



TANGO

QUE FUISTE Y SERÁS

PEDRO LAURENZ
VIRTUOSO DEL BANDONEON

Rosario
Milonguero



Dos Minutas
ADA FALCON

QUEY NICA
ROSITA

La Ruffler
LA MARTINO
GARCIA JI

ANIBAL TROLO
(Pichuco)

TITA MERELO
CARLOS DI SARLI
EL FAMOSO MAESTRO Y SEÑOR DEL TANGO

AMANDA LEDESMA
ENRIQUE DISCEPOLO

CARLOS GARDEL

LIBERTAD LAMARQUE

CANARO
MARISA VAZQUEZ
LA CONURBANA

CHIFLADAS
TANGO

LA MARTINO
GARCIA JI

ANSELMO AIETA

CANARO
LA MARTINO

AMANDA LEDESMA
QUEY NICA
CARLOS

AZUCENA MAIZANI

JULIAN CENTEYA
nuestra canción popular

DEL CA
nuestra canción popular

LEDESMA
CHIFLADAS
TANGO

CANARO
ENRIQUE DISCEPOLO

TITA MERELO
ALFREDO GOBBI
EL VIOLIN ROMANICO DEL TANGO

HUGO DEL CARRIL
Astro de nuestra canción popular

ROSITA
LA CONURBANA

PIAZZOLA

Vaga Brind
HUGO DEL CARRIL
de nuestra canción popular

ANSELMO AIETA

Milonga Sin Corte

AMANDA LEDESMA
ALBERTO CASTILLO

AMANDA LEDESMA

CANARO
ADA FALCON

ALBERTO CASTILLO
La Ruffler

JULIAN CENTEYA

TITA MERELO
CARLOS DI SARLI
EL FAMOSO MAESTRO Y SEÑOR DEL TANGO

PEDRO LAURENZ
VIRTUOSO DEL BANDONEON

Milonga Sin Corte
PIAZZOLA

EDMUNDO RIVERO
El personal interprete de nuestro tango

ANIBAL TROLO
(Pichuco)

CARLOS GARDEL
GARCIA JIMENEZ

AMANDA LEDESMA
EDMUNDO RIVERO
El personal interprete de nuestro tango

ENRIQUE DISCEPOLO
CADICAMO

ENRIQUE DISCEPOLO
CADICAMO



ROSITA
QUEY NICA

ANIBAL TROLO
(Pichuco)

AZUCENA MAIZANI

TITA MERELO

Vaga Brind
ALFREDO GOBBI
EL VIOLIN ROMANICO DEL TANGO

Dos Minutas
GARCIA JIMENEZ

La Ruffler
CARLOS DI SARLI
FAMOSO MAESTRO Y SEÑOR DEL TANGO

ANIBAL TROLO
(Pichuco)

HUGO DEL CARRIL
Astro de nuestra canción popular

LIBERTAD LAMARQUE



SEPTIEMBRE 2023 - MARZO 2024
SALA LEOPOLDO MARECHAL

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Tango que fuiste y serás ; contribuciones de Guillermo Elías ... [et al.] ; coordinación general de Florencia Ubertalli ; Diego Antico ; prólogo de Guillermo David. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2023.

120 p. ; 27 x 20 cm.

ISBN 978-987-728-176-7

1. Tango. I. Elías, Guillermo, colab. II. Ubertalli, Florencia, coord. III. Antico, Diego, coord. IV. David, Guillermo, prólog.

CDD 784.18885

© 2023, Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Agüero 2502 (C1425EID) CABA
www.bn.gob.ar

ISBN 978-987-728-176-7

Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723



Archivo General de la Nación

INDICE

Carancanfún o rudimentos de magia tanguera, por Juan Sasturain 8

Muerte y transfiguración del tango, por Guillermo David 12

Tango que fuiste y serás. Una obsesión argentina,
por Florencia Ubertalli 14

Star system e identidad nacional,
por Antonio Dziembrowski 40

El registro sonoro. Tecnología fundacional y formadora de
la estética del tango, por Guillermo C. Elías 44

Tango y sainete: dos hermanos siameses, por Diego Antico 58

Concursos de tango, por Tomás Schuliaquer 60

De percantas, otarios y guapos a la *broadcasting*. Ficciones
de género y de la nación en las primeras décadas del cine
argentino, por Cecilia Nuria Gil Mariño 64





Tango y literatura, por Nicolás Reydó	74
Tango y política. Una resistencia posible, por Lautaro Kaller	76
Lunfardo. Entre <i>tordos</i> y <i>botones</i> , por Martín Prestía	88
La revitalización del baile de tango, por Mercedes Liska	92
El tango durante los años peronistas, por Martín Prestía	102
Tango post dos mil uno. En el derrumbe, nuestro deseo se hizo tango, por Matías Mauricio	100
Los festivales de tango, ese puchero misterioso, por Diego Antico	120



**CARANCANFÚN O RUDIMENTOS
DE MAGIA TANGUERA**

POR JUAN SASTURAIN

Como jitanjáfora, abracadabra o cualquier otra fórmula verbal apta para producir la irrupción de lo inesperado y maravilloso, la críptica locución lunfarda *carancanfún*, con sus subrayados golpes de exclamación, siempre me pareció, desde mi confesa ignorancia, un ejemplo perfecto de estentóreo conjuro. Más aún: me gustó suponer que la arbitraria magia nos reveló la clave solo a los sordos argentinos, para poder crear —*ex nihilo*— uno entre los pocos y devaluados milagros contemporáneos, ese tremendo fenómeno que nos queda holgado pero que acaso justifique nuestro estar en el mundo: el tango.

¡*Carancanfún!* —supongamos, míticamente, que se dijo—. Y el tango *se hizo*.

Acaso no sea cierto, pero hay una historia personal detrás de la pesquisa del sentido, como siempre pasa.

En principio el vocablo me llegó entreoído, de pibe y por radio con “La calesita”, una melancólica y tardía acuarela barrial de Mores y Castillo, que el presunto arreglo y la ejecución (nunca mejor dicho) de Marianito, con coros cursis, con Acuña buen cantor gritón, y un piano que sonaba de mármol no conseguían arruinar del todo.

Así, bien abajo y quejosa, arranca la letra de Cátulo:

“Llora la calesita, / de la esquinita / sombría... / Y hace llorar las cosas / que fueron rosas / un día...”.

Melancolísima. Pero en la evocación, el narrador se recuerda feliz y amado en un mundo viril, y acompañado con la música del tango que gira, inevitable:

“Mozos de punta y hacha / y una muchacha / que me quería...”.

“Tango varón y entero / más orillero / que el alma mía...”.

Todo ese recuerdo que da vueltas y vueltas es solo prólogo para el momento de epifanía y comunión sentimental que arranca con la mágica palabra del conjuro: “*Carancanfún...*” y se explicita en el abrazo estrecho, evocado en memoria presente:

“Vuelvo a bailar / y al recortar / una sentada / soy el ranún / que en la parada / de tu enagua / almidonada / te gritó: / ¡*carancanfún!*”.

Eso es. Ahí estaba en el recuerdo, el toque casi mágico de cuatro golpes (dos cortos y dos largos, con el último acentuado) que anuncia —uno lo oye, lo ve en la coreografía— el (re)corte, la suspensión musical para la figura, el firulete mudo, íntimo, entrevero de piernas, huecos, cruces y flexiones dialogadas de la cintura para abajo, que sigue, rítmica, la cadenciosa declaración de entrega:

“Y el taconear y la lustrada / sobre el pantalón... / Cuando a tu lado tuve / tirado / mi corazón...”.

Ese *carancanfún* en Cátulo y Mores es la consigna, la invitación semicallada, susurrada al oído como una contraseña o salvoconducto de permiso para la pirueta imposible sin complicidad, secreto de pareja, mimo personal convertido en declaración privada y espectáculo público.

Así fue o me pareció. Tardé, pero pude entender que, como el clásico *chan-chan* que avisa el fin de lo que se daba, o la obsesiva *yum-ba* de Pugliese que marca el paso, el *carancanfún* es la onomatopeya que se atreve a nombrar el deseo, el placer hecho espectáculo público, el tango como original metáfora erótica de plena entrega.



- Manuscrito original del arreglo de “El choclo” de 1903, por José L. Roncallo.
- Colección Tito Rivadeneira. Ángel Villoldo, “El choclo”, Buenos Aires, L. F. Rivarola, s. a.

Pero había más, en plan rastreo. Tras los giros obse-persuasivos de “La calesita”, hubo otra revelación que me estaba esperando. Un poema/texto memorable, algunos pocos años anterior. Obra maestra absoluta en la voz disidente de Tita Merello, que no fue la primera pero sí la mejor al cantarlo: “El choclo”.

Se trata de la letra —sabía y tardía, pues hubo otras previas— que Discepolín le puso al clásico en 1947, casi medio siglo después de los jodones versos de ocasión apilados por el patriarca Villoldo. Esos versos son, para el tango, la mejor síntesis histórico-sociológica, el más enfático manifiesto de su reconocida excelencia y la más genuina declaración de amor y abrazada identidad. Una maravilla de cuatro estrofas y un estribillo sentidos y programáticos que no caben en este paseo sentimental.

Y esa letra del Flaco Enrique fue —como muchas veces sucede con obras memorables— hecha por encargo. Se la pidió en pleno peronismo nada menos que Libertad Lamarque,

némesis de Evita y emigrada forzosa, para cantarla con entonada voz finita y para audiencia mexicana en la primera de las películas “comerciales” del exiliado Buñuel: *Gran Casino*. Y ahí quedó, en una secuencia insertada con arbitraria genialidad en que Liber, trabajando de genuina argentina, tras explicar a una rubia europea enredada en la pronunciación de lo que no entiende (“*Carancanfunfa* se hizo al mar con tu bandera”, dice el casi jeroglífico verso discepoliano), canta los versos con piano *ad hoc* y enfática convicción. Pero la “novia de América” no traduce qué o a quién se refiere esa jerigonza, solo la dice bien.

