</i>	<i>"calles lejanas, ¡cómo estarán! Viejos amigos que hoy ni recuerdo, ¡qué se habrán hecho, dónde estarán!"</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

3 BARRIO DE TANGO		<i>y el misterio de adiós que siembra el tren”</i> <i>“Un ladrido de perros a la luna. El amor escondido en un portón. Y los sapos redoblando en la laguna y a lo lejos la voz del bandoneón”</i> <i>“Un coro de silbidos allá en la esquina”</i> <i>Así evoco tus noches, barrio 'e tango, con las chatas entrando al corralón y la luna chapaleando sobre el fango y a lo lejos la voz del bandoneón.</i>	
4 ALMAGRO			<i>“Almagro, gloria de los guapos, lugar de idilios y poesía, mi cabeza la nieve cubrió; ya se fue mi alegría como un rayo de sol”</i> <i>“El tiempo ingrato dobló mi espalda y a mi sonrisa le dio frialdad... Ya soy un viejo, soy una carga, con muchas dudas y soledad. Almagro mío, todo ha pasado; quedan cenizas de lo que fue”</i>
5 YO SOY DE PARQUE PATRICIOS		<i>“Yo soy de Parque Patricios he nacido en ese barrio, con sus chatas, con su barro... En la humildad de sus calles con cercos de madre selvas aprendí a enfrentar la vida...”</i> <i>“Barrio mío... tiempo viejo... Farol, chata, luna llena, viejas rejas, trenzas negras y un suspiro en un balcón... Mayorales... cuarteadores...”</i>	<i>“Hoy todo, todo ha cambiado en el barrio, caras nuevas y yo estoy avejentado... Mis cabellos flor de nieve y en el alma mil nostalgias”</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

6 PARQUE PATRICIOS	<i>¡Parque Patricios!... Calles queridas hondas heridas vengo a curar"</i> <i>"y llorás amargamente cuando en una musiquita el alma de Milonguita cruzó el barrio en que nació"</i> <i>"Otros barrios marchitaron sus ensueños... ¡Otros ojos y otras bocas me engañaron el tesoro de ilusiones me robaron hoy mi vida encadenado está al dolor!..."</i>	<i>"Sonreís de mañanita por los labios de los mozas que en bandadas rumorosas van camino al taller; sos romántico en las puertas y en las ventanas con rejas en el dulce atardecer"</i>	
7 BARRIO REO	<i>"Busqué fortuna y hallé un crisol; plata de luna y oro de sol. Calor de nido vengo a buscar... Estoy rendido de tanto amar"</i>	<i>"Viejo barrio de mi ensueño, el de ranchitos iguales"</i>	<i>"como a vos los vendavales a mí me azotó el dolor. Hoy te encuentro envejecido pero siempre tan risueño, barrio lindo. Y yo qué soy. Treinta años y mirá, mirá que viejo estoy."</i>
8 ADIÓS MI BARRIO		<i>"Ya se fue tu famosa muralla" "El boliche ha cerrado su puerta"</i>	<i>"Viejo barrio que te vas te doy mi último adiós ya no te veré más. Con tu negro murallón, desaparecerá toda una tradición. Mi viejo Barrio Sur, triste y sentimental, la civilización te clava su puñal"</i> <i>"Ya se fue tu famosa muralla, cuyas sombras sirvieron mil veces de testigo a los guapos de laya"</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

			<i>que morían por un corazón”</i> <i>“El boliche ha cerrado su puerta, ya no hay risas, ni luz, ni alegría y en la calle ruinoso y desierta sopla un viento de desolación. La piqueta fatal del progreso arrancó mil recuerdos queridos y parece que el mar en un rezo, demostrara también su emoción”</i> <i>“Barrio Sur... Viejo barrio querido que te van arrancando a pedazos perfumao con olor de leyenda, para vos es mi canto”</i>
9 ASÍ ERA MI BARRIO		<i>“casitas desiguales y malvón; tu verano de charla en la vereda ¡y tu invierno de lumbre en el fogón! El hoyo junto al árbol, chanta cuatro”</i> <i>“el primer cigarrillo, la barra, la esquina de siempre, el percal”</i>	<i>“No estás, hoy bien sé que no estás... Pero igual, para mí sos igual”</i> <i>“nostalgia que la vida me dejó de otro tiempo feliz, de otro paisaje”</i> <i>“¡Ilusiones doradas de la infancia con perfume de cosa que pasó!”</i>
10 PARQUE PATRICIOS MILONGA		<i>“en tus casitas de lata se vió encender el farol”</i>	<i>“el progreso te ha cambiado con tu rara arquitectura, llevándose la hermosura de tus boliches de ayer”</i>
11 MILONGA DE MIS AMORES	<i>“Vuelvo cansado de todo y en mi corazón lloran los años... Mi vida busca tan sólo la tranquilidad del viejo barrio”</i>	<i>“He cruzado tantas veces ese callejón”</i>	<i>“Y encuentro todo cambiado menos tu canción, milonga mía... El progreso ha destrozado toda la emoción de mi arrabal”</i>
		<i>“He nacido en un barrio criollo de casitas abiertas al sol, cuyos aires corrían henchidos de heliotropo, de menta y cedrón”</i>	<i>“¡Hermoso barrio de mi juventud! Tu viejo ambiente criollo, ¿dónde está?”</i> <i>“En vez de tu casita y tu jardín</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

12 RECORDANDO MI BARRIO (1930)		<i>“Arboledas de rico follaje ofrecían guarida y frescor a las aves que hacían sus nidos”</i> <i>“Y esos árboles, viejas reliquias, que orillaban veredas sin fin</i> <i>En vez de tu casita y tu jardín</i> <i>Tus pájaros se han ido a otra región... el viento ya no juega en tu parral</i>	<i>hay mármoles y bronces de cristal. Tus pájaros se han ido a otra región... el viento ya no juega en tu parral”</i> <i>“Y esos árboles, viejas reliquias, que orillaban veredas sin fin, van cayendo a los golpes de hacha, van muriendo de cuajo y raíz”</i>
13 EL PREGÓN		<i>“Él conoció el arrabal, aquel "del farol plateando en el fango..."; cuando la luna era un real de plata maciza tirada en los charcos”</i> <i>“pregón: ¡Ajo y cebolla, patrona! ¡Menta y cedrón!”</i> <i>“Decorado fatal que lo ahogara, asesino del viejo portón”</i> <i>“El conoció las esquinas pintadas de sombras bajo las glicinas”</i>	<i>“Pero el Tiempo, buscando un destino mejor para el claro paisaje de ayer con las verjas del mismo camino plasmó rascacielos soberbios de fe”</i> <i>“Decorado fatal que lo ahogara, asesino del viejo portón”</i>
14 NO SALGAS DE TU BARRIO	<i>“No la dejés a tu vieja ni a tu calle, ni al convento”</i> <i>“Como vos, yo, muchachita era linda y era buena, era humilde y trabajaba como vos en un taller; dejé al novio que me amaba con respeto y con ternura, por un niño engominado que me trajo al cabaret”</i>	<i>“No abandones tu costura, muchachita arrabalera, a la luz de la modesta lamparita a kerosene”</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

15 RINCONADA DE MIS TIEMPOS	<i>"si alguna vez te he faltado, barrio, te pido perdón"</i>	<i>"¿Dónde está la tana Juana, el Zurdito Pantaleón, el Lunguito Palangana y la Parda Encarnación? ¿Y aquellos bravos muchachos que en el viejo callejón peleaban de hombre a hombre defendiendo a una ilusión?"</i>	<i>"Hoy, al verte tan cambiado, se me parte el corazón"</i> <i>"Rinconada de mis tiempos ¡cómo te encuentro cambiada! ¿Dónde está la muchachada de mi loca juventud? Hasta mis viejos amigos hoy los encuentro alejados muy tristes y abandonados. ¿Por qué tanta ingratitud? ¡Cómo se pientan los años, Ni sos la sombra de ayer!"</i> <i>Rinconada de mis tiempos. ¡cómo te encuentro cambiada! ¿Dónde está la pincelada de mi canyengue arrabal? El progreso te ha volteado con su nueva arquitectura. ¡Si te sacó tu hermosura! Ya pa' mí no sos igual. ¡Cómo se pientan los tiempos! ¡Si dan ganas de llorar!</i>
16 MILONGA DE PUENTE ALSINA		<i>"recordando tus hazañas cuando golpeaba en tu trocha el tacón de la morocha al volver de trabajar"</i>	<i>"Puente Alsina, puente viejo, viendo que estás liquidado"</i> <i>"Ya no serás el que guapeó en el "ochenta"</i> <i>"Ya no serás el que en las brumas del río vio chispear el brillo frío de las dagas que en el río concitaba la traición"</i> <i>"Ya no serás</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

			<i>aquel rincón perdulario que amarrao a los prontuarios del Riachuelo legendario su tradición consagró</i> <i>“Sólo serás así pintao y luciente más bacán y resistente, pero serás cualquier puente sin pasao, ni emoción”</i> <i>“Se va el barrio que ha crecido junto a tus viejos horcones, con la fe de los varones que labró tu tradición”</i>
17 LUNA ARRABALERA	<i>“vuelvo a vos, cruzao de ardores, como un muchacho”</i> <i>“Voy viviendo la quimera de la luna arrabalera que me vio nacer”</i>		<i>“Arrabal de mis amores: hoy los tiempos son mejores... te van cambiando, pero siempre tu fortuna sin igual, será la luna que está brillando”</i>
18 PUENTE ALSINA			<i>“¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida? ¿Dónde la guarida, refugio de ayer? Borró el asfaltado, de una manotada, la vieja barriada que me vio nacer”</i> <i>“Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo, de un zarpazo la avenida te alcanzó... Viejo puente, solitario y confidente, sos la marca que, en la frente, el progreso le ha dejado al suburbio revelado que a su paso sucumbió”</i> <i>“Porque me lo llevan, mi barrio, mi todo, yo, el hijo del lodo lo vengo a llorar...”</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

			<i>"Mi barrio es mi madre que ya no responde... ¡Que digan adónde lo han ido a enterrar!"</i>
19 CUNA DE TANGO		<i>"El viejo farol de la esquina"</i> <i>Bajo el parral de la casita noble</i> <i>Que aún quedan criollos En tu antiguo barrio, Los hombres que saben De tu viejo tango, La casa pobre, La muchacha humilde</i>	<i>"El tiempo cambió la barriada, Dejando en la mala Mis cosas queridas. Cambió hasta tu criolla figura, Por la arquitectura De tu ancha avenida..."</i>
20 VUELVO AL BARRIO	<i>He llegado con un dejo de nostalgia, porque la vida pasó y se fue</i>	<i>He llegado hasta la esquina de mi infancia para verla, como entonces, otra vez</i> <i>Allí está la vieja casa de mis viejos, pero el viejo ya no vuelve nunca más</i> <i>la calesita de la esquina, la rayuela, trompo, fútbol, corralón</i> <i>El billar, el café, el cigarrillo y el primer pantalón largo</i>	<i>El billar, el café, el cigarrillo y el primer pantalón largo, ¡todo se fue!</i> <i>Vuelvo al barrio para ver a los muchachos, pero la barra no existe más</i>
21 LA CASITA DE MIS VIEJOS	<i>Barrio tranquilo de mi ayer, como un triste atardecer, a tu esquina vuelvo viejo... Vuelvo más viejo, la vida me ha cambiado... en mi cabeza un poco de plata me ha dejado</i> <i>Vuelvo vencido a la casita de mis viejos, cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria, mis veinte abríles me llevaron lejos...</i>	<i>a tu esquina vuelvo viejo...</i> <i>Vuelvo vencido a la casita de mis viejos</i> <i>Barrio tranquilo de mi ayer, como un triste atardecer, a tu esquina vuelvo viejo</i>	<i>Hay en la casa un hondo y cruel silencio huraño, y al golpear, como un extraño, me recibe el viejo criado... Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz tan sólo me reconoció</i> <i>Pobre viejita la encontré enfermita; yo le hablé y me miró con unos ojos... Con esos ojos</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

	<i>locuras juveniles, la falta de consejo</i> <i>y al golpear, como un extraño, me recibe el viejo criado...</i> <i>Habré cambiado totalmente, que el anciano por la voz tan sólo me reconoció</i>		<i>nublados por el llanto como diciéndome porqué tardaste tanto</i>
22 SAN JOSÉ DE FLORES	<i>Nací en ese barrio, crecí en sus veredas, un día alcé el vuelo soñando triunfar; y hoy, pobre y vencido, cargado de penas, he vuelto cansado de tanto ambular...</i> <i>En tierras extrañas luché con la suerte, derecho y sin vueltas no supe mentir, y al verme agobiado, más pobre que nunca, volví a mi querencia buscando morir</i> <i>Más vale que nunca pensara el regreso, si al verte de nuevo me puse a llorar</i> <i>Prefiero a quedarme, morir en la huella, si todo he perdido, barriada y hogar... Total, otra herida no me hace ni mella, será mi destino rodar y rodar</i>		<i>Me da pena de verte hoy, barrio de Flores, rincón de mis juegos, cordial y feliz</i> <i>Más vale que nunca pensara el regreso, si al verte de nuevo me puse a llorar</i> <i>Mis labios dijeron temblando en un rezo: ¡Mi barrio no es éste, cambió de lugar!</i> <i>Prefiero a quedarme, morir en la huella, si todo he perdido, barriada y hogar... Total, otra herida no me hace ni mella, será mi destino rodar y rodar...</i>
23 MELODÍA DE ARRABAL		<i>Barrio plateado por la luna, rumores de milonga es toda su fortuna</i> <i>Hay un fueye que rezonga en la cortada mistonga</i> <i>Cuna de tauras y cantores, de broncas y entreveros, de todos mis amores</i> <i>En tus muros con mi acero yo grabé nombres que quiero</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

24 MIS AMIGOS DE AYER	<i>¿Dónde están mis amigos, mis amigos de ayer? Se me vieran llegar como un duende y llorar... y llorar al volver</i> <i>¿Se perdieron tal vez por un rumbo sin luz, sin destino... sin fe? Por distinto camino me perdí yo también...</i> <i>Me entristecen estas calles, las estrellas y la esquina con perfumes de glicinas y colores de malvón...</i>	<i>Me contemplan con asombro las estrellas y esta esquina con perfume de glicinas y colores de malvón...</i>	<i>recorrer las viejas calles por el tiempo transformadas y entre piedras olvidadas empaparme de arrabal</i> <i>Para qué llorar ahora lo que el tiempo se ha llevado, si está muerto mi pasado como muerto está mi amor...</i> <i>Me entristecen estas calles, las estrellas y la esquina con perfumes de glicinas y colores de malvón...</i>
25 TU CASA YA NO ESTÁ	<i>Eterna soledad la de mis ojos claros, buscaron y buscaron poder olvidar, y hoy llenas de regreso y de angustia las manos encuentro que en el barrio tu casa ya no está...</i>	<i>Aquella juventud de la emoción primera, aquella enredadera de rosa y parral</i> <i>Si me parece ver aquel rondín de niños rondando un aljibe de luna al brocal, y allí en el viejo patio de olor a jazmines frenar en la rayuela las ansias de andar</i> <i>encuentro que en el barrio tu casa ya no está</i>	<i>Ya son como el perfume de un libro muy viejo, ya sólo recuerdos, tu casa ya no está...</i> <i>Ya no vendrás con tus ojos de trigo, ya no tendrás el vestido de percal... El ayer... el ayer ha partido, tus ojos se han dormido, tu casa ya no está</i> <i>Eterna soledad la de mis ojos tristes, te llaman en la ausencia del patio otoñal, y sufren el silencio de un sueño lejano llorando aquellos años que no volverán</i>
	<i>mi suerte fue sortija que siempre se negó y del rodar fulero por calles de la vida, hoy traigo a mi regreso cachuso el corazón</i>	<i>Baldío de barrio... un cacho de vida perdido a lo lejos allá en mi arrabal, bordeado de casas humildes y viejas, esquina, laguna y aquel saucedal</i>	<i>Se pierden los gritos, las caras borrosas, qué solo me encuentro, qué extraño que estás</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

26 VIEJO BALDÍO		<i>y el viejo farolito con su luz trasnochada entremezcló romances de sedas y percal. Como en tu calesita que desgranaba tangos</i> <i>Recuerdo de aquel barrio que ribeteó la luna, testigo nacarado tendido en el fangal</i>	
27 ESQUINAS PORTEÑAS		<i>Esquina de barrio porteño te pintan los muros la luna y el sol</i> <i>Treinta lunas conocen mi herida y cien callecitas nos vieron pasar</i> <i>Calles, donde la vida mansa perdió las esperanzas, la pasión y la fe</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

28 DE ANTAÑO		<i>En la calleja querendona y suburbana, los pregones más humildes ponen sol en las mañanas</i> <i>y las muchachas, junto al carro verdulero, se estremecen al piropo del galante vocinglero</i> <i>Hay un revuelo de trenzas y percales, policromía brillante de arrabal</i> <i>Tiempo. del bordonear de las guitarras, bajo los techos verdes del parral, cuando el clavel se enredaba en la guedeja, junto a la oreja de algún zorzal.</i> <i>Los viejos vales del renguito organillero que bailaba en la vereda el monito milonguero</i> <i>Y eran jardines de rosas y malvones los que colgaban temblando del balcón.</i>	
29 BARRIO POBRE	<i>y lloviznaba la tristeza cuando te di mi último adiós...</i> <i>¡Barrio... barrio pobre, estoy contigo!... ¡Vuelvo a cantarte, viejo amigo! Perdoná los desencantos de mi canto, pues desde entonces, lloré tanto, que se ha quebrado ya mi voz...</i> <i>Por esta calle en una noche huraña y fría salí del mundo bueno y puro del ayer, doblé la esquina sin pensar lo que perdía, me fui sin rumbo, para nunca más volver....</i>	<i>En este barrio que es reliquia del pasado, por esta calle, tan humilde tuve ayer, detrás de aquella ventanita que han cerrado, la clavelina perfumada de un querer...</i> <i>Aquellas fiestas que en tus patios celebraban algún suceso venturoso del lugar, con mi guitarra entre la rueda me contaban y en versos tiernos entonaba mi cantar...</i> <i>Barrio... de mis sueños más ardientes, pobre...cual las ropas de tus gentes</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

30 VIEJO BARRIO	<i>y ando perdido buscando por tus calles las sombras queridas que nunca volverán...</i>	<i>¡Barrio! ¡Barrio mío!... ¿Dónde está la reja que adornaban siempre claveles floridos?</i>	<i>Viejo barrio mío, voy por tus callejas rastreando el recuerdo de cosas queridas, y todo me dice que el tiempo y la vida una vez que pasan no pueden volver...</i> <i>Mi busca es inútil, hoy todo es distinto, los niños son hombres, los viejos se han ido, las lindas muchachas han envejecido y nada nos queda del lejano ayer...</i> <i>Cambiaron las gentes cambiaron las casas cambiaron tu alma mi viejo arrabal...</i>
31 BOEDO, CALLE LINDA		<i>“Calle noble y ancha, todo corazón, donde el pueblo sueña, trabaja y shotea cancha de la vida, field de la ilusión.”</i> <i>“Boedo, calle linda sin igual, Boedo, sos la flor del arrabal. Yo te canto con el alma porque sos como una madre”</i> <i>“Gente de trabajo, mundo intelectual, quinieleros buenos que se fían un mango, novias que se pientan fugaza y fainá. Cines concurridos, típicas orquestas”</i>	
		<i>Está mirando el cielo desolado tu historia de ladrillos y portón</i> <i>Tal vez con tu dolor arrinconado te vio en la calle vieja el paredón y estás en esa esquina del pasado al lado de la ochava y del buzón</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

32 PATIO MÍO		<i>Patio mío...</i> <i>donde mama me cebaba</i> <i>y el tano recio trezaba</i> <i>cada noche un desafío...</i> <i>Patio mío,</i> <i>de la ropita colgada,</i> <i>de la barra que silbaba</i> <i>y el zabalaje bravío.</i> <i>Te añoran los compadres, faja y lengue.</i> <i>Te llora el payador sentimental...</i> <i>Tanguea entre las sombras su canyengue</i> <i>la pálida pollera de percal...</i> <i>Malevo que en la esquina malherido</i> <i>desangra entre ladrillos un malvón.</i>	
33 TRES AMIGOS		<i>Era el trío más mentado</i> <i>que pudo haber caminado</i> <i>por esas calles del sur</i> <i>¿Dónde andarás, Pancho Alsina?</i> <i>¿Dónde andarás, Balmaceda?</i> <i>Yo los espero en la esquina</i> <i>de Suárez y Necochea</i> <i>Una vez, allá en Portones, me salvaron de la</i> <i>muerte.</i> <i>Nunca faltan encontrones cuando un pobre se</i> <i>divierte.</i> <i>Y otra vez, allá en Barracas,</i> <i>esa deuda les pagué...</i>	<i>Hoy... ninguno acude a mi cita.</i> <i>Ya... mi vida toma el desvío.</i> <i>Hoy... la guardia vieja me grita:</i> <i>"¿Quién... ha dispersado aquel trío?"</i>
34 FAROL		<i>Un arrabal con casas</i> <i>que reflejan su dolor de lata...</i> <i>Un arrabal obrero,</i> <i>una esquina de recuerdos y un farol</i>	<i>Farol,</i> <i>las cosas que ahora se ven...</i> <i>Farol ya no es lo mismo que ayer...</i>

ANEXO II

Matriz de análisis

		<i>Allí conversa el cielo con los sueños de un millón de obreros.. Allí murmura el viento los poemas populares de Carriego</i>	
35 BOEDO Y SAN JUAN	<i>Hoy, que empiezo a encanecer y a comprender lo que es la vida... ¡Qué daría por volver y por tener la edad perdida!</i> <i>De aquí, de Boedo y San Juan salí una vez y me perdí en la distancia... ¡Quién no sueña en el café alguna vez, hacerse un viaje hasta Francia!...</i> <i>Y al volver, yo lo encontré tan cambiado, que lloré igual que cuando me fui...</i>		<i>Todo aquello, ¿dónde está, esquinitas de mi ayer, de aquí, de Boedo y San Juan?</i> <i>Y al volver, yo lo encontré tan cambiado, que lloré igual que cuando me fui...</i>
36 NOBLEZA DE ARRABAL	<i>“Perdieron todo el encanto tus alegres carcajadas, tus cortes y tus quebradas ya no son del arrabal. Y aunque vivas entre el lujo tu vida triste se esfuma como la débil espuma de tu copa de champán”</i> <i>“Hoy en traje de soirée en las sombras de la noche, te lleva un auto o un coche al lujoso cabaret.”</i> <i>“Y allí te encuentras bien, porque te llenan de ventura y placer, mas nunca encontraras amor, y al suburbio has de volver.”</i>	<i>“Naciste en el suburbio y entre tangos dormilones, enredaron corazones tus vestidos de percal”</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

37 EL TAITA DEL ARRABAL	<i>"Pero un día la milonga lo arrastró para perderlo: usó corbatita y cuello, se emborrachó con pernot, y hasta el tango arrabalero a la francesa bailó"</i> <i>"La linda vida antigua por otra abandonó y cuando acordarse quiso perdido se encontró"</i> <i>"Y así, una noche oscura, tuvo un triste final aquel a quien le llamaban el Taita del Arrabal"</i>		
38 BARRIO VIEJO	<i>"Barrio que nunca te he podido olvidar aunque mi ausencia mucho tiempo duró. Barrio, rincón de mi alegría, vengo a buscar la gloria de mis lejanos días."</i>	<i>"Calles donde mi lindo barrio se alzó, calles que guardan mis recuerdos de ayer"</i> <i>"Vuelvo al pie de tu ventana para evocar las mañanas en que feliz me sentía, cuando un cantor melodioso interrumpía el reposo de la mujer que quería"</i>	
39 VENTANITA DE ARRABAL		<i>"En el barrio Caferata en un viejo conventillo, con los pisos de ladrillo, minga de puerta cancel"</i> <i>"aquel que su almita arrastró por el fango, aquel que a la reja más nunca volvió."</i> <i>"Ventanita del cotorro donde sólo hay flores secas, vos también abandonada de aquel día... se quedó"</i>	
40 A MI DEJAME EN MI BARRIO	<i>"Vos nacista pa'ser, lo que sos, ¡nada más! mariposa andariega y en tus alas llevás la inquietud de otros cielos y en el lujo quemás la nostalgia del barrio que ya nunca verás."</i>	<i>"¿A mí?... ¡Dejame en mi barrio!, de casitas desparejas rincones donde se amansan recuerdos de cosas viejas."</i> <i>"Si hasta el tapial se remoza de madre selva olorosa aromando el arrabal, y aquí las calles son canchas y el sol se tira a sus anchas, y en</i>	

ANEXO II

Matriz de análisis

		<i>todo hay color de hogar."</i>	
--	--	----------------------------------	--