

## *El Tango Argentino y Pio Baroja*

Han pasado ya veintisiete años de la muerte de Baroja acaecida el 30 de octubre de 1956. En vida y después de su muerte hay un tema que no pierde actualidad cuando a él nos referimos: la discusión de si se trata de un eterno disconforme, de un gruñón, de un constante opositor. Muchas páginas suyas, tanto en la extensa obra novelística como en sus ensayos o en sus rotundas afirmaciones de no importa qué género literario, son buena base para seguir manteniendo ante las nuevas generaciones de lectores tal opinión y discusión.

Desde que aparece en el mundo literario, sus actitudes originan opiniones encontradas, fuertes simpatías y, a la vez, duraderos resentimientos. Su espontaneidad, su decir y escribir sin cautelas ni reparos le traen malos ratos que, lejos de «aleccionarlo» lo hacen insistir en sus puntos de vista. Nunca se cura del todo, si es que de esto hay que curarse.

Federico de Onís en un trabajo que no pierde actualidad —por el contrario seguirá siendo sabia explicación de este presunto flanco del novelista vasco— ya en 1926 ponderaba su independencia que le permitía escribir lo que se le ocurría sin estar sujeto a intereses que pudieran mediatizar su opinión, ni siquiera el de la popularidad, que tanto suele preocupar a los escritores. Llega a ver en él «uno de los escritores más sinceros, independientes y despreocupados que haya habido nunca... Su vida es tan espontánea como sus escritos. Libre de toda obligación profesional y social, de compromisos políticos, de ambiciones personales, de respeto a todos los valores consagrados y convencionales, se trata por completo a sí mismo y ha realizado en su vida el ideal anarquista de la más perfecta libertad individual»<sup>1</sup>. Sin

---

<sup>1</sup> Vid. FEDERICO DE ONÍS. «Pío Baroja», Revista *Nosotros*, LIV, Buenos Aires, 1926, 171-182.

pasión, calando hondo, comprensivo, el crítico ha dicho verdades que ponen las cosas en su punto y que conviene no olvidar.

El profesor salmantino de la Universidad de Columbia no quería disculpar a Pío Baroja ni eximirlo de presuntas culpas. Quiso dar una opinión respetuosa y respetable sobre un escritor coetáneo que él mismo ayudó a difundir.

Lo admiraba por su capacidad de expresarse sin tapujos, sin palabras edulcorantes.

El novelista no fue complaciente aun a riesgo de equivocarse con opiniones circunstanciales excesivas o simplemente tajantes. Pero, eso sí, también reconoció el derecho a la réplica y a la contrarréplica. Por otra parte se trata de no confundir una opinión sobre un tema dado con una verdad de orden científico, experimentada y comprobada; mucho menos con una verdad de carácter fundamental.

Muchas veces sus opiniones brotan en el curso de una conversación, espontáneamente, y revelan un gusto o disgusto, una adhesión o animadversión. Lo insólito —aunque no se trate de un caso único en literatura— es que tales opiniones se escriban sin antes limar sus asperezas y de pronto parecen desfachatadas o ingenuas. Pero, quizás, aquí está su atractivo. Por eso, en mi libro sobre el autor (*El problema de la novela en Pío Baroja*), insistí en que uno puede estar de acuerdo o en desacuerdo con el novelista pero, en tanto que lector, uno se siente atraído por sus aseveraciones para adherirse a ellas, para rebatirlas, para enterarse, pero siempre interesado por su modo de decirlas, de escribirlas.

Hechas estas advertencias trataremos de no juzgar precipitadamente al escritor cuando se refiere al tango argentino.

«Las canciones populares iban desapareciendo rápidamente, y los jóvenes y las muchachas cantaban canciones de cine y apestosos tangos argentinos»<sup>2</sup>. Esto lo afirma en *El cura de Monteón*, novela publicada en 1936. Como el título lo anticipa, en esta obra abundan las reflexiones de orden religioso o referidas a la iglesia, al clero, a la feligresía. El protagonista, un cura joven no conformista, con muchas dudas sobre la fe y con poca fe sobre lo que hacía terminará por dejar los hábitos. Este cañamazo argumental se presta para que abunden las reflexiones, los soliloquios, las conversaciones. Por momentos el estilo conversacional lo invade todo dándole al libro un tono sugestivo y llevadero.

En estas conversaciones y en estos análisis en que la historia de las religiones, la exégesis bíblica y el buceo anímico ocupan importante lugar, aparecen juicios sobre la música, el canto y el baile que

---

<sup>2</sup> Pío BAROJA: *El cura de Monteón, Obras completas*, VI (Madrid, Biblioteca Nueva, 1948), pág. 768.

reflejan la opinión del novelista sobre el tema. Así, al escuchar una canción en vascuence afirma que es «como muchas del país, de música muy romántica y de letra muy pedestre»<sup>3</sup>. Nos enteramos más adelante de que Javier, el protagonista, es muy aficionado a la música, que le gustan las canciones populares a la vez que siente un gran entusiasmo por Mozart, Beethoven, Bach, Haendel, Haydn, Schumann... y de que sabe tocar el piano. Sus juicios sobre estos clásicos son de maravilla, perfección, monumentalidad. Estas palabras de ponderación son puestas en boca de Javier<sup>4</sup>, mientras que el juicio desfavorable sobre los tangos argentinos corre por cuenta del narrador.

Para el lector desprevenido puede resultar extraño que recalemos en este tipo de novela y que en ella hallemos juicios sobre la música, el arte coreográfico popular y sobre las coplas que canta el pueblo. Es que esta obra carece de una trama novelesca, por lo menos en el sentido tradicional. Es más que nada una exposición del autor sobre sus ideas y reflexiones sobre el clérigo, la iglesia, el cristianismo, con especial referencia a España y, dentro de España, a la Vasconia.

En cambio, para el lector avezado en Baroja que se hable del tango argentino o de la música clásica europea o de los cantares en vascuence en el curso de una novela cuyo tema anunciado parece ser distante no le llama la atención. Es éste un modo muy barojiano de novelar, un modo muy barojiano de opinar: no sabe o no quiere esperar la oportunidad de un tema propicio o de un ensayo «ad hoc». El autor vierte sus opiniones sin más ni más tanto en la literatura de ensayo como en el transcurso de un cuento o novela.

«—¡Oh!, yo adoro el tango.

No pudo Raucho excusarse. Un cuerpo se agregaba a su cuerpo con docilidad. Temeroso al principio, hizo pasos sencillos; tomó coraje, visto la pericia de su compañera, y bailó sin reparos, dejándose andar al dictado del ritmo.

Ella le seguía plegada a su voluntad, previendo los cortes; el paso resbalaba sutil; Raucho manejaba la cintura abandonada y un vértigo blando saboreaba en él, intensamente, la comprensión de sus dos cuerpos». La escena corresponde a la segunda parte, titulada «París», de *Raucho*, de Ricardo Güiraldes<sup>5</sup>. Ocurre en el «Maxim's». Novela que los críticos suelen tildar de inmadura o de joven escritor inexperto. Autor que nueve años después sorprenderá con lo que desde el principio es un clásico de la literatura argentina e hispanoamericana:

---

<sup>3</sup> PIO BAROJA: *El cura de Monteón, O.C.*, VI, pág. 729.

<sup>4</sup> Vid. esp. el cap. «Ideas de la juventud».

<sup>5</sup> RICARDO GÜIRALDES, *Raucho*, Buenos Aires, C.E.A.L., 1968, pág. 79. La primera edición es de 1917.

*Don Segundo Sombra*. El planteo es elemental, el joven argentino rico que quiere ir a París a divertirse. Este planteo elemental refleja muchas historias individuales de principios de siglo hasta la primera guerra mundial. El salto que va desde la vida rural de la estancia a los refinamientos y goces de París.

Ricardo Güiraldes, educado en su niñez en el «quartier» de Saint Cloud y en la estancia «La Porteña» de San Antonio de Areco, conocedor y amante del tango, es quien suele frecuentar con sus amigos argentinos la noche parisiense. Sin sobresaltos económicos, tiene dinero; sin el aislamiento del recién llegado, está muy bien relacionado. Con sus paisanos y amigos colabora para que allá, al iniciarse la segunda década del siglo, se conozca y luego se imponga el tango argentino en París y, desde allí, en toda Europa.

Güiraldes, como tantos otros representantes de la juventud dorada argentina, cultivaba esta danza de origen humilde. Tan humilde, que en Buenos Aires, su ciudad natal, no le fue fácil subir desde el quilombo o desde el conventillo de fines y principios de siglo hasta el salón de la alta sociedad. Más, su éxito en París y Europa ayudó a que esta danza fuera aceptada por la burguesía y la «aristocracia» porteña, al principio con remilgos y luego abiertamente. Sus «quebradas» (doble ocho, corrida, garabito, boleada, molinete, asentada...) tras el repentino «corte» empezó a atraer a las multitudes. Pero, a su vez, el tango se había «adecentado» y en su evolución y avance se renueva.

Pío Baroja, en París, asiste a este triunfo del tango argentino. En *La sensualidad pervertida*, cuando se refiere a los desarraigados que abundan en aquella ciudad incluye a los argentinos a los que suele llamar con el genérico de sudamericanos. Cuando asiste a un espectáculo de cabaret —Luis Murguía, el nombre del protagonista, apenas disimula la permanente presencia del escritor— nos dice: «Había en aquel baile unos cuantos profesionales del tango argentino, unos americanos altos, morenos, afeitados, vestidos de negro, con un sombrero ancho; todos chulos, o medio chulos, que bailaban como quien ejerce un sacerdocio»<sup>6</sup>. Luego la casi identificación entre estos bailarines americanos y los apaches y su desprecio por esta gente del hampa. Nos enteramos también de que sus compañeras en la ocasión no se animaban a bailar el tango argentino porque no sabían todas las figuras.

Este libro de Pío Baroja lleva un curioso prólogo fechado en 1954. Se trata de una ficción ya que apareció junto con el libro en su primera edición, en 1920. Luis Murguía, el personaje protagónico que nos cuenta su vida hasta las proximidades de la vejez, no es otro que el mismo autor. Resulta entretenido y aleccionador constatarlo con

<sup>6</sup> Pío BAROJA: *La sensualidad pervertida*, O.C., II, pág. 980.

otros libros de su producción y, en especial, con las extensas Memorias que nos brinda en su vejez. En ese prólogo define a Luis Murguía —¿se autodefine?— como un «curioso de muchas cosas, un sentimental, un cínico y un pequeño buscador de almas».

Sabiendo pues de antemano la intención del autor de enfocar con la mayor precisión posible la sociedad española del siglo XIX y de principios del XX, donde la visión autobiográfica es permanente, no nos quedan dudas de la autenticidad de sus opiniones, las comparta o no el lector.

El tango, no hay que olvidarlo, en su primera y triunfal aparición en París, era también espectáculo. Vale decir que sus pasos ornamentales podían muy bien convertirse en figuras coreográficas sumamente atractivas por su originalidad, variedad y sensualidad. Tanto el «corte» como la «quebrada» que aquél anuncia —«quebrada» o figura coreográfica propiamente dicha— debieron ser, de hecho muchas décadas después lo son todavía, un espectáculo singular que podía multiplicarse si *actuaban* las parejas de profesionales o *saborearse* personalmente si se lo bailaba.

No era el prurito de hacerlo mejor que nadie lo que impedía a las compañeras de Luis Murguía bailar el tango argentino «porque no sabían todas las figuras». Es que se había popularizado tan rápidamente que todo el mundo trataba de competir con los profesionales que desde su espectáculo, en la pista o en el escenario, se convertían en maestros y agentes de su difusión. Al respecto, vale la pena recordar la gran cantidad de «academias de baile» que aparecen en Buenos Aires y a las que se allegaban los jóvenes y los no tan jóvenes a iniciarse o perfeccionarse en esta danza<sup>7</sup>.

No vayamos a pensar que el juicio barojiano desfavorable respecto del tango es fruto de la inquina o aparente inquina de algunas de sus opiniones desprejuiciadas que apuntan al hispanoamericano en general o el argentino en particular.

Hoy, a la distancia que imponen los más de sesenta años transcurridos, leemos con una sonrisa los juicios malhumorados que contienen algunos capítulos de *Juventud, egolatría*, como aquel que se inicia con un renegar de los americanos para terminar en una verdadera andanada contra los argentinos: «La misma falta de simpatía que siento por los hispanoamericanos experimento por sus obras literarias. Todo lo que he leído de los americanos, a pesar de las adulaciones interesadas de Unamuno, lo he encontrado mísero y sin consistencia. Comenzando por ese libro de Sarmiento, *Facundo*, que a

<sup>7</sup> La «academia de baile» solía cumplir una doble función: enseñar a bailar, generalmente en horas de la tarde o primeras de la noche, y luego mostrar verdaderos espectáculos coreográficos donde se podía admirar a los bailarines de nombre, maestros del «corte» y la «quebrada». Se cobraba por pieza bailada o por hora de lección.

mi me ha parecido pesado, vulgar y sin interés, hasta los últimos libros de Ingenieros, de Manuel Ugarte, de Ricardo Rojas, de Contreas. ¡Qué oleada de vulgaridad, de snobismo, de charlatanería, nos ha venido de América!»<sup>8</sup>.

No vayamos a pensar que estas salidas de tono no le causaron problemas. Los tuvo. Las respuestas, unas agrias, otras más agrias aún, no se hicieron esperar. Es el mismo escritor quien se encarga de recordarlas muy poco tiempo después en otra de sus obras, *Las horas solitarias*. Al negarse a la polémica afirma: «Tampoco creo que lo que he dicho acerca de los americanos sea estrictamente justo, no. Los hombres son iguales en todas partes, en Europa, en América y en Oceanía»<sup>9</sup>. Para, de inmediato, fustigarlos nuevamente, un tanto en serio, otro tanto en broma.

Nos llama la atención que, ya septuagenario, no olvidaba el tema. «El rencor de los hispanoamericanos por haber dicho yo de ellos tres o cuatro cosas agrias no me interesa nada. Solamente los pueblos ñoños no pueden resistir que se burlen de ellos. Es una manifestación de debilidad y de tontería»<sup>10</sup>.

A Pío Baroja le preocupó la expresión artística popular. A través de toda su vida de escritor son constantes las referencias sobre el tema. Es decir que no hay porqué dudar de la sinceridad de su juicio estético. El novelista ya cuarentón siente por el tango un verdadero fastidio desde que empezó a escucharlo, en la «preguerra» y durante la guerra. Se nos ocurre que mucho influyeron la novedad expresiva y erótica de la danza; y, luego, su letra en lunfardo, un argot extraño que le venía del otro lado del Atlántico.

Decimos fastidio porque cuando a él se refiere lo hace con desdén —ya lo vimos más arriba— y en su vejez seguía opinando lo mismo: «La canción popular, callejera, suburbana, sin autor conocido, ha tenido varios ritmos; pero el más destacado ha sido el del tango. Este tango de origen incierto, luego ha emigrado a la Argentina, y ha venido de allá, de retorno, americanizado, italianizado, decadente, dulzón y de un sentimentalismo ñoño y venenoso»<sup>11</sup>. En el mismo libro de *Memorias*, más adelante, al situar el tango argentino en el tiempo —habla desde su particular experiencia española y personal— se señala la época que va desde la guerra de 1914 hasta el final de la República<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Pío BAROJA: *Juventud, egolatría, O.C.*, V, pág. 214.

<sup>9</sup> Pío BAROJA: *Las horas solitarias*, V, pág. 260.

<sup>10</sup> Pío BAROJA: *Desde la última vuelta del camino. Memorias. El escritor según él y según los críticos, O.C.*, VII, pág. 419.

<sup>11</sup> Idem: *Final del siglo XIX y principios del XX, O.C.*, pág. 665.

<sup>12</sup> Vid. en el mismo libro la Primera Parte, cap. XIV (mal numerado; si seguimos la numeración correlativa debería ser el XIII).

El tango argentino tiene sus ascendientes directos en la habanera, la milonga y el tango andaluz que fueron muy populares en el sur de América. Sin embargo no es un cóctel o mixtura feliz. Se trata de un nuevo estilo artístico que tendrá su centro generador en Buenos Aires. Es decir que en un momento dado —para algunos a partir de 1870, para otros a partir de 1880— el tango ya está definido, es porteño y es tango bien distinto y diferenciado.

Esta nueva expresión artística que al principio es sólo baile prostibulario, logra romper estas fronteras germinales para extenderse y abarcar también al centro y al barrio residencial y llegar a todas las clases sociales. Del burdel al cabaret, del cabaret a la confitería bailable, al circo, al teatro de variedades, al sainete, al club social, al salón familiar. La danza altamente erótica del principio se irá transformando y habrá de adquirir mayor discreción y arte.

Desde el punto de vista musical habrá de perfeccionarse a medida que se impone. Del a veces mísero conjunto musical escaso e inexperto se llegará a la «orquesta típica» que nucleará a más y mejores compositores, a excelentes intérpretes y directores, que formarán verdaderas y perdurables corrientes y escuelas.

Desde el punto de vista del texto, desde nuestra perspectiva podemos ver cuánto ha pasado desde la letra procaz u obscena, casi siempre improvisada, de los principios a la letra verdaderamente popular y accesible, que sigue usando el lunfardo, «limpio» de vocablos chabacanos pero sin perder su poder alusivo de tinte arrabalero. El tango también es canción que en ocasiones —nuevos rapsodas o juglares— exige del cantor un verdadero arte interpretativo teatral.

El tango es sentimental pero no ñoño y venenoso. Su sentimentalismo habla al pueblo con lenguaje sencillo de temas de la vida diaria que tocan problemas de amor que se reiteran, de verdaderos ingredientes de cuadros de costumbres referidos a una ciudad que se agranda y se moderniza. Melancolía y nostalgia sí, mucha. Veneno, no creo. Ñoñería, quizás desde un punto de vista intelectual, pero no nació ni se hace con ambiciones intelectuales. Nunca dejó de ser sentimiento, entretenimiento y arte popular.

A Pío Baroja no le gustaba y no creemos que esto fuera consecuencia de su presunta inquina antiamericana o juicio de un escritor gruñón. Para ser justos debemos recordar que muchos argentinos y en la misma época que Baroja expresaban su disgusto y a la vez su sorpresa por la boga y éxito del tango. De Buenos Aires a las provincias, a toda América, a Europa y hasta al Japón. Tanto que uno de los modos de identificar al arte popular argentino era y es señalar su tango.

Hoy, con una historia de cien años, con sus altibajos en su calidad y difusión, su melodía sigue escuchándose en gran parte del mundo.

El disco y la cinta magnetofónica se encargan de ello. El cine primero y la televisión después han ampliado considerablemente el tablado del cabaret o del club; y sus «quebradas», más o menos estilizadas, siguen mostrando este curioso arte coreográfico, que ahora también tiene asociaciones de adeptos, aficionados y cultores y hasta academias poéticas que lo estudian y defienden. Sus letras se pueden leer en álbumes o se coleccionan en tomos. Por fin, la bibliografía sobre el tango es abultada y respetable.

Pío Baroja fue un observador perspicaz de una expresión artística argentina que llamó su atención aunque no le gustara. El autor de *El árbol de la ciencia* —se nos ocurre pensar— se asombraría hoy de ver que el tango tiene ya su historia especial, sus diccionarios, su crítica especializada, su lugar en el mundo intelectual siempre preocupado por las manifestaciones artísticas populares. Además, el tanto argentino no es arte de anticuarios.

Pienso que la preocupación del novelista cuando opinaba sobre el tango no era sólo el orden estético. Basta leer su vasta producción para darse cuenta de que durante toda su vida le preocuparon los problemas sociales. Nunca permaneció ajeno a los grandes temas españoles del pasado, presente y futuro. Ni, generalizando esa preocupación, a la realidad y destino del hombre, empezando por sí mismo.

Por ser un hombre de opinión al principio se lo criticó por rebelde, revolucionario, anarquista y, paradójicamente, en su larga vejez alguna crítica quiso ver en él un burgués cómodo. Lo que pudo desencantar a ambos extremos de la crítica es que Pío Baroja prefirió conservar su independencia, su libertad de pensamiento y de expresión. El trasfondo ideológico de su novelística es vivo, permanente, abierto, agresivo a veces.

El mundo del «apache» parisiense le podía interesar como quizás le interesaba el mundo folletinesco. Pero le preocupa que el tango argentino en su repentino y sorpresivo triunfo en París fuera música y danza de compadritos, de chulos, europeos o americanos. Veía con escozor que Hispanoamérica, de alguna o de muchas maneras obra de España, pudiera producir personajes o manifestaciones estéticas que estarían bien en la novela de folletín o en un mundo de exotismos pero que no desea ver en la realidad.

Cuando en una ocasión en París observa la gracia y refinamiento con que baila un bailarín profesional español, escribe: «—Verdaderamente es triste —pensaba yo— que uno de los pocos méritos incontestables que tiene la raza a que uno pertenece es éste de saber bailar»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> PÍO BAROJA: *La sensualidad pervertida*, O.C., II, pág. 981. Si como creemos las palabras adquieren definitivo valor en el contexto, conviene recordar que inmediata-



Pensaba seguramente en una España de valores más firmes que la de España de pandereta, en una Hispanoamérica —a pesar de que en más de una ocasión celebró, tras la desastrosa guerra de Cuba, la ruptura de los «últimos» lazos que unían a la Península con el Continente— menos snob, menos exótica, más «civilizada», más genuina.

Cuando en los tiempos de «preguerra», el novelista observa bailar el tango en París, lo que le disgustó fue precisamente el tango en tanto que danza. En esos tiempos el tango es tango de la «guardia vieja» —según clasificación de los especialistas— que se caracteriza por la casi total ausencia de letras. En otras palabras la mayor parte de las composiciones son sólo música para bailar. Andando el tiempo, estamos ya en 1917, con los versos de *Mi noche triste*, de Pascual Contursi, prácticamente se inicia el período del tango con letra. El texto prostibulario ya es historia de los orígenes y pocos testimonios quedan.

No es exagerado pensar que para un hombre como Baroja, como para tantos otros de uno y otro lado del Atlántico, aunque los versos de Contursi fueran contagiosos como su melodía, el tema del compadrito o «canfinflero» abandonado por su pupila y el lamento consecuente, no sería de su agrado. El tema que ya tenía sus antecedentes, se imitó hasta el cansancio. Pero no todo es del mismo estilo. Así como hubo letristas adocenados, que se aprovechaban del éxito comercial del género, hubo también verdaderos poetas del tango que contribuyeron a enriquecerlo desde el punto de vista artístico. Para citar a dos grandes ya desaparecidos recordemos los nombres de Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo.

«Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor / ignorante, sabio chorro, / generoso, estafador. / Todo es igual... Nada es mejor... / Lo mismo un burro / que un gran profesor». Dice Discépolo —autor de la música y los versos— en *Cambalache* (1934). Es una manera de reaccionar contra el dolo abundante y las miserias de la vida. Bien sabemos que también el novelista vasco reaccionó con su prosa aguda contra los mismos males aunque en distinto estilo. Es que «todo el trajín de la ciudad fue entrando en el tango: la mala vida y el suburbio no fueron los únicos temas. En el prólogo de las sátiras, Juvenal memorablemente escribió que todo lo que mueve a los hombres —el deseo, el temor, la ira, el goce carnal, las intrigas, la felicidad— sería materia de su libro: con perdonable exageración podríamos aplicar su famoso *quidquid agunt homines*, a la suma de las letras de

---

mente antes Luis Murguía (Pío Baroja) ha observado y comentado el tango argentino, según lo decimos más arriba.

tango»<sup>14</sup>. Creo que estas palabras de Borges, escritas en 1930, son de un seguro acierto y siguen teniendo vigencia.

Leopoldo Lugones (1871-1938), Carlos Ibarguren (1879-1956), Juan Pablo Echagüe (1875-1950), en su momento, no tuvieron empacho en criticar acerbadamente el tango y a nadie se le podía ocurrir señalarlos como enemigos del arte o las letras argentinas cuando, por el contrario, se los respeta y estudia como autores mayores. Por su parte, Borges y muchos otros poetas y escritores de su generación y posteriores no sólo lo distinguen sino que más de una vez han escrito letras de tango.

¿Problema generacional, o de goce estético, o de evolución y maduración de un género?

Carlos ORLANDO NALLIM  
Universidad Nacional de Cuyo  
Mendoza (República Argentina)

---

<sup>14</sup> JORGE LUIS BORGES: *Evaristo Carriego*, O.C. (Buenos Aires, Emecé, 1974), pág. 164.