En este caso, lo supe después, *Carancanfunfa* (*sic*) era un nombre propio, un apodo. Con él, Discepolín se refería al vasco Casimiro Aín, genial bailarín todo terreno, que se fue a Europa a dictar cátedra y ancló en París haciendo escuela. Precisamente por el uso que hacía de la onomatopeya consabida para indicar a sus alumnas el momento de las figuras en el corte, se ganó el sonoro mote: *Carancanfunfa* era él. De ahí el sentido (traducido) del verso discepoliano: El vasco Aín “se hizo al mar” (se fue a Europa) “con tu bandera” (la bandera es “El choclo” como tango ejemplar y modelo) “y en un pernod (por pernod) juntó París con Puente Alsina”, final sincrético que no necesita explicación.

Pero no cabe seguir la tarea explicativa. Toda la letra de “El choclo” de Discépolo es un compendio de sensibles saberes. Entre tantos, el de haber interpelado el tango mismo encarnado/simbolizado en la composición de Villoldo, dirigiéndose a él, tratándolo de “vos” —el mismo mecanismo coloquial que define la originalidad de la marcha “Los muchachos peronistas”— para atribuirle al tango, entre otros triunfos culturales, la capacidad para desatar, con sus mujeres/sujetos, y a contrapelo del prejuicio, la expresión del sentimiento amoroso en modo inadecuadamente crudo:

“Por tu milagro de notas agoreras / nacieron, sin pensarlo, / las paicas y las grelas. / Fuego en los cuerpos, / canyengue en las caderas, / y un ansia fiera en la manera de querer”.

Ahí estamos hablando del tango como baile —por decirlo así, tontamente, hoy— “de contacto”, tremenda novedad transgresora.

Pero ese tango sacado a la intemperie universal no solo es crudo baile, sino palabra hecha letra tan libre: Discépolo le atribuye al tango (sintetizado en “El choclo”, que glosa) la difusión y expansión de un lenguaje, un léxico, una manera de nombrar las cosas, con cierto tipo de impunidad demiúrgica, a partir de la espontaneidad del registro coloquial. Enumera:

“Fuiste compadre del gavión y de la mina y hasta comadre del *bacán* y la *pebeta* // por vos, *shusheta*, cana, reo y *mishiadura* / se hicieron voces al nacer con tu destino...”.

Es decir, y en contexto: al hacer el elogio de las letras tangueras como portadoras de un lenguaje popular que vuelve a iluminar la experiencia con las novedades de las orillas mezcladas y marginales que le dieron entidad, el inminente polemista de Mordisquito se enfrenta también y de hecho con la estúpida represión de la derecha enquistada en Cultura y Educación del primer peronismo, represora de todas las formas del lenguaje popular no bendecidas por el galaico diccionario. Nada menos.

En fin... ¡*Carancanfún!*

Y que el multiforme, proteico tango argentino se haga y vuelva a hacer cada vez que el ritual secreto y público se repita.

Juan Clauso (letra) y Horacio Lara (música), "Protesta gaucha", Buenos Aires, Héctor Pirovano, s. d.

JUSTO
& BALZA

MUERTE Y TRANSFIGURACIÓN DEL TANGO

POR GUILLERMO DAVID

Protesta Gaucha

VALS CRIOLLO

Letra de

V. Juan Clauso

Música del maestro

Santiago Horacio Lara
HORACIO LARA

A lo largo de su existencia, el tango en sus tres dimensiones constitutivas —danza, canto y poesía— ha suscitado una retahíla de interpretaciones que forman parte de su mito. Que, como todo mito, requiere dar con su modo de transmutación para mantenerse vigente.

Las clásicas definiciones que generó cuando su aceptación social era aún dudosa (“jugue te bárbaro”, lo llamó Enrique Larreta; “reptil de lupanar”, Leopoldo Lugones), respondidas por Enrique Santos Discépolo (“un pensamiento triste que se baila”), aluden a la que fue su primera forma: el baile. Danza inocultablemente erótica, al postular el encuentro de los cuerpos en el abrazo —por entonces impensable, por ser considerado obsceno— se propuso para el escándalo: deseo y perdición quedaron anudados a su imagen. Luego vinieron el canto y las grandes orquestas; el cine, el teatro y la industria discográfica, que consagraron a figuras rutilantes —con Gardel en el centro de la escena, naturalmente— hicieron el resto. Entretanto, se sucedieron los grandes autores, que lo dotaron de una poética única, y se produjo su ascensión por parte del “hombre de Corrientes y Esmeralda” que Raúl Scalabrini Ortiz proclamara como tipo humano característico de la ciudad de Buenos Aires. Encarnación de un modo de ser porteño (que, con el auge de la industria cultural y las migraciones internas se expandió al resto de las provincias), el tango es sin duda una de las marcas de identidad más persistentes de la Argentina.

En su poética, el tango porta un lenguaje —con su deriva lunfarda— y temas específicos —la desdicha, el destino, la nostalgia de un mundo ya ido, el amor fallido, el barrio y la amistad, entre tantos otros— que, inscriptos en el habla popular, devinieron sentido común. Es decir, un consenso sobre las formas de procesar la vida urbana por parte de los sectores populares. Como tal, al consolidarse postuló un conglomerado cultural resistente al cambio y, a la vez, se vio tensionado por cada oleada modernizadora. Por lo cual cada etapa histórica, o incluso cada generación, ha sancionado su muerte y al mismo tiempo propuesto su transfiguración. Como es notorio, Ezequiel Martínez Estrada leyó la gauchesca en esa clave a través de su obra mayor; podría decirse lo mismo del tango —y, por qué no, del rock nacional—: como configuraciones culturales de una época que puja por sobreponerse a los sucesivos cambios a los que ingresa, resignando algunos rasgos y recomponiendo y recuperando otros: los esenciales.

Así, con el correr del tiempo, el tango ha ido adoptando nuevos formatos y modos de socialidad —por caso, en las últimas décadas, la reposición de las milongas, el tango electrónico o la deriva *queer*— que conforman zonas de transición mediante las que interpela a las nuevas generaciones. Al igual que la gauchesca —que pese a haberse quedado sin gauchos, revive transmutada en la cultura folklórica—, el tango, ya sin percantas ni compadritos de esquinas rosadas, ni habla canyengue, es fuerza cultural vital porque encarna en nuevos sujetos sociales. A los que, por lo demás, da voz y cuyas voces toma. Es decir que, en definitiva, alumbra zonas del vivir el destino frágil de la Argentina plebeya.

Como todas las grandes formaciones culturales, el tango sigue siendo la respuesta a la pregunta por su existencia. Esta exposición intenta mostrar la inmensa variedad de modos en que la cultura argentina ha tratado de reformular esa pregunta y de responderla a través de materiales —libros, revistas, discos, fotografías, afiches— que forman parte del patrimonio de la Biblioteca Nacional.

Fernando Guibert, "Academia", de la serie *Los argentinos y el tango*. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

TANGO QUE FUISTE Y SERÁS. UNA OBSESIÓN ARGENTINA

POR FLORENCIA UBERTALLI

Alguna vez Juan José Saer afirmó que una nación, lejos de ser una esencia, es en realidad un conjunto de problemas, un puñado de preguntas que no encuentran una respuesta única ni definitiva. Podríamos pensar que, a su vez, esos problemas tampoco son siempre los mismos y que a lo largo del tiempo esas preguntas se renuevan y plantean nuevos desafíos.¹ Con el tango pasa lo mismo. No es tan solo un género musical, un baile, una estética o una poética determinadas, sino todo un abanico de sentidos que se han ido tejiendo y destejiendo al compás de la propia historia y de su ritmo singular. Si toda identidad nacional requiere símbolos para afirmarse, el tango funcionó como una cantera fundamental para la creación de la argentinidad.

La exposición *Tango que fuiste y serás*, entonces, no pretende reconstruir una historia ni una clasificación definitiva del tango. Ni siquiera reconstruir historias, en plural. A lo sumo, simpatiza más con la idea de una genealogía, de un conjunto de destellos: fragmentos de todo tipo que el mar de la memoria colectiva acerca a la orilla de manera siempre un poco caprichosa. Preguntarnos por qué algunas representaciones y sentidos primaron sobre otros. Exponer, quizás, otros fragmentos más náufragos, pero no por eso menos significativos. En esos bordes, en esos arrabales de la memoria, muchas veces laten elementos potentes para repensar nuestro entramado identitario y cultural. Pero, sobre todo, para darles forma a las nuevas preguntas a las que convoca el presente.

De mitos fundacionales y cosas por el estilo

I

Las primeras formulaciones de carácter más o menos formal sobre el origen del tango tuvieron lugar mayoritariamente hacia el centenario de la Revolución de Mayo, momento cúlmine en la construcción simbólica de lo nacional. El gesto de “argentinización” emprendido por el naciente Estado argentino y por amplios sectores de la elite intelectual fue canalizado por instituciones formales e informales, a partir de una diversidad de registros, producciones y soportes. A su vez, se intentó intervenir normativamente sobre los espacios por donde circulaba la cultura popular. La regulación de la vida social y cultural tuvo efectos diversos e inesperados. En ese marco, el tango comenzó a destacarse progresivamente entre el diverso conjunto de estilos y géneros musicales con los que compartía la voluminosa etiqueta de *música criolla*. Ganó terreno y se afirmó como música nacional y embajadora argentina ante el mundo. Se volvió moda en Europa y Estados Unidos. Nutrió de contenido y forma a la naciente cultura de masas que fue despuntando hacia la década de 1920. El protagonismo creciente del tango reclamaba un origen a la altura. Y a esa tarea se encomendó más de uno (y muy rara vez, alguna que otra).

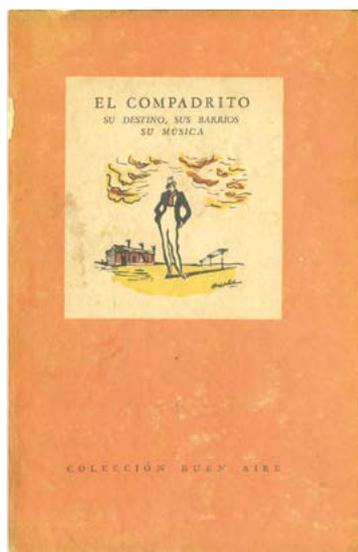
¹ Agradezco a mi amigo y maestro Diego Caramés por hacerme llegar parte de estas ideas.



V. J. K.
604. 71.

El compadrito, la academia de baile, el prostíbulo, el arrabal. La literatura sobre el hábitat y la fauna originaria del tango es abundante y cuenta entre sus plumas a autores centrales del canon literario argentino, empezando por Jorge Luis Borges, siguiendo por Manuel Gálvez, José Antonio Saldías e incluso Leopoldo Lugones que, aunque lo repudiaba abiertamente por considerarlo música extranjera y “negroide”, contribuyó a darle sus primeros contornos míticos bajo la rimbombante denominación de “reptil de lupanar”. Para Lugones, la verdadera argentinidad se encarnaba en la figura del gaucho. Hijo predilecto de las entrañas pampeanas y protagonista del primer *best seller* argentino, *Martín Fierro*, el gaucho era la piedra basal sobre la que se erigía toda una rama de la literatura y la cultura popular instituida bajo el nombre de “gauchesca”. Para Borges, en cambio, la personificación primitiva y más pura de la argentinidad la constituía el compadrito, el habitante por excelencia de aquella zona de frontera suburbana en donde la civilización se abría paso a puro cuchillo.

El enfrentamiento gaucho vs. compadrito fue central para aquella elite intelectual especialmente preocupada por recortar la silueta nacional a partir de sus propios deseos. Pero en la cultura popular o criollista de principios de siglo XX esta controversia no parece haber hecho demasiada mella. Ambos arquetipos varoniles solían yuxtaponerse. Diversos objetos de la cultura popular de entonces, como las revistas y folletines, los sainetes, los cancioneros y hasta el arte de tapa de las primeras partituras de tango y milonga, intercalaban y mezclaban frecuentemente las temáticas gauchescas y malevas sin demasiado prejuicio. De hecho, beneméritos payadores como José Betinotti y Gabino Ezeiza compartían espacios y prácticas con las primeras y los primeros



- Andrés Carretero, *El compadrito y el tango*, Buenos Aires, Continente, 1999.
- Silvina Bullrich Palenque y Jorge Luis Borges (selección), *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*, Buenos Aires, Emecé, 1945.

◀ Fernando Guibert, “Academia”, de la serie *Los argentinos y el tango*. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.



- Ángel Villoldo, "Carbonada criolla", Buenos Aires, Luis F. Rivarola, [1906].
- Juan de Dios Filiberto (música) y Brancatti-Velich (letra), "Amigazo", Buenos Aires, Héctor N. Pirovano, s. a.
- Ángel Bassi, "El negro Raúl", Buenos Aires, Casa Mozart, s. a.
- Juan Carlos Cobián, "El gaucho", Buenos Aires, Breyer Hermanos, s. a.
- Francisco Rivara, "¿Qui mi cointas...?", Buenos Aires, Joubert, s. a.
- A. Rosendo [Rosendo Mendizábal], "El entrerriano", Buenos Aires, Luis Filardi, s. a.
- Roberto Firpo, "La gaucha Manuela", Buenos Aires, J. A. Medina e Hijo, s. a.

compositores e intérpretes del tango, muchas veces autopercebidos como continuadores de esa tradición. El criollismo popular de principios del siglo XX se componía de expresiones, influencias y saberes que confluían y se desarrollaban sin un orden preestablecido ni una matriz rígida. Como señala Ezequiel Adamovsky (2019), la cultura criolla popular tematizó y contribuyó a tramitar la variedad étnico-racial propia de principios de ese siglo, que incluía no solo a la numerosa población afroargentina y mestiza, sino también a las distintas colectividades inmigrantes. Lejos de representar un problema, la mezcla se presentaba como constitutiva del ser criollo popular, distinguiéndose significativamente de las pretensiones de pureza que los sectores más conservadores de la intelectualidad se empeñaban en defender. Los propios hacedores de la cultura criolla de entonces tenían orígenes étnico-raciales muy diversos que, lejos de ocultar, se expresaban con frecuencia en apodos y sobrenombres: “el negro”, “el pardo”, “el tano”, “el ruso”, “la vasca”, etc., etc.



En la década de 1930 hasta llegó a haber un “Gardel judío”, como se lo denominó al cantor y comediante Javel Katz.

Si en los hechos la mezcla fue moneda corriente, los debates ideológicos en torno al origen étnico-racial del tango se proyectaron mucho más allá de las primeras décadas. Por citar solo dos autores pioneros que polemizaron en torno al tema, Vicente Rossi defendió a través de su libro icónico *Cosa de negros* (1926) la hipótesis de la ascendencia africana del tango; mientras que Carlos Vega, padre de la musicología argentina, negó todo aporte de la cultura negra, indígena e incluso inmigratoria, para filiar al tango exclusivamente con la tradición hispanista. Definir el origen del tango, entonces, era mucho más que eso. Implicaba reconocer —o negar— la existencia de una cultura que era mezcla, mixtura, y estaba absolutamente exenta de cualquier tipo de “pureza”.

Fotografía de Rosendo Mendizábal (1868-1913), compositor afroargentino perteneciente a la denominada “Guardia Vieja”.



- Vicente Rossi, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1926.
- Carlos Vega, *Danzas y canciones argentinas*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico de Eugenio Ferrero, 1936.
- Julio Nudler, *Tango judío*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Juan Carlos Cáceres, *Tango negro*, Buenos Aires, Planeta, 2010.
- José Judkovski, *El tango: una historia con judíos*, Buenos Aires, Fundación IWO, 1998.
- Portada de la partitura del tango “Rebeldías”, con música del compositor afrodescendiente Joaquín Mora y letra de Mario Battistella, Buenos Aires, Ramón Sopena, 1942.

II

Que el tango se haya recortado paulatinamente del conjunto de lo “criollo” para posicionarse finalmente como “música nacional”, fue atribuido durante mucho tiempo de manera privativa a su éxito rotundo en Europa. Sin embargo, algunas investigaciones recientes ofrecen lecturas menos lineales sobre este proceso y vinculan el atractivo que cobró el tango como música nacional con sus atributos considerados “modernos” para la época.² El tango incorporaba y asimilaba elementos musicales de carácter cosmopolita como el jazz y el foxtrot, y admitía innovaciones tímbricas, rítmicas y, por supuesto, coreográficas. En contraste, la música y el baile de estilo campero permanecían mucho más atados a un paradigma “tradicional”. Además, se las consideraba reflejo del espíritu de las provincias “del interior”, refractario a los vientos de cambio y modernidad que azotaban a Buenos Aires.

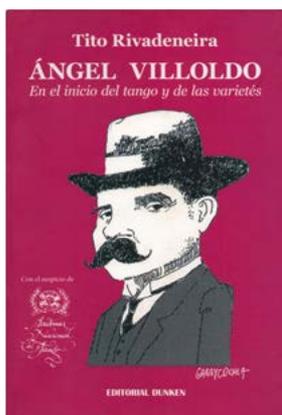
El carácter moderno y nacional del tango tuvo su correlato en la estrecha relación que estableció desde el momento cero con las primeras industrias culturales y del entretenimiento. Como demuestra Marina Cañardo (2017) en su trabajo sobre los orígenes de la industria discográfica nacional, las estrategias elaboradas por el mercado del disco para atraer y acrecentar públicos fueron determinantes en el proceso de instalación del tango como música típicamente nacional y a su vez moderna. En ese sentido, el desarrollo técnico, tímbrico y estilístico del tango estuvo mucho más determinado por las necesidades y limitaciones técnicas de aquella incipiente industria de la grabación que la de otros estilos folklóricos. Es posible que la tendencia a pensar el tango como un género impoluto y absolutamente independiente de las lógicas del mercado y las industrias culturales, tenga mucho que ver con lo poco explorado que ha sido este cruce por el grueso de la literatura sobre la historia del género. El capítulo de este catálogo titulado “El registro sonoro. Tecnología fundacional y formadora de la estética del tango”, de Guillermo Elías, constituye un gran aporte para esta área de relativa vacancia.



El payador Gabino Ezeiza junto a una orquesta típica rinden honores al subcomisario Héctor Martínez en una fiesta en Parque Saavedra (ca. 1915). Archivo AGN.



² Recomendamos especialmente los trabajos de Florencia Garramuño, Matthew Karush y Marina Cañardo sobre la temática.



◀ Tito Rivadeneira, *Ángel Villoldo: su obra en el inicio del tango y de las variedades*, Buenos Aires, Dunken, 2014.



- Manuscrito original del arreglo del tango “La morocha”, por José L. Roncallo, ca. 1905. Colección Tito Rivadeneira. ▶
- Enrique Saborido (música) y Ángel Villoldo (letra), Buenos Aires, L. F. Rivarola, s. a.

III

En el proceso de singularización y consolidación del tango como música nacional y, a su vez, moderna, jugaron un papel muy sustancial las mujeres. Las historias que conformaban el mundo gauchesco se apoyaban sobre un modelo firme de masculinidad tradicional, valiente, viril y sediento de libertad. La mujer aparecía siempre fuera de foco, sin nombre propio (¿cómo se llamaba la china del *Martin Fierro*?), un personaje accesorio en el marco de una empresa exclusivamente masculina. En ese sentido, algunas de las más tempranas letras de tango que se registraron ofrecen una verdadera novedad: la mujer emerge como sujeto enunciador. El primero de ellos fue el tango “La morocha”, compuesto por Ángel Villoldo y Enrique Saborido en 1905 y grabado al año siguiente por Flora y Alfredo Gobbi. El entorno de este tango era típicamente campero: la morocha cebaba mate junto a “su amado rancho, bajo la enramada”. A su vez, la protagonista tan solo podía definirse en función del varón: “Soy la gentil compañera / del noble gacho porteño / la que conserva el cariño / para su dueño”.

Poco tiempo después, la pianista y compositora Eloisa D'Herbil —considerada hasta el momento la primera mujer compositora de tangos— dio a conocer el tango titulado sugestivamente “Yo soy la rubia”. En esta ocasión, la mujer se autoafirmaba sin necesidad de hacer alusión al yo masculino: “Soy cariñosa, soy hacendosa, / ¡y sé hacer unas cosas...! / Que sí... Que no... / Cantar, bailar, coser, bordar / y un mate amargo también cebar”. Los atributos de la rubia eran. Y punto. Pero además, si la morocha pertenecía al ecosistema gauchesco tradicional del rancho y la enramada, la rubia era moderna y cosmopolita: “Tengo la gracia de la porteña. / Tengo de la francesa todo su *chic*. / De la española tengo el salero. / Y de la rubia inglesa su dulce *flirt*”. La rubia asumía que su agenciamiento implicaba necesariamente romper con purezas nacionales anudadas firmemente a la masculinidad.



• Azucena Maizani, "¿Adónde están los varones?", Buenos Aires, Vida Argentina, 1937.



• Las cancionistas Linda Thelma, Pepita Avellaneda y Azucena Maizani. Fototeca Benito Panunzi, BNMM.
Al centro, dos transformistas bailando un tango en París. Imagen extraída de AA. VV., *¡Tango!*, Barcelona, Paidós, 1997.



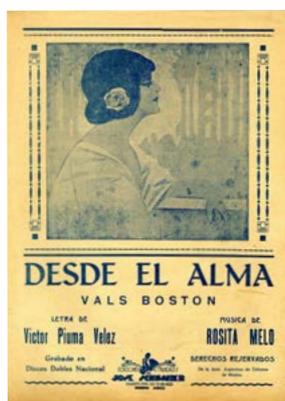
Al igual que “la rubia”, las mujeres de las primeras décadas del siglo XX pisaron con firmeza el adoquinado piso del tango, aunque no sin fuertes condicionamientos y recurriendo en muchos casos a estrategias de negociación. Los casos más obvios los constituyen las firmas con seudónimo que han sido tan frecuentes en la producción cultural en épocas mucho más refractarias a la participación femenina. Otro fenómeno un poco menos evidente fue la proliferación de prácticas de transformismo, tanto de cancionistas como de bailarinas. Se trató de un buen número de mujeres que desarrollaban sus actuaciones ataviadas con prendas gauchas o compadritas. Así lo hicieron Pepita Avellaneda, Azucena Maizani y un puñado importante de mujeres anónimas cuyo único legado lo constituyen las fotos aparecidas en revistas de la época como *Caras y Caretas* y *PBT*.

Por otro lado, y aunque generalmente no se lo tenga muy en cuenta, Azucena Maizani —al igual que la mayor parte de las cancionistas— también fue compositora. Se trata de un aspecto de las trayectorias de las mujeres del tango que ha sido soslayado muy a menudo, constituyendo uno de los más elocuentes olvidos de la literatura sobre el tema. Dos piezas de su autoría tienen como objeto central la figura del varón compadrito: “Pero yo sé” y “Adónde están los varones”. La letra de “Pero yo sé” describe la intimidad de un “varón guapo” que, sin embargo, por las noches llora por un “recuerdo querido” (léase, una mujer), dejando entrever algo de lástima y también cierto desdén por ese hombre medio debilucho, medio *pura espuma*. En “Adónde están los varones”, Maizani se lamenta por la extinción de “los varones del Buenos Aires de ayer”, concluyendo que “Hoy hay una mozada / diferente del ayer. / Hoy no copan paradas. / ¡Ya no saben ni querer!”. Azucena Maizani nació en 1902, por lo cual no cabe ninguna duda de que ella no conoció en persona a los tan mentados “varones guapos” del 900, que no vertían una lágrima ni siquiera cuando estaban solos. ¿Por qué, entonces, dedicarles un tango? Quizá, justamente, como una forma de autoafirmar su derecho a pisar fuerte en el tango: si ya no hay “auténticos varones”, entonces la mujer puede abrirse paso sin tanto preámbulo ni pedido de permiso.

Los tangos, valeses y milongas que tematizaron en clave nostálgica, burlona o conflictiva la relación entre “guapeza” y “masculinidad” constituyen todo un subgénero que quizá valga la pena volver a mirar con atención en busca de algunas pistas nuevas para repensar un fenómeno cultural tantas veces adjetivado como “macho”.

IV

“El tango nació en los prostíbulos y se bailaba entre hombres”: otro mito de origen que ha sobrevivido exitosamente al paso del tiempo. Quienes primero establecieron esa equivalencia entre tango y prostitución fueron, justamente, la generación de novelistas e intelectuales que formaban parte de la aristocracia política y cultural de principios del siglo XX. Todavía no se había promulgado el voto universal, secreto y obligatorio (masculino, por supuesto) pero ya se veía con preocupación el avance de estas masas negras, mestizas y, sobre todo, inmigrantes a la vida política y cultural del país. La literatura producida por esta generación es sumamente abundante y suele tener como prisma el paradigma positivista y a las “masas” como objeto de estudio: había que auscultarlas como a un organismo vivo y prevenir la propagación por el cuerpo social de su

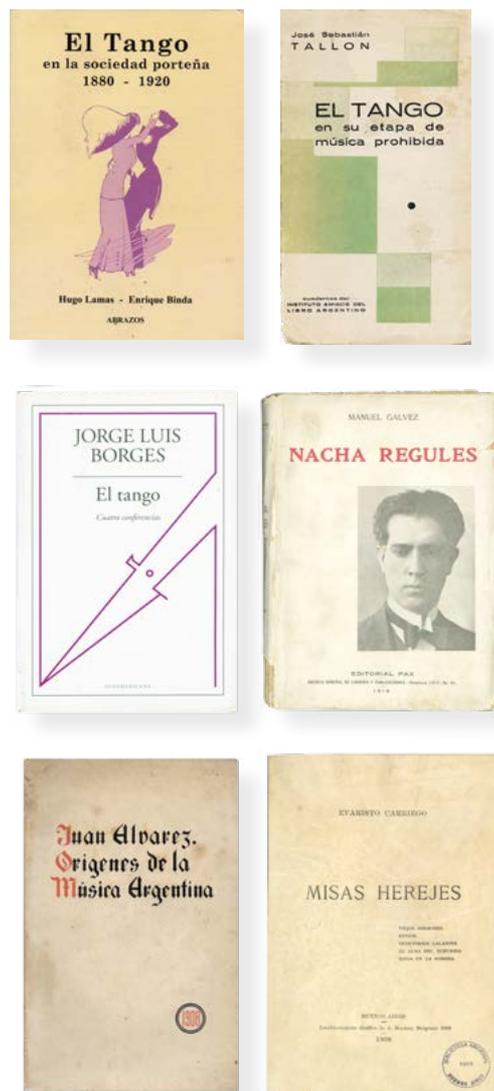


- Emma Silvia Troisi, "El de los ojos tiernos", s. a.
- Nelly Omar y José Canet, "Casualidad y amor", Buenos Aires, Korn, 1979.
- Mercedes Simone, "Cantando", Buenos Aires, Julio Korn, B. Iadarola, 1966.
- Isolina Di Giovan Battista, "Mañanita de amor", Buenos Aires, Julio Korn, s. a.
- Maruja Pacheco Huergo, "La danza del tulipán", Buenos Aires, Pirovano, 1950.
- Azucena Maizani, "Pero yo sé", Buenos Aires, Record, 1948.
- Rosita Melo, "Desde el alma" [música de Rosita Melo, letra de Homero Manzi y Víctor Piuma Vélez], Buenos Aires, José Schnaider, 1947.
- María Eloisa Peirano, "Esperate que aura vengo"..., Buenos Aires, J. A. Medina, s. a.
- María Eloisa Peirano, "Más vale rairse", Buenos Aires, E. E. Prélat y Hno., s. a.
- Gemma Pescetto, "Berceuse", Buenos Aires, Rivarola, s. a.
- Alcira Hernández de Videla, "Horas intensas", Buenos Aires, Orтели Hnos., s. a.
- Tita Merello, "Al tango lo canto así", Buenos Aires, Edifón, 1979.
- María Isolina Godard, "Como reliquia sagrada", Buenos Aires, M. A. Trebino.

carácter depravado. Prostitución e inmigración se volvieron sinónimos. Incluso, frecuentemente se ligó al anarquismo con la prostitución, un tándem que será luego retomado por la literatura argentina de manera recurrente.

Sin embargo, no existen a la fecha fuentes que acrediten que el tango en sus orígenes se bailara exclusivamente en los prostíbulos. De hecho, algunos trabajos de investigación recientes como el libro de Hugo Lamas y Enrique Binda (2019) dan cuenta de su presencia en otros espacios de esparcimiento popular. No es que no se bailara en lugares en donde se ejerciera la prostitución. Pero desde la perspectiva de la intelectualidad aristócrata e higienista de la época, cualquier mujer pobre que trabajara o incluso bailara públicamente podría ser considerada prostituta, incluso si ese no fuese su medio de vida (o al menos, no el principal). El mito del baile exclusivamente entre hombres, menos documentado aún, sigue siendo una hipótesis poco discutida. Su recurrencia, sin embargo, también constituye un dato elocuente para pensar el lugar (o no lugar) en el que tradicionalmente se quiso ubicar a las mujeres en relación con la cultura y la construcción de la identidad nacional.

Posteriormente, algunos escritores jóvenes tomaron como verdad ese relato, pero invirtieron la carga: para Borges, por ejemplo, ese origen marginal y prostibulario era prueba de su primitiva autenticidad criolla. Nada más viril para Borges que ese compadrito amo y señor del cuerpo de un conjunto de mujeres disponibles para su placer por pocas monedas. Según este relato, y en la medida en que tan solo se bailaba en ámbitos marginales y prostibularios, el tango resultaba previsiblemente incompatible con los valores de la clase alta y solo se volvió aceptable luego de su adecentamiento en Europa. Lo importante es que, más allá de su mayor o menor veracidad, la asociación directa entre tango, marginalidad y prostitución siguió siendo uno de los sentidos más potentes para definirlo y constituyó una de las principales fuentes de inspiración de su propia poética. La pervivencia y romantización de ese origen mítico prostibulario mantiene vigoroso su poder de fascinación y constituye aún hoy parte de la estética de muchos espectáculos tangueros, sobre todo considerados comúnmente como *for export*.



- * Enrique Binda y Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*, Buenos Aires, Abrazos, 2008.
- * José Sebastián Tallón, *El tango en sus etapas de música prohibida*, Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959.
- * Jorge Luis Borges, *El tango. Cuatro conferencias*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016. [Conferencias dictadas en 1965].
- * Manuel Gálvez, *Nacha Regules*, Buenos Aires, Pax, 2019.
- * Juan Álvarez, *Orígenes de la música argentina*, s. d.
- * Evaristo Carriego, *Misas herejes*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico de A. Monkes, 1908.

- Libertad Lamarque, *Autobiografía*, Buenos Aires, Vergara, 1986.
- Tania [Ana Luciano Divis], *Discepolín y yo*, Buenos Aires, La Bastilla, 1973.
- Tita Merello [Laura Ana Merello], *La calle y yo*, Buenos Aires, Kier, 1972.



• Las cantonistas y actrices Nelly Quel, Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Tita Merello.

V



El origen oscuro y marginal del tango también fue núcleo argumental de gran cantidad de sainetes y piezas literarias. Pero, sobre todo, de películas mudas y sonoras. Como señala Cecilia Gil Mariño (2015), la relación entre el tango y la industria cinematográfica nacional de la primera mitad del siglo XX resulta absolutamente indisociable. No se trató exclusivamente de un vínculo de complementariedad: el cine nacional supo traducir a un nuevo lenguaje la atmósfera tanguera y cierto sistema de valores que ya circulaban por la cultura popular. Uno de los elementos que le eran propios era la proliferación de discursos francamente hostiles hacia “los ricos”, siempre contrapuestos a los valores y la autenticidad de las clases trabajadoras. Según autores como Mathew Karush (2013), la naciente cultura de masas en Argentina supo conciliar esos discursos de tipo clasista propios de la cultura popular, con los crecientes deseos de consumo y ascenso social que ofrecían los nuevos consumos culturales. Al mismo tiempo que la poética tanguera condenaba a la milonguita por no quedarse a yugar en el modesto hogar obrero que le estaba destinado, o se reían del “niño bien” que invadía el territorio del macho pobre y auténticamente argentino, el cine, las revistas y la radio ofrecían modelos posibles de ascenso social mediados por la carrera artística. El denominado *star system* o sistema de estrellas importado del modelo norteamericano, enalteció a un número importante de mujeres que no escondieron su origen humilde ni su paso por ambientes nocturnos “poco honrosos” desde el punto de vista de este sistema moral. Ellas interpretaban letras condenatorias a los ricos o encarnaban papeles de mujeres pobres y sufridas. Pero también posaban para las revistas de la época con vestidos elegantes, se compraban autos (Tania fue la primera mujer en tener auto propio), vivían en concubinato (como Tita Merello con Luis Sandrini) y hablaban públicamente de su autonomía y su pujanza económica. Estas mujeres *estrellas* no solo evadieron abiertamente las prescripciones dispuestas por la moral patriarcal de la época, sino que configuraron abiertamente modelos alternativos y modernos de feminidad y ascenso social. Pero sobre todo, fueron protagonistas en una época en la que ser protagonista no era cosa de mujeres. Sobre este cruce entre cine, tango y representaciones de género, se detiene más en detalle Cecilia Gil Mariño en su texto “De percantas, otarios y guapos a la broadcasting”, que forma parte de este libro.

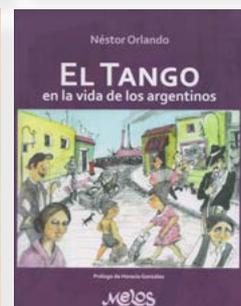
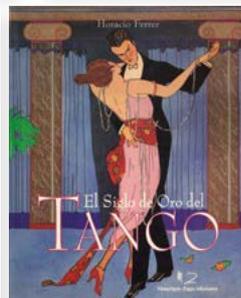
Lo que está muerto no puede morir jamás

I

La compulsión argentina a historizar el tango desde épocas tempranas es otro fenómeno tan llamativo como la sedimentación de su mito de origen. Pocos géneros musicales han sido materia de reflexión de forma tan sostenida por parte de todo tipo de pensadores, artistas y aficionados. Paradójicamente (o quizá no), las ciencias sociales no lo incluyeron como objeto de estudio hasta hace relativamente poco tiempo. Por ese motivo, el registro,



• Imagen extraída de Horacio Ferrer, *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1996.



- José Gobello, *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- Héctor Benedetti, *Nueva historia del tango*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.
- Carlos Marambio Catán, *60 años de tango*, Buenos Aires, Freeland, 1973.
- Lito Bayardo, *Mis 50 años con la canción argentina*, Buenos Aires, Radio, 1977.
- Horacio Ferrer, *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1996.
- Francisco Canaro, *Mis bodas de oro con el tango (1906-1956)*, Buenos Aires, CESA Talleres Gráficos, 1957.
- Horacio Ferrer, *El libro del tango: arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol Editor, 1980.
- Néstor Orlando, *El tango en la vida de los argentinos*, Buenos Aires, Melos, 2018.
- Enrique Cadícamo, *Bajo el signo del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1983.

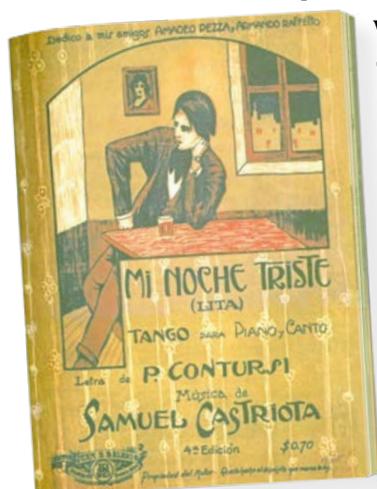
P. Contursi (letra) y Samuel Castriota (música), *Mi noche triste*, Buenos Aires, Torti Hnos, s. a.

la generación de archivo y la investigación en torno a la historia del tango quedaron durante buena parte del siglo XX en manos de coleccionistas, autodidactas e, incluso, hacedores del tango, que produjeron distintos relatos autobiográficos. Asimismo, los propios letristas y compositores fueron actores centrales en la construcción de una suerte de metarrelato tanguero de carácter apologético. La cantidad de tangos que hablan sobre el propio tango es abrumadora: el tango es esto, el tango es aquello, el tango fue esto, el tango fue aquello. Pero, sobre todo: el tango no es tal cosa. La tendencia a pensar el tango como una suerte de verdad existencial en evolución nació casi a la par del tango mismo y constituye una perspectiva poderosa que sigue vigente hoy en día. De hecho, el texto del historiador Lautaro Kaller, "Tango y política. Una resistencia posible", que forma parte de este libro, puede ser inscripto dentro de esa misma tradición tanguera de tipo ontológica. Una esencia que nace y se despliega, que da peleas, entra en crisis y se resiste a ser absorbida por la lógica del mercado.

Del caudaloso río de definiciones y contradefiniciones sobre el tango, emergen como cruces sus múltiples actas de defunción. El gesto tanático del tango lo distingue notablemente de otros géneros musicales con mucha menor inclinación a declamar su propia muerte. De hecho, uno de los primeros registros sobre la extinción de la auténtica esencia tanguera data nada más y nada menos que del año 1903, cuando, bajo el seudónimo de Sargento Pita, el director de *Caras y Caretas* José Álvarez Escalada —más conocido como Fray Mocho— publicaba el artículo "El tango criollo" en el que lamentaba que el tango ya no fuera más que una evocación de "sus contornos que se esfuman" y concluía que "si ya no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía".³

Diez años después, bajo el seudónimo de Viejo Tanguero, algún escritor (que José Gombello especula podría ser José A. Saldías) publicaba, en el diario *Crítica* del 22 de septiembre de 1913, "El tango, su evolución y su historia", que brindaba un panorama de la cronología reciente del tango, dejando entrever que el verdadero tango se había convertido en una muesa, en una moda superflua.

Desde ese mismo diario *Crítica* pero más de una década después, Jorge Luis Borges no solo ponía las primeras piedras del mito de origen del tango, sino que también sellaba su fin: el tango canción que había inaugurado el exitoso "Mi noche triste" de Castriota y Contursi en la voz de Carlos Gardel, nada tenía que ver para Borges con ese tango orillero y varonil de otrora. Este nuevo



varón emasculado y llorón, que a los ojos de Borges representaba la contracara exacta del viril compadrito, constituía para el escritor la evidencia palmaria de que el "auténtico tango" había muerto. Para Borges, igual que para Fray Mocho en 1903 y para Viejo Tanguero en 1913, lo que quedaba era solo farsa, puro cotillón.

Hacia la década de 1930, distintos factores nacionales e internacionales se conjugaron para sembrar un clima ideológico signado por la prédica nacionalista, con derivas tanto hacia la izquierda como a la derecha del arco político. Mientras que desde la narrativa y el ensayo se tematizó recurrentemente el problema de la identidad nacional, dentro del campo de la historiografía se consolidó una corriente conocida como "revisionista" que se enfrentaba al relato oficial de la historiografía liberal

³ Sargento Pita, "El tango criollo", *Caras y Caretas*, nro. 227, Buenos Aires, 7 de febrero de 1903.

y denunciaba los atropellos del colonialismo británico y, recientemente, norteamericano. En ese marco, la preocupación por el desplazamiento del tango ante el avance de la “yanquinización” cultural se puso a la orden del día y se expresó en numerosas producciones en torno al tango con carácter retrospectivo: en 1930, Enrique Cadícamo escribió *La epopeya del tango*; en 1931, Enrique Santos Discépolo presentó su obra *La historia del tango en dos horas*; en 1932, se estrenó *La historia del tango*, dirigida por Juan “Pacho” Maglio; en 1933, Ivo Pelay escribió *De Gabino a Gardel*, y en 1936, se puso en cartel la obra de Julio de Caro *La evolución del tango (1870-1936)*. Al año siguiente de la trágica muerte del zorzal criollo, se publicó *La historia del tango*, de Héctor y Luis Bates, el primer libro de historia del tango propiamente dicho, que además institucionalizó definitivamente el mito de origen. Entre sus propósitos principales, los autores destacaban rescatar del olvido el legado tanguero, entendiendo que la música y el espíritu nacional corrían grave peligro ante el avance de géneros norteamericanos como el foxtrot y el blues.

Las ansiedades que suscitó el avance de la música y el cine sonoro norteamericanos se

expresaron también en distintas producciones cinematográficas nacionales. Un ejemplo notable (entre muchos) lo constituye el film *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), de Manuel Romero. La película, que se desarrolla entre los años 1900 y 1936, retrata la decadencia del mundo de antaño, fresco y auténtico, que ahora es apenas una farsa de sí mismo. Una de las escenas más potentes da cuenta del malestar de los dos protagonistas cuando concurren a una milonga de los años treinta que en nada se asemeja a los míticos lugares del tango originario de su juventud: “parecen estacas”, comenta uno de ellos mientras mira a las parejas bailar. Para mayor disgusto, cuando se retiran de la *boîte*, el recepcionista (que no casualmente es negro, como las raíces del jazz) los saluda con un *good night*, despertando la ira incontrolable de los dos hombres bien criollos, que ahora se sienten extranjeros en su propia tierra.



▲

Publicidad de la obra “La evolución del tango”, de Julio de Caro. Extraído de Julio de Caro, *El tango en mis recuerdos: su evolución en la historia*, Buenos Aires, Centurión, 1964.



Escena de *Los muchachos de antes no usaban gomina* (1937), dirigida por Manuel Romero. ➤

Pero ni el jazz, ni el foxtrot ni el cine de Hollywood pudieron con el tango. Hacia fines de la década del treinta comenzó lo que la mayor parte de la literatura sobre el tema denomina su “época de oro”: se multiplicaron las orquestas, se crearon estilos, se milongueaba hasta la locura al compás de la emblemática rítmica de Juan D'Arienzo. El tango se bailaba en todos lados, se ramificaba. Desde los cabarets del centro de Buenos Aires, como el Chantecler o el Marabú, hasta en los clubes de barrio porteños y bonaerenses, en las ciudades y los pueblos de las provincias del país, en los bailes de carnaval.

Para cuando el general Perón accedió al gobierno en 1946, el tango estaba más vivo y coleccionando que nunca. Y no pararía de crecer. “El peronismo es la puesta en práctica del orden moral propuesto por el tango”, formula el filósofo Gustavo Varela (2016). Pues efectivamente, parte de la sinfonía sentimental y de la mística popular y de clase que propuso el peronismo, abrevó en la tradición melodramática y tanguera que se venía desplegando desde hacía décadas a través de los distintos objetos de la cultura de masas argentina. Evita misma, actriz de origen humilde, encarnó en su propia vida la historia de una típica milonguita.

Sin embargo, detrás del vínculo creciente entre el tango y el peronismo esperaba, agazapada, su nueva muerte. Hacia mediados de la década del cincuenta las cosas se pusieron complicadas. En 1956, de hecho, se creó una Comisión de Expertos para Modernizar al Tango que anunciaba públicamente en distintos medios su objetivo de revitalizar al tango para que “vuelva a gozar de la preferencia del público y de los bailarines”.⁴ Todas las evidencias hacen suponer que la comisión falló en su cometido.

Las explicaciones que se dieron y se dan sobre esta “nueva muerte” del tango son muchas. La lectura más frecuente descansó en asociar el fin de la época de oro y el fin del peronismo clásico. Pero también es cierto que dentro del ambiente tanguero ya habían emergido voces que advertían acerca de una crisis creativa del tango algunos años antes de la destitución de Perón. Pero entonces, ¿quién mató al tango esta vez?

En el banquillo hay unos cuantos sospechosos. El primero fue el mítico compositor Astor Piazzolla. Harto conocida es la inquina que muchos de los tangueros contemporáneos tuvieron hacia el entonces joven bandoneonista y compositor que se había desarrollado formando parte de la orquesta de Aníbal Troilo. La prueba principal a la que se remitían la constituía la ruptura del maridaje entre música y baile que promovía Piazzolla de manera explícita y provocadora: sus composiciones no estaban pensadas en función del baile, sino de la escucha. Con la ruptura de ese enlace histórico, el tango ya no era tango, era otra cosa.

Segundo sospechoso: la autodenominada Revolución Libertadora. El golpe de Estado de 1955 dio por tierra varios años de promoción desde el propio aparato estatal de la música nacional, especialmente el tango. El cupo radial que obligaba a las radios a pasar un porcentaje obligatorio de música nacional, por ejemplo, se anuló. A eso se le sumó el exilio de numerosas figuras centrales del tango que habían sido activas militantes justicialistas. Pero, además, el tango había quedado tan asociado a la mística peronista que resultó bastante natural que el clima de proscripción y persecución a esta expresión política no alentara mucho su supervivencia.

Tercer sospechoso: la música de la Nueva Ola. Se trató de un fenómeno musical novedoso especialmente orientado a la juventud e inspirado en el rock and roll norteamericano. A partir de 1956 comenzó a ganar terreno en Argentina y otros países de la región, para desembocar años después en lo que se conoce como rock nacional. Su progresiva adopción como música festiva y para bailar por parte de los jóvenes fue leída por la generación “tanguera” no solo como una

⁴ *La Razón*, 26 de septiembre de 1956, p. 4.

música extranjerizante, sino como un verdadero desafío a la supervivencia del tango y su baile característico. Algunos artículos de la época dan cuenta de que, incluso, llegaron a librarse verdaderas batallas campales entre defensores de un género y otro.

Cuarto sospechoso: el mismísimo matrimonio Perón. Para varios intelectuales, las políticas de promoción social impulsadas por el peronismo habían minado las propias bases discursivas del tango. Un ejemplo en línea con esta interpretación lo constituye un artículo de Emilio de Ípola publicado en la revista *Punto de Vista* en diciembre de 1985. Para De Ípola el peronismo había promovido un clima “ilusorio” de fiesta en el que “no había lugar para las inoportunas aflicciones sobre las que insistía el tango”. Por ese motivo, “Sin ambiente y cada vez con menos adeptos fue languideciendo y muriendo de inanición”⁵. Curiosa hipótesis que es importante tener en cuenta a la hora de hacer la reapertura del expediente.

En lo que siempre hubo bastante acuerdo fue en el hecho de que el tango estaba muerto. ¿Lo estaba?

EL TANGO FALTO AL CARNAVAL
El tango brilló por su ausencia en el reciente Carnaval. Faltores D'Ariosto, Tralla, Fresedo y Pagliaro, entre otros, y sólo actuaron en los bailes porteños José Basso y Osvaldo Piro. Los clubes prefieren contratar a figuras del ritmo moderno, por ser más faquilleras. La grave es que las orquestas típicas parecen destinadas a desaparecer en breve lapso, por cansancio de sus directores, y no han surgido nuevos valores para reemplazarlos. Ante una triste realidad.

¿Qué Pasa con el Tango?
El tango brilló por su ausencia en el reciente Carnaval. Faltores D'Ariosto, Tralla, Fresedo y Pagliaro, entre otros, y sólo actuaron en los bailes porteños José Basso y Osvaldo Piro. Los clubes prefieren contratar a figuras del ritmo moderno, por ser más faquilleras. La grave es que las orquestas típicas parecen destinadas a desaparecer en breve lapso, por cansancio de sus directores, y no han surgido nuevos valores para reemplazarlos. Ante una triste realidad.

Los Más Altos Valores de la Música Popular Darán la Batalla del Tango

Los más altos valores de la música popular darán la batalla del tango. Los clubes prefieren contratar a figuras del ritmo moderno, por ser más faquilleras. La grave es que las orquestas típicas parecen destinadas a desaparecer en breve lapso, por cansancio de sus directores, y no han surgido nuevos valores para reemplazarlos. Ante una triste realidad.



Leonardo Favio Dijo Cosas Muy Agrias y Denostó al Tango Llamándolo Caduco
INVADIO VENEZUELA UNA MULTITUD DE ARTISTAS ARGENTINOS

CARACAS (ANSA) — Los argentinos están de moda ahora en Venezuela. Nunca han estado tan en auge como ahora. Han invadido el mundo del espectáculo. El público se regocija cuando aparece a sus actuaciones. Los “tango-bos” traen uno tras otro los discos de los cantantes más populares del momento. Los empresarios se llenan de dólares. Tanto a más que los artistas mismos. Las planas televisiva y los clubes han librado una verdadera guerra para asegurarse la exclusividad de los o cual artista porteño. Anteañoche el público del programa “Estudio V” son los más populares ahora del canal 4, no sabía si estaba asistiendo a un espectáculo de un cantor argentino o venezolano en el mismo se presentaron Leonardo Favio, Luis Aguilé, los hermanos Nelly y Tony, y, para rematar, la célebre Libertad Lamarque ofreció a los jóvenes venezolanos verdaderos dos célebres tangos: “Volver” y “Uno”. Al mismo tiempo tenía su debut un uno de los eight clubs más cotizados de Caracas Sandro, otro gran ídolo del público rioplatense. Pero la gran sensación del momento es Leonardo Favio, el emblemático autor de “O quizá simplemente le regalé una rosa”. El cantante que hace liberar al espectador, el cineasta más disputado pero talentoso, según opinan algunos críticos. En una parranda de un disco reciente Leonardo Favio, convertido en cantante desde hace apenas un año, se presenta a los “condones” de artista. Se entere por el club “Los Favio” de lo que sucedió en Cartagena con el pelotero “El Dependiente”. El cantante dice que el embajador argentino había rechazado el tercer premio que se le otorgó a la película de Favio, habiendo sido derrotado después el concurso para el primero y segundo premio. “Entor de acuerdo con la actuación del embajador — comenta Favio—, puesto que mi película concurre al festival de Cartagena como invitada y no para concursar, se había incluido al premio de la crítica en forma provisional. Aunque no tengo el premio, hice en el terreno de la realización cinematográfica, la guita hablo de cine. Para Favio, Torre Nilsson es el director que ha renovado el cine argentino”.



LEONARDO FAVIO

tango ha caducado irremediablemente. “Pitucos” (el popular Trillo) es una institución en Buenos Aires — dice Favio—, no do, el mundo se vea en los locales donde él se recibe, pero sus discos no se venden. Esta es la verdad. Sonríe en silencio que sus canciones aun conservando ese estilo rioplatense que es la esencia del tango, satirizan al público joven y al gusto moderno. “Una prueba” — dice el artista argentino—. Del disco “Esta cosa del amor” se han vendidos en los primeros dos días de su circulación 100.000 ejemplares y posiblemente se llegue al millón. Leonardo Favio ahora es rico. Pero no es muy romulo la época de un pedazo de pan y mantequilla, es decir, de cuando era un joven pobre, en busca de “colocar” su rebosante talento. Ahora en esta nueva, aún por concepto de derechos de autor ha ganado 200.000 dólares. Pronto ganará en Buenos y en portuqués. Los empresarios se lo disputan. Aún también la contratación de Leonardo Favio creó una controversia empresarial. Parecería que el artista fue promovido aunque sólo verbalmente por el canal 8 de televisión, pero al fin Favio vino al canal 4 que le ofreció más dinero. Le había de 12.000 dólares por sus presentaciones en Caracas. La verdad de este “affaire” será difícil descubrirlo. El canal 8 asegura que ha movido un dedo judicialmente, otro más adelante, porque no quiere seguir haciendo promoción, mientras que Leonardo Favio asegura que jamás estuvo contratado por otro canal que no sea el 4. Precedido por las noticias de su desmayo en Buenos Aires, unos días antes de emprender viaje, Favio vino y causó un verdadero impacto. Trivia años, bastante tímido, Favio tiene una actitud muy delicada. Los medios aseguran que su aspecto enfermizo se debe a agotamiento físico y que no sufre de otra cosa. Sin embargo, Leonardo Favio piensa seguir viajando a Estados Unidos con el fin de someterse a un reconocimiento médico antes de regresar a Buenos Aires. Leonardo Favio se hizo cantante hace aproximadamente un año; antes sólo era actor y director de cine. Además de componer en sus raras libres canciones de raíz folklorica que suelen cantar otros cantantes. “Hasta que me cansé de que otros cantaran mis canciones”, dice el artista, que en esta gira viaja junto con Cecilia, su segunda esposa, a la que dedicó una de sus más hermosas canciones. Sus amigos dicen que Leonardo Favio es un filantropo, no le interesa el dinero, pero a haber comido la pobreza. Y cuenta que el cantante-actor, luego de haber asegurado su porvenir a sus dos hijos, proyecta dejar todas sus ganancias a caridad. A un patrimonio sefardí. El último comentario de Favio está dedicado a los cantantes: admira a Ton Jones, Gilbert Recundo y Salvador Adamo. Con respecto a Sandro, dice que canta canciones “muy buenas”. “Pero — agrega—, a pesar de que él tiene una experiencia enorme, como cantante, yo soy más popular que él”. La entrevista termina en esta calurosa tarde tropical. Lo espera Cecilia en el hotel. Voy a esperar una nueva edición con ella, o quizá volverme a la tierra... una revista...”

- “¿Qué pasa con el tango?”, *La Razón*, año LII, nro. 17.195, 20 de septiembre de 1956.
- “Los más altos valores de la música popular darán la batalla del tango”, *La Razón*, año LII, nro. 17.201, 26 de septiembre de 1956.
- “El tango faltó al carnaval”, *La Razón*, año LXV, nro. 21.584, 5 de marzo de 1969.
- “Leonardo Favio dijo cosas muy agrias y denostó al tango...”, *La Razón*, año LXV, nro. 21.594, 15 de marzo de 1969.

⁵ Emilio de Ípola, “El tango en sus márgenes”, *Punto de Vista*, año VII, nro. 25, Buenos Aires, diciembre de 1985, pp. 13-15.

II



- “Juan D’Arienzo aclara por qué grabó un bolero”, *Cantando*, año I, nro. 25, 24 de septiembre de 1957.
- “Voy a Estados Unidos a hacer el tango que aquí no gusta, dice Astor Piazzolla”, *Cantando*, año I, nro. 31, 5 de noviembre de 1957.

A partir de 1955, el tango y la milonga, su morada por excelencia, dejaron de constituir columnas medulares de la sociabilidad argentina. Asimismo, la década del cincuenta y luego del sesenta dio lugar a la aparición de nuevos géneros musicales masivos: la referida Nueva Ola, el rock nacional e incluso el folklore, que vivió un verdadero *boom*. Durante varios años, las nuevas generaciones de argentinas y argentinos se inclinaron mucho más por estos géneros novedosos que por el tango, que quedó fuertemente asociado a una razón conservadora. De hecho, muchos de los íconos del nuevo rock nacional se diferenciaron explícitamente de las anteriores generaciones, escribiendo, sin saberlo, nuevos capítulos del mito tanguero. Ejemplos célebres lo constituyen el tema “Rebelde” (1966) de los Beatniks, “Escúchame entre el ruido” (1970) de Moris y, más tardíamente, “A los jóvenes de ayer” (1980) de Serú Girán. El rock mantuvo la preeminencia del protagonismo masculino que había caracterizado al tango sobre todo durante su “época de oro”, pero a su vez promovió otros modelos de masculinidad. En su cruce con la prédica pacifista, desarrolló un discurso crítico respecto del mandato de la violencia como atributo constitutivo de lo masculino y promovió un mayor nivel de libertad sexual, aunque sin correrse (salvo excepciones más tardías) del modelo heteronormativo. No caben dudas, entonces, de que durante las décadas del sesenta y del setenta el tango fue relegado a ser la música de los viejos: el gemir lastimero de un mundo pretérito, una verdadera trinchera ante el avance de las vertiginosas transformaciones que promovía la cultura de masas juvenilista. Por fuera de algunas muy valiosas excepciones, como por ejemplo la de Susana Rinaldi —que además fue una comprometida militante del feminismo y específicamente de la ley del aborto—, Eladia Blázquez, María Graña, Rubén Juárez y el caso particular del Tata Cedrón y su grupo —que desarrollaron gran parte de su carrera en el exilio—, la generación que se incorporó plenamente al tango en las décadas del sesenta y setenta no realizó grandes aportes al género ni tuvo demasiada resonancia por fuera de un círculo mucho más reducido de público que en décadas anteriores. El circuito tanguero se circunscribió a algunos espacios muy específicos de la ciudad y a algún que otro programa radial como el mítico *Glostora Tango Club* y el programa televisivo *Grandes valores del tango*, conducido primero por Juan Carlos Thorry y luego por el entrañable Silvio Soldán. Las grandes orquestas fueron limitando sus presentaciones hasta extinguirse, y las milongas estuvieron cerca de desaparecer.

Casi dos décadas después, el contexto posdictadura habilitó un tímido resurgimiento de un nuevo circuito tanguero. Las milongas se volvieron un espacio de cruce generacional en el que convivían viejos milongueros con jóvenes recientemente iniciados en el arte del tango danza. Era un encuentro entre dos mundos separados por un paréntesis de miedo, silencio

y disolución de muchos de los tradicionales lazos que habían amalgamado a la sociedad argentina: “¿Acaso fue la inacción la marca de época que dejó la dictadura en el tango y dio como resultado una fosilización de los modos del pasado que, al recuperarse, emergieron como un animal antiguo y moderno?”, se pregunta la escritora y profesora de tango Mariana Docampo en su libro *Tango Queer* (2018). Sobre este proceso de reaparición de las milongas y sobre las transformaciones que se han ido operando en las prácticas, la enseñanza y las representaciones de género en torno al baile refiere el texto de Mercedes Liska “La revitalización del baile del tango” que forma parte de este catálogo.

Además del fenómeno de reaparición de las milongas como espacio de sociabilidad, a partir de la década del ochenta comenzó también a despuntar un movimiento de revalidación del legado musical del tango y de promoción de su enseñanza e interpretación por parte de instituciones estatales e iniciativas privadas: en 1986, abrió sus puertas la Escuela de Música Popular de Avellaneda; en 1991, la Secretaría de Educación porteña inauguró el Centro Educativo del Tango (CeTBA); en 1996, se promulgó la Ley Nacional de Tango que lo declara en todas sus expresiones como patrimonio de la cultural nacional; en 2000, se creó la Radio 2x4 de la Ciudad; en 2003, se abrieron las carreras de Tango y Folklore en el Conservatorio Manuel de Falla; en 2006, se fundó la Escuela de Tango “Orlando Goñi”, y un largo etcétera que se extiende hasta nuestros días. A su vez, algunos músicos y músicas dieron comienzo a una gesta de recuperación de los estilos de antaño, tendiendo puentes con aquellos protagonistas de la “época de oro” que todavía estaban vivos. Al mismo tiempo que entraron en escena nuevxs y jóvenes intérpretes del tango



◀ Matías Baéz y Damián Gargiulo bailando en el Bar Cultural Eternautas, Casa de la Militancia (H.I.J.O.S.), Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), 2023. Foto de Rosario Louhau.



◀ Gabriel Plaza, “Juventud, divino tesoro”, *La Nación*, 25 de julio de 2006.



Guzla esculpida por Agustín Riganelli que perteneció a Enrique Santos Discépolo. Gentileza de Sebastián Esteverena.

clásico, comenzaron a emerger nuevos y nuevas compositorxs que, flameando la bandera de la renovación y a su vez la del legado, dieron inicio a un proceso creativo de versiones “actualizadas” de clásicos del cancionero ciudadano y de composiciones totalmente nuevas que empezaron a circular entre la población joven. En la primera década de este siglo, la vitalidad del denominado “tango nuevo” o “tango del siglo XXI” ya era un hecho. Sobre ese fenómeno da cuenta Matías Mauricio en el texto que cierra este catálogo. Fueron y aún son muchos y muchas las y los artistas que comenzaron a darle forma a una épica tanguera en clave actual, mixturada con otros géneros musicales como el rock e incluso la música electrónica y la cumbia. Surgieron, a su vez, nuevas poéticas que construyeron una estética novedosa, incorporando tópicos y escenarios actuales como el conurbano, el arrabal “de ahora”. Me pregunto si en ese gesto que nos moviliza a varios y varias artistas nacidos ya en democracia, no hay un intento de reponer algunos puentes, algunos vasos comunicantes con el país que alguna vez soñaron e incluso llegaron a paladear nuestrxs abuelxs, pero también nuestros padres y madres, tan castigados como generación. El tango: la banda sonora de un país que era pura ilusión, puro futuro. Una balsa emocional en tiempos de aparente naufragio.

Hablar de tango hoy es hablar de un universo muy amplio que reúne expresiones artísticas de todo tipo y color; un número exorbitante de milongas de distinta impronta y tamaño; un circuito de bares, antros y salas de concierto en el que además de haber música en vivo, se toma mucho vino, se celebran “recaladas” y hasta se improvisan bailongos; un conjunto de espacios

de activismo transfeminista y sindical distribuidos por todo el país; un número importante de emprendimientos editoriales que incluyen revistas, fanzines, cancioneros y partituras; varios espacios educativos en donde grupitos de chicos y chicas improvisan sentados en patios y pasillos alguna milonguita de 1920 y un valsecito que acaban de componer. Postales de un universo de sentimientos, recuerdos, discursos y lazos invisibles e intergeneracionales que sería muy difícil sintetizar en una sola frase o palabra. O quizá, sí. Quizá la palabra sea tango. Ese vocablo casi mágico por lo pesado y por lo gigante. Un misterio tan absoluto e intangible como la propia argentinidad.



Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel, *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2019.
- Cañardo, Marina, "Tangos 'marginales': imaginario, circulación e interpretación", *Revista Argentina de Musicología*, nro. 15-16, 2014-2015, pp. 143-158.
- , *Fábricas de Músicas. Comienzos de la industria discográfica argentina*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2017.
- Carozzi, María Julia, "Europa y la transformación del tango: escenas de una narrativa ritualizada", *El Oído Pensante*, vol. 7, nro. 2, agosto 2019-enero 2020, pp. 7-28.
- Cibotti, Ema, "El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito", *Revista Argentina de Musicología*, nro. 15-16, 2014-2015, pp. 67-78.
- Docampo, Mariana, *Tango Queer*, Buenos Aires, Madreselva, 2018.
- Elías, Guillermo César, *Historias con voz: una instantánea fonográfica de Buenos Aires a principios del siglo XX*, Buenos Aires, Fundación Industrias Culturales Argentinas, 2015.
- Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gil Mariño, Cecilia, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*, Buenos Aires, Teseo, 2015.
- Guy, Donna, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires (1875-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.
- Karush, Matthew, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Buenos Aires, Ariel, 2013.
- Lamas, Hugo y Enrique Binda, *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*, Córdoba, Abrazos, 2019.
- Savigliano, Marta Elena, "Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clases e imperialismo", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, tomo XIX, Buenos Aires, 1993-1994.
- Varela, Gustavo, *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- , *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016.

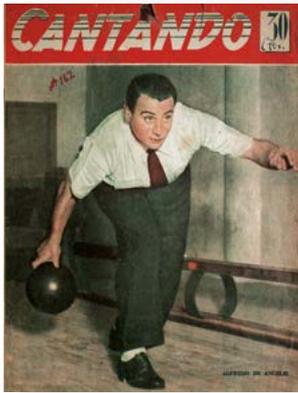
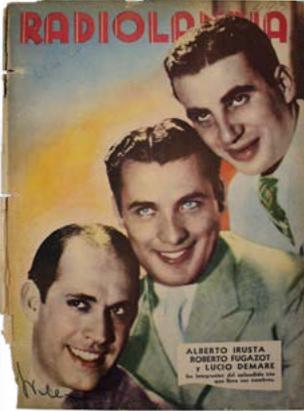
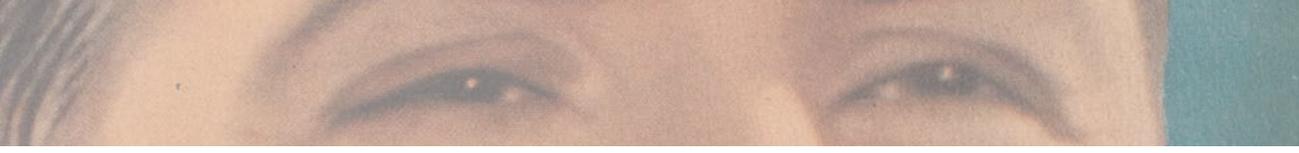
◀ *Tango pasión*, Adrián Ruggiero en el escenario del Club Atlético Fernández Fierro, Ciudad de Buenos Aires, septiembre de 2022. Foto de Fabio César Saltarelli, mención especial en el concurso *Postales del tango de hoy*.





*Abrazo, milonga en el bar Los Laureles, Ciudad de Buenos Aires, febrero de 2023. Foto de Adán Gabriel Zárate Martínez, ganadora del primer premio en el concurso *Postales del tango de hoy*.*

AND



FALCÓN



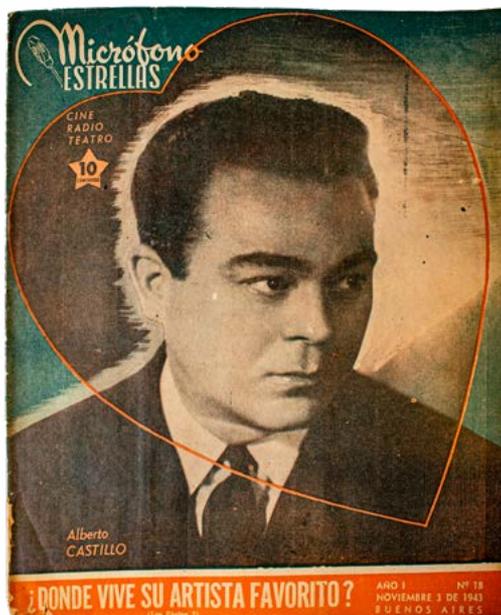
STAR SYSTEM E IDENTIDAD NACIONAL

POR ANTONIO DZIEMBROWSKI

El siglo XX fue testigo, entre otras cosas, del nacimiento y acelerado desarrollo de lo que se conoce como "cultura de masas". Aquella línea divisoria que durante siglos había separado —aunque nunca de manera taxativa— la cultura "popular" de la cultura "de elite", se fue difuminando velozmente para dar lugar a una serie de ofertas culturales que tenían como objetivo llegar a nuevos públicos masivos, heterogéneos respecto de la clase, el género y la edad. Teatro, revistas, grabaciones sonoras, radio y finalmente cine, si bien desarrollaron formas y estéticas propias, conformaron un sistema convergente y en permanente retroalimentación. El mundo del espectáculo y el entretenimiento se nutrió de un variado conjunto de artistas que, en muchos casos, desarrollaron múltiples talentos. Generalmente, estas nuevas y nuevos trabajadores de la cultura iniciaron su carrera en alguna de las distintas disciplinas o industrias culturales para luego, o incluso en paralelo, avanzar también en otras. Cancionistas de cabaret que luego saltaron a la radio para finalmente consagrarse en la pantalla grande; cantores que luego dirigieron grandes películas; directores de orquesta que escribieron exitosas obras musicales; letristas que también fueron guionistas de cine: las trayectorias son de lo más variadas. Estos cruces y alternancias que caracterizaron los recorridos artísticos de las mujeres y los hombres del espectáculo dieron origen a un verdadero star system en clave nacional: un conjunto amplio de figuras famosas que encarnaron auténticos modelos de ascenso y reconocimiento social. Este sistema de estrellas fue hijo de la cultura de masas norteamericana —sobre todo de

las grandes producciones cinematográficas de Hollywood— pero fue rápidamente adoptado en otras latitudes, como Argentina.

En nuestro país, el tango constituyó un verdadero nudo en el que confluyeron las incipientes industrias culturales. El tango y la cultura de masas consolidaron un matrimonio virtuoso. En este sentido, las revistas especializadas jugaron un papel muy importante en la difusión de información útil tanto para los nacientes empresarios cinematográficos como para los espectadores neófitos, a quienes les brindó herramientas y claves para aproximarse al nuevo lenguaje del cine. *La Canción Moderna*, *Radiolandia*, *Micrófono Estrella*, *Veá!!!* o *Radiofilm*, entre otras, se dedicaron a la reproducción de ese star system argentino que en muchos casos compartía espacio con las estrellas exportadas por Hollywood. La gran mayoría de las revistas alimentaron el engrandecimiento de estas nuevas estrellas nacionales al adentrarse en su intimidad, difundir detalles de sus vidas, construir modelos a imitar y establecer con el público vínculos de identificación y fascinación. Las ilustraciones con



Micrófono Estrellas, nro. 18, noviembre de 1943.



•Cine Argentino, nro. 1, mayo de 1938.



•Cine Argentino, nro. 53, mayo de 1939.

los rostros de las estrellas invadieron las portadas y distintas actividades del ambiente como cócteles o estrenos fueron divulgados en numerosas páginas en el interior de las revistas que se alzaron como las principales promotoras del estrellato. Los nuevos espectadores pudieron experimentar un mayor acercamiento a sus figuras favoritas.

A pesar de la indiscutible popularidad del tango en la cultura de masas de estas primeras décadas, no todas las líneas editoriales festejaron su entronización como símbolo de la identidad nacional. Una parte de los debates de la época giró en torno a qué se apuntaba a divulgar como argentino de cara al resto del mundo pero, sobre todo, a Europa. *Cinegraf*, por ejemplo, fue una de las revistas que realizó mayores críticas al *affaire* entre el tango y el cine como representantes de la identidad nacional y propuso otros símbolos y representaciones más asociadas al universo rural. En paralelo a sus críticas al tango, la revista utilizó exclusivamente figuras internacionales para ilustrar sus portadas, dejando de lado a las estrellas surgidas en el ambiente local. Como contrapartida, *El Herald del Cinematografista* se enfrentó a *Cinegraf* argumentando sobre la importancia en términos comerciales y de exportación que proveía el tango a las producciones cinematográficas locales, pero también como insumo para producciones

extranjeras. En ese sentido, para *El Herald*, el tango había favorecido el desarrollo del cine nacional y su creciente proyección como producto de exportación a otros países tanto de habla hispana como extranjera. A modo de complemento a la idea del *Herald del Cinematografista*, la revista *Cine Argentino*, fundada en 1938, mostraba en su primer número una foto de Libertad Lamarque sosteniendo un bebé de celuloide que simbolizaba el "naciente milagro del cine argentino". Un año después, la tapa del número 53 exponía a la misma estrella llevando en brazos a un infante, en clara alusión al crecimiento sostenido del cine nacional. Lo cierto es que, más allá de las incomodidades expresadas por parte de un sector refractario al crecimiento comercial del cine con eje en el tango, la progresiva identificación que desplegaron las distintas ramas de la industria cultural en torno al tango y a la identidad nacional siguió aumentando a paso sostenido. A su vez, las interconexiones entre la radiofonía, el cine y la prensa popular cincelaron un espectador-oyente-lector ideal que fue modificando sus prácticas de consumo cultural y de entretenimiento para volverse, paulatinamente, un verdadero consumidor cultural dotado de herramientas suficientes para elegir y resignificar los productos que esta nueva y vigorosa cultura de masas puso en circulación.



• *Cinegraf*, nro. 56, diciembre de 1936.



• *El Herald del Cinematografista*, nro. 221, octubre de 1935.



A black and white photograph of a man in a suit and tie, speaking into a vintage NBC microphone. The image has a yellowish tint and a halftone dot pattern. The man is shown in profile, looking towards the right. The microphone is on the right side of the frame, with the letters 'NBC' visible on its side. The background is a textured, grid-like pattern.

EL REGISTRO SONORO.

TECNOLOGÍA FