

# **El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito**

**Ema Cibotti**

## **El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito**

El mito sobre el origen del tango repite con algunas variantes que nace en los suburbios, y en peringundines donde lo conocen los niños bien que son eternos transgresores de clase. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París después de 1910, y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio De Marchi, quien lo presenta en 1913, en un baile social, en el Palais de Glace. Recién entonces habría sido aceptado por la oligarquía y copiado por las clases populares y medias en formación.

Este mito del origen es persistente, pero no es cierto. Los documentos registran otra cosa y vale la pena contrastar las versiones de la época, sobre todo con las crónicas que reportan los diarios y las revistas que muestra la existencia de una sociedad muy dinámica sin guetos y que procrea el tango muy rápidamente aceptado.

El artículo describe la trayectoria del mito del “peringundín” a París y demuestra con las fuentes de época, que este mito que niega el aporte inmigratorio, no soporta el cotejo de archivo.

**Palabras clave:** mito, tango, París, documentos, diarios argentinos.

## **The Tango, from the *peringundín* to Paris: a Myth without Sources and the Sources of Myth**

The myth about the origin of tango repeated with some variations that it was born in the suburbs, and within the *peringundines* were it was well-known by the “niños bien” (young men from the high class) who were eternal class transgressors. Banned and censored in Buenos Aires, but enshrined in Paris after 1910, tango made a triumphant return to Buenos Aires handled by Baron Antonio De Marchi, who presented it in 1913, in a social dance, at the Palais de Glace. Only then tango would have been accepted by the oligarchy and copied by the growing popular and middle classes. This myth of origin is persistent, but not true. Documents show something else, and it is worth to contrast different versions of the story, especially the chronics in magazines that show the existence of a very dynamic society that has no ghetto and accept the tango very quickly.

The article describes the trajectory of the myth from the “*peringundín*” to Paris and shows with contemporary sources, that this myth that denies the contribution of immigration, does not resist the comparison with de archives.

**Keywords:** myth, tango, Paris, documents, Argentine newspapers.

Resumo la idea que repite el mito con algunas variantes: el tango nace en los suburbios y peringundines, donde lo conocen los niños bien, eternos transgresores de clase. Prohibido y censurado en Buenos Aires, se consagra en París después de 1910, y vuelve triunfal de la mano del barón Antonio De Marchi, quien lo presenta en 1913, en un baile social, en el Palais de Glace. Recién entonces habría sido aceptado por la oligarquía y copiado por las clases medias y trabajadoras que –según esta versión– no supieron sino ir a la zaga de la clase alta.

Esta remanida idea, que concede a la oligarquía la paternidad de la consagración del tango a través de la figura canónica del barón –yerno de Julio Argentino Roca–, no solo desconoce la historia social porteña sino que falla en la ubicación temporal del fenómeno tanguero que la ciudad meció en abrazos, bastante antes de 1910. Como todo mito del origen es vigoroso, persistente, aunque eso no lo haga más cierto.

Antes de iniciar la crítica, me parece necesario empezar observando que su vitalidad tiene una razón profunda. La asepsia social que nos ofrece elude el conflicto de identidad que tiene todo origen. Por ejemplo, permite establecer una visión lineal sobre la cuna del género, sin contaminarla con la abigarrada, heterogénea y complejísima trama social porteña. Es decir, permite obviar los datos de la época y postular la existencia de una sociedad dual, dividida entre ricos y pobres, una circunstancia que no impedirá acercamientos porque, como todos son criollos, al fin sabrán entenderse. ¿Dónde? En los “peringundines”. ¿Cómo? Bailando el tango.

El acierto de este mito es suponer que la mano que mece la cuna es la de una nacionalidad argentina sin conflictos severos. En esta suerte de “entre-nos” doméstico, el problema no habría sido otro que el de la “pacatería” o, al decir de José Antonio Saldías, “mojigatos prejuicios”, de las damas de la oligarquía, que no aceptaban que sus jóvenes vástagos abrazaran en público a las jóvenes de su misma condición. Vencido el pundonor, después del éxito de la danza en los salones parisinos, el rechazo se disuelve en el aire del Palais de Glace, como si se tratara del bautismo feliz del hijo bastardo, finalmente reconocido y aceptado.

La historia registra otra cosa y vale la pena contrastar los documentos. Pero antes de hacerlo es necesario detenerse en la primera fuente del mito, en realidad la única. Se trata de la pluma del escritor –más tarde dramaturgo– y periodista del diario *Crítica*, José Antonio Saldías, mencionado más arriba. Cuando publicó –el 12 de agosto de 1933– en la contratapa del suplemento cultural: “Tiempos bravos los del peringundín”, ¿habrá imaginado que en lo sucesivo correrían ríos de tinta para repetir lo que había escrito sin darle el beneficio de la autoría? Imposible saberlo, pero la pregunta vale. Saldías murió en 1946, consagrado como un hombre de la cultura. “Un porteño de ley” rezaba su obituario.

Sin embargo, se nombra siempre a los primos Luis y Héctor Bates como los creadores de esta versión, obviamente transcrita en el libro *Historia del tango*, que publicaron en 1936. De Saldías se dice mucho menos. Sin embargo, su texto debe haber sido leído, muy leído, pues el suplemento contaba con las mejores plumas literarias y, en particular, en ese número escribieron Raúl González Tuñón,

Jorge Luis Borges, Ulyses Petit de Murat, autores que también se dedicaron a pensar y a decir lo que pensaban del tango. Pero por algún motivo, que presumo propio de los olvidos que se registran habitualmente en nuestro país, después de la década del 60, la versión de marras quedó autorizadamente reasignada a los Bates, que no habían hecho otra cosa que copiar el texto de Saldías. José Gobello, por ejemplo, en sus artículos y libros los cita a ellos, aunque conoce muy bien la obra del escritor a quién, dice, apodaban “el Toba”, y a quien incluso se le adjudica haber escrito otro texto sobre el origen del tango, especialmente dedicado al baile publicado en el diario *Crítica* el 23 de septiembre de 1913, con el seudónimo de *Viejo Tanguero*. Lo creo difícil. Saldías acababa de ingresar al diario con 22 años y, aunque conocía la bohemia porteña, no me parece plausible que fuera el autor de un texto de síntesis, y después demorara veinte años más en escribir otra vez sobre el tema.

¿Cuál era el clima de ideas que había en estos primeros años de la década del 30 para que la versión que ofreció Saldías no fuera interpelada? ¿Por qué nadie puso en duda los orígenes prostibularios del tango —como veremos, había mucha información para contestar esa excluyente explicación—, y sin más adhirió al escrito de marras?:

El tango nacido como he reseñado —escribe Saldías—, en el peringundín, fue por mucho tiempo proscrito de los centros urbanos regidos por mojigatos prejuicios. Como aún no se cantaba, su difusión era reducidísima y su danza constituía pecado. En 1912, hasta en esos salones matineros y de sociedades danzantes, concurridas por obreritas y sirvientas, se reprimía enérgicamente el intento de introducir el paso más inocente de ese baile repudiado.<sup>1</sup>

La contraportada cierra con una declaración nacionalista que omite cualquier alusión a la población criolla inmigratoria, es decir que no vincula a los inmigrantes con el tango. Veamos:

[...] hay expresiones musicales que se imponen por su calidad y en ese sentido no poco debe el tango a “El Entrerriano” que hoy ya es proclamado el himno nacional del tango. “El Entrerriano” es, además, una de las ofrendas de un corazón bien templado de *criollo* [la bastardilla es mía], pues se trata de un regalo que su autor, El Pibe Ernesto, le hiciera al Negro Rosendo [sic].<sup>2</sup>

Saldías es sin duda el Fausto del mito, su texto refiere nombres de criollos y fechas señeras, como la de 1897, y no deja de ser asombroso que no vaya más allá

<sup>1</sup> José Antonio Saldías: “Tiempos bravos los del peringundín”, *Crítica*, Suplemento, Revista Multicolor de los Sábados 1 (1) (12-08-1933).

<sup>2</sup> *Ibidem*. Saldías además dio crédito a la versión oral que indicaba que *El Entrerriano* fue firmado por Mendizábal porque “el Pibe” estaba preso. Como sabemos, la versión oficial mantiene la autoría de Mendizábal.

de 1912... Al fin y al cabo está escribiendo en 1933, pero al parecer él también cree en la función que se le adjudica al barón De Marchi, a quien por cierto no cita; baile del Palais de Glace al que por otra parte nadie ha podido ubicar en esa fecha hasta ahora.

Tampoco cita Saldías a Leopoldo Lugones, que ha fustigado al tango como “reptil de lupanar”, en el diario *La Nación*, en un artículo del 23 de noviembre de 1913, en donde sostuvo: “[...] El tango no es un baile nacional. Aceptarlo como nuestro, porque así lo rotularon en París, fuera caer en el servilismo más despreciable”.<sup>3</sup> La diatriba tiene destinatario explícito. Se trata de Jean Richepin, dramaturgo francés que acababa de pronunciar –el 25 de octubre– en la sesión pública anual de la Academia francesa, un discurso titulado nada menos que “À propos du tango”, en el que desgranaba las razones para convencer a quienes se oponían a la tangomanía que ya afectaba a París. “Se dice que es popular”, todas las danzas lo son –respondió– “se dice que es inconveniente”, no, si se baila como yo lo he visto bailar, –insistió– “se dice que es extranjera”, en esta ciudad cosmopolita no se puede usar ese argumento –concluyó Richepin–.<sup>4</sup> Lugones, al enterarse –estaba en París– enfureció; pero ya era tarde, su anatema resultaba anacrónico para sus propios contemporáneos y la oligarquía argentina tampoco estaba tan dispuesta a escucharlo; al menos un sector de la misma quería apropiarse del género.

No, Saldías no retoma a Lugones, por el contrario, afirma el carácter nacional del tango, aunque lo hace en una versión que prolijamente descarnaba a la sociedad porteña de la mitad de su población de origen inmigratorio –el Censo de 1914 dio 50,6% de extranjeros en la capital de la República sobre un total de 1.575.814 habitantes–, mitad ignorada, que representaba paradójicamente casi el 70% de la población económicamente activa y, como señala cualquier repertorio tanguero, sumaba ya nombres de ejecutantes, músicos, cantantes y letristas a la cuna del tango. Y sobre todo, porque no podía ser de otra manera, sumaba gran parte del público del tango.

Resumo una vez más la versión del mito que podemos escuchar en los programas de divulgación dedicados al género. Se afirma lo siguiente: el tango nace en los burdeles, pues la prostitución era el gran negocio de comienzos de siglo XX, dada la gran afluencia de inmigración masculina. El tango reina en los bajos fondos, en los arrabales y es una danza pecaminosa, innombrable por las clases altas. Pero cuando Valentino lo populariza en el cine y en París empieza a bailarse a mediados de la década del 10, se produce el efecto de espejos tan común en la Argentina frente a un éxito internacional. Entonces los jóvenes de las clases dirigentes que viajaban a París descubren que este producto mal nacido, no reconocido por la sociedad argentina, se baila con furor en los salones parisinos. Llegan a Buenos Aires las noticias y lentamente las clases medias empiezan a convivir con el tango

<sup>3</sup> Leopoldo Lugones, *La Nación* (23-11-1913).

<sup>4</sup> “À propos du tango”, Discours de M. Jean Richepin, Délégué de l’Académie française Prononcé dans la séance publique annuelle des cinq Académies, le samedi 25 octobre 1913 (traducción personal).

mientras los personajes que hasta un tiempo atrás parecían rufianescos van a dar clase de baile a las hijas y esposas de la élite porteña en sus mansiones.

Pero la historia, repito, fue muy distinta. La sociedad porteña renacida del impacto inmigratorio se reconstituyó como un aluvión, conglomerado dinámico de criollos y extranjeros con expectativas de ascenso social. No es dual (ricos y pobres), es de estratificación compleja y diferenciada, una sociedad policlasista que experimenta la transformación de los sectores que antes estaban socialmente marginados y van ingresando a las clases trabajadoras y medias mientras también se produce la mutación de su patriciado austero en una oligarquía boyante y dispendiosa. Todo ello en un breve lapso que cubre las décadas de 1880 a 1890, enmarcadas hasta 1910 por un importante crecimiento económico producido por la renta del modelo agropecuario-exportador.

Los pobladores del tango ya existen, porque la sociedad ya no es dual como lo fue hasta 1870. El tango se baila, y su música se cultiva en todos los sectores sociales con los ejecutantes de condición más diversa que podamos imaginar. Al lado del conventillo podía vivir, en la casa de altos, algún patricio de prosapia, y en la misma manzana, pero a la vuelta, existir una fonda o almacén junto a la vivienda de un propietario de origen italiano, español o francés (estoy hablando de lo que dicen las células censales del año 1856). Después es más marcada aún esta diversidad. Como identifica muy bien Guy Bourd  en su tesis sobre urbanización e inmigración en Buenos Aires, en una calle porteña del 1900 convivían “un puesto de zapatero catalán, una mercería francesa, en una obra, albañiles italianos, en la vereda, vendedores ambulantes sirios, al fondo una iglesia rusa”.<sup>5</sup>

Es cierto que Callao era una frontera, pero no estrictamente de clase, como tampoco lo será la Avenida de Mayo. La ciudad no tenía espacios segregados, excepto algunos reductos de élite como la Avenida Alvear. Pero por la calle Florida, por Corrientes antes del ensanche, y tanto del lado sur como del lado norte de la Plaza de Mayo, había viejos y nuevos ricos, viejos y nuevos inmigrantes, y criollos, negros y blancos en todas partes, que luchaban por mantener sus trabajos codiciados por los gringos que llegaban con una mano atrás y otra adelante: zapatero, carpintero y pintor a la cal. Los gringos avanzan y se mezclan con las mujeres morenas, la negritud porteña se blanquea y esto canta la Comparsa *6 de enero*, para los carnavales de 1876:

Ya no hay negros botelleros,  
Ni tampoco changadores,  
Ni negro que venda fruta,  
Mucho menos pescador,  
Porque esos apolitanos [sic]  
Hasta pasteleros son

<sup>5</sup> Guy Bourd : *Buenos Aires, urbanización e inmigración* (Buenos Aires: Huenul, 1977), p. 121.

Y nos quieren quitar,  
El oficio blanqueador.<sup>6</sup>

El 22 de marzo de 1902, ante el proyecto del intendente Bullrich de cobrarles patente a los organilleros, la revista *Caras y Caretas* publica una nota satírica, en verso, “Reclamación Filarmónica”, que dice así:

La vida fuera muy triste  
Suprimiendo el organillo.  
Además, si usted insiste,  
Y el organillo no existe,  
Morir debe el conventillo.  
Esas aglomeraciones  
de gente, que en condiciones  
pésimas vive,  
¿cómo que vivan concibe,  
Sin polcas ni rigodones?  
Con frío, calor o fango,  
Allí su vida prolonga,  
La gente bailando un tango,  
O al compás de una milonga,  
O a los sonos de un fandango.<sup>7</sup>

En esta particular trama urbana, sin gueto étnico,<sup>8</sup> el baile del tango se despliega a toda velocidad. Una fuente ineludible para comprender su incontestable presencia antes de 1900 es una nota de *Caras y Caretas* de 1914 en la que el cronista busca ubicar el tango como un género urbano contradictorio con lo que él sostiene que se baila en los pueblos de la campaña. Reproduce un diálogo inventado entre dos criollos viejos:

[...] tango, ese meneo de compadritos melenudos de hombro tieso, así como mi hijo, jamás, jamás... en la campaña no lo he visto... ha sido aquí, en estas orillas de Buenos Aires, donde por primera vez he sabido lo que era el tango.

—¿Y hace mucho tiempo que recuerda usted haberlo visto bailar por primera vez, don Santos?

—No don Palemón, como unos quince o veinte años, a lo más.

<sup>6</sup> Marisa Donadío: “Aluvión de tangos”, en *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango* 2 (2). (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones del tango, 1995), pp. 11-45.

<sup>7</sup> “Reclamación filarmónica”, *Caras y Caretas* V (181) (22-03-1902), p. 37.

<sup>8</sup> Ema Cibotti: “El tango argentino como genuina expresión de las clases medias”, en Teresita Lencina (comp.): *Escritos sobre tango II, cultura rioplatense, patrimonio de la humanidad* (Buenos Aires: Centro ‘feca, 2011), pp. 91-107.

—Entonces no es tan criollo como dicen el tango, don Santos.  
—Criollo de la campaña no, don Palemón.<sup>9</sup>

Pero el tango sí era criollo y de la campaña, además de ser orillero y gringo. Quien desmiente a César Viale, autor de la voz de don Santos y don Palemón, es un viajero belga, Jules Huret, que publica en 1911 *De Buenos Aires al gran Chaco* después de visitar el país en 1909: “toda la peonada bailaba el ‘cielito’, ‘el gato’, o esa danza tan voluptuosamente grave, el tango, que no es sino un vestigio de las danzas árabes”.<sup>10</sup> Y cuando visita Salta, directamente le dedica un párrafo entero al tango que ha visto bailar, después de un almuerzo que le ofrece el gobernador:

Sin cansarme hubiera oído cantar aquel tango hasta la noche, me causaba una alegría juvenil y profunda aquella voluptuosa languidez de la pareja que veía bailar, y en aquel minuto se reveló ante mis ojos algo del alma española, pueril, ardiente y sensual.<sup>11</sup>

En las antípodas sociales del gaucho, y a distancia de las orillas arrabaleras y del conventillo céntrico, nos encontramos también el tango bailado, esta vez confesadamente sentido por Victoria Ocampo (nacida en 1890) y Manuel Gálvez (nacido en 1882), ambos miembros expectables de la oligarquía.

Entre sus recuerdos tempranos, Victoria evoca su descubrimiento. El suceso no está fechado, pero por lo que dice ella misma corresponde a su adolescencia. La escena transcurre en la casa de su abuelo materno, Emiliano Casimiro de Aguirre – primo segundo de Juan Manuel de Rosas –, ubicada en Lavalle 777, donde después se levantó el cine Ambassador. Allí, una vez por semana, y divididos en tandas –“los de quince para arriba, los de quince para abajo”–, los treinta y dos nietos se reunían a comer con los abuelos:

Lo vi bailar por primera vez (oh profanación) en la casa de mi abuelo (el del mate) [...]. El nieto mayor se ennovió. Era gran bailarín de tango, fuera del hogar paterno, y un día, tomando las máximas precauciones para no ser pescado, nos deslumbró al bailar un tango con su novia. Nos encerramos en una salita de Lavalle (centro de la platea del Ambassador actualmente) poco frecuentada por los mayores. La pareja bailó cara contra cara en medio de un silencio casi religioso. Ésta fue mi primera visión del tango y no comprendí por qué nos prohibían un baile tan solemne.<sup>12</sup>

El tango entró en su vida entre 1905 y 1907 y no salió más. Manuel Gálvez en sus memorias evocó también los tangos que tocaba en el piano hacia 1900, y el

<sup>9</sup> “El tango en el extranjero”, *Caras y Caretas* XVII (815) (16-05-1914), p. 70.

<sup>10</sup> Jules Huret: *De Buenos Aires al gran Chaco* (Buenos Aires: Hispamérica, 1986).

<sup>11</sup> Huret: *De Buenos Aires...*, p. 250.

<sup>12</sup> Ema Cibotti: *Historias mínimas de nuestra historia* (Buenos Aires: Aguilar, 2011), p. 199.

elogio que recibía no indicaba rechazo sino admiración porque quienes lo oían se asombraban de que un joven distinguido –como se definía él– tocara con sabor la música del arrabal. Su futura esposa, Delfina Bunge, también tocaba piezas de tango en el piano, y ella misma fechaba esa práctica doméstica, que nadie le prohibía, hacia 1905.

Cito dos fuentes más. En 1903, el diario *La Prensa* registra uno de los bailes de Carnaval de la siguiente manera:

El tango triunfa –en todos los programas se ofrece esa danza– [...]. La música caprichosa del tango, de cadencia sincopada, algo difícil de traducir en el pentagrama, tiene sus cultores que no son los técnicos de la música precisamente, sino artistas populares, que deleitan con sus sonatas características a los que concurren a los cafés al aire libre que existen en Palermo.<sup>13</sup>

No solo el reportero entiende lo que ve y lo que escucha y lo ensalza sino que lo hace con total naturalidad. Al fin y al cabo por qué no debería hacerlo si este tipo de crónicas existen en los diarios desde años atrás.

En 1896, *La Nación* describe minuciosamente un baile en El Pasatiempo, uno de los lugares de la ciudad consagrados a la diversión nocturna:

El baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado, y lo que hace poco han visto en cualquier parte bailar con corte o quiebre, no tienen idea de lo que es la danza moderna. La base es el ritmo, la intención es el cariño. Blando, fácil, ondulante, lleno de sorpresas en el síncope del movimiento que acompaña al sincopado musical, cada bailarín, cada pareja es un cuadro vivo de actitudes cambiantes. Se estrechan, se inclinan, se detienen, corren, ondulan, se aprietan y como un tirabuzón musical pasan, giran, y se dan vuelta en la columna salomónica que puede llevarlos al infierno. Haciendo abstracción de lo que ese baile puede ser con respecto a las costumbres, se ve en él algo admirable: la interpretación del ritmo musical hecha y hasta superada por el cuerpo en sus actitudes.<sup>14</sup>

En síntesis, las referencias curiosas o elogiosas hacia el tango, baile y música, se reproducen durante las crónicas de las fiestas de Carnaval desde 1898 en adelante y hasta entrada la década de 1910, y también en los programas danzantes de las asociaciones de ayuda mutua, italianas y españolas, y son tan habituales antes de fin del siglo XIX como en los años subsiguientes, y por lo tanto seguir insistiendo en el mítico origen prostibulario y transgresor del tango no es una cuestión de debate

<sup>13</sup> “Crónica de carnaval”, *La Prensa* (22-02-1903).

<sup>14</sup> Marisa Donadío: “La ciudad de las esclavas blancas”, en *Documentos e Investigaciones...*, p. 103.

histórico, sino que en todo caso es una invención que tiene su carga ideológica, y que desconoce además que Buenos Aires se divierte. Basta ver los programas teatrales de la Ciudad. En 1905, la Municipalidad de Buenos Aires, registra 2,5 millones de espectadores en sus teatros. En 1907, la cifra subía vertiginosamente a 4,2 millones de espectadores y ese mismo año comenzaba a registrarse la cantidad de público cinematográfico, unos 600.000 espectadores. Para tener una referencia de lo que indican estos datos, vale señalar que en 1904 la ciudad tenía una población de 950.000 habitantes de los cuales un 24% era de origen italiano, y un 11% de origen español.

En síntesis, entre 1890 y 1920, el origen del tango no está vinculado a la mala vida o a los prostíbulos, aunque nadie niega que se haya bailado mucho y tocado en esos ámbitos. Pero no fueron esos lugares centrales ni excluyentes. La versión que tiñe su origen como fruto pecaminoso empezó a circular en los años 30. La pregunta que sigue es: ¿por qué cristaliza en ese momento? ¿cuál es el clima de ideas que lo promueve?

Lo primero que se observa es el retroceso del laicismo. La Iglesia católica toma la delantera y después del golpe de 1930 los hijos de la élite que supo sostener las leyes laicas de la década de 1880, leyes que posibilitaron en la escuela pública el desarrollo de la mezcla criolla inmigratoria, retroceden. Es notorio cómo el cosmopolitismo de raíz liberal y masón comienza a ser remplazado por otro fundamento cultural de raíz antiliberal y asociado a la madre patria España como cuna de la cristiandad católica hispanoamericana. Este viraje que podrá sonar extraño a los oídos actuales aparece exhibido claramente en algunos intelectuales argentinos como es el caso de Ernesto Palacio.

Antes de analizar lo que dice uno de los fundadores del revisionismo histórico, resulta oportuno subrayar que esta concepción pro hispanista fue ampliamente compartida en los años 30 por estudiosos pioneros de otros campos. Para nuestro estudio el más significativo de todos es Carlos Vega, el fundador de la musicología argentina, quien elaboró su tesis sobre los orígenes del tango en esta época. La misma ha sido relevada –los escritos de Vega permanecían inéditos– y es rigurosamente analizada por el investigador Pablo Kohan recientemente.<sup>15</sup>

Cabe remarcar que durante el período de entreguerras, 1918-1938, el contexto ideológico estuvo dominado por el ideario del nacionalismo esencialista, que exigía de los Estados nacionales, emblemas identitarios puros, genéticamente puros. Kohan explica cómo Carlos Vega realizó su aporte, al postular el tango español, más específicamente andaluz, como origen fundacional del tango argentino, mientras a la vez obviaba abordar las raíces sociales que lo hubieran obligado a observar la cultura de mezcla, americana, afro, criolla, inmigratoria. Como subraya Kohan, no importaba entonces que la tesis no tuviera fuentes que la documentaran. Lo medular para Vega era ofrecer una filiación sin mácula, y ello significaba subsumir

---

<sup>15</sup> Pablo Kohan: “Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango”, *Espacios de Crítica y Producción* 34 (2007), pp. 74-85.

el tango en la estirpe hispana y adecentarlo desde su mismo nacimiento, haciendo caso omiso a cualquier referencia americana, orillera y afro criolla y también inmigratoria. Carlos Vega postuló el origen impoluto de la filiación hispanista, para lo cual debió negar cualquier posible anclaje criollo del género, extremo argumental que explica su rechazo al “peringundín”, mitificado como vimos en la interpretación de Saldías.

[...] denota una tirria evidente hacia los sectores marginales de Buenos Aires, negándoles cualquier tipo de aporte a la génesis del tango –posición que extiende hacia los sostenedores de esta contribución–, minusvaluación que puede ser funcional para el sostenimiento de su propuesta de enfatizar la relevancia de aquel tango español teatral, zarzuelero y también superior.<sup>16</sup>

Como ya anticipé, el supuesto de una estirpe de “raza” pura se repite entre los cultores del revisionismo para promocionar una historia nacional en perspectiva anti inmigratoria, ya que ellos conciben la cultura de mezcla como un gran pecado liberal.

En sus inyectivas, el más claro de todos es el historiador Ernesto Palacio, uno de los fundadores del revisionismo:

Pertenezco, en efecto, a una raza calumniada [la de] los blancos españoles [...] soy un viejo argentino, es decir, una víctima de la oligarquía que proclamó la superioridad del extranjero sobre el criollo y del hijo del inmigrante sobre los descendientes de los conquistadores. No es de extrañar mi escasa simpatía por Sarmiento y Alberdi, con quienes tengo esa cuenta pendiente de carácter personal.<sup>17</sup>

La cita, descarnada en su propósito, es de 1939 y prologa su manual de historia argentina que tendrá sucesivas ediciones. Ernesto Palacio es un nacionalista profundamente antiliberal, que marca el inicio de una tradición anti inmigratoria muy influyente entre muchos de nuestros escritores, quienes comienzan a culpar a los recién llegados –bajados de los barcos– de todos los males que sufre la Argentina. Lo importante es retener que esta visión invalidaba la urdimbre poblacional del país a la vez que identificaba a la nación solo con su territorio, olvidando a su gente, y era una definición conservadora en la que sin duda la población heterogénea y cosmopolita –sobre todo en el litoral– resultaba perdedora, simplemente porque era negada en su propia configuración demográfica y cultural. Si leemos esta prosa en consonancia con lo que escribe Raúl Scalabrini Ortiz a comienzos de la década, en 1931, en *El hombre que está solo y espera*, veremos el profundo desencanto de estos intelectuales, que se perciben a sí mismos como hijos de una estirpe en ex-

<sup>16</sup> Kohan: “Carlos Vega...”, p. 81.

<sup>17</sup> Ernesto Palacio: *Historia de la Argentina. 1515-1835* (Buenos Aires: Peña Lillo Editor, 1975), Tomo 1.

tinción y no se reconocen ya en la sociedad que ven. La idea de una matriz social dual que une al “peringundín” –los bajos fondos– y a París –la élite– con el tango de salón, permite imaginar un pasado de guapos y compadres criollos y mistificar los orígenes del tango heroico entre cuchilleros y paicas bravas, sin admitir mezclas con los recién llegados, metódicamente ignorados, pues según Scalabrini, el porteño, *el hombre de Corrientes y Esmeralda*, es “el hijo de nadie”.

El desencanto crece en lo que Scalabrini define como la “ciudad sin amor”, que no es otra que Buenos Aires. El autor desgrana con furia su mirada sobre la “avalancha inmigratoria: los intrusos formaban hordas de la más pésima calaña, de la estofa más vil”. Y entonces reaccionó la ciudad, dice Scalabrini. ¿Cómo?: “Las mujeres desaparecieron de las calles [...]. No se bailaba ni se cantaba [...] el baile llegó a ser sinónimo de licencia y disolución”. Obviamente, en su ensayo literario no hay fechas, pero él se ocupa de amojonar el tiempo y entonces cita a Fray Mocho y a Félix Lima: “Cronistas notables dibujaron en sus páginas las perplejidades de ese momento”.<sup>18</sup>

Bien tenemos la fecha. Fray Mocho, seudónimo del escritor José S. Álvarez, muere en 1903 y Félix Lima nace en 1880 y es un periodista renombrado ya en 1905. Es decir que Scalabrini está hablando claramente del Buenos Aires finisecular: “Eran seres mezquinos de miras, atenaceados por una gula insatisfecha”, agrega Scalabrini. “Además, se corría el albur de frangir la unidad de la urbe con núcleos extranjeros insolubles: los genoveses en La Boca, los turcos en la calle Reconquista”,<sup>19</sup> insiste.

Esta carga ideológica nacionalista, que Scalabrini matizará más adelante, cuando se desmarque de la visión aristocratizante hispano-criollo-católica, permeó también a muchos otros intelectuales, como Saldías, por ejemplo. Pero, en todas las variantes que dividirán al nacionalismo posteriormente, la visión anti inmigratoria continuará presente, todas ellas, derecha o izquierda, laicista o clerical, seguirán afirmando el mito del pecado de origen, de la “mala vida” del tango nacido en el peringundín y adecentado en París. Un mito persistente a pesar de que no soporta el cotejo de las fuentes.

---

<sup>18</sup> Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo y espera* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1974).

<sup>19</sup> Scalabrini Ortiz: *El hombre...*, p. 40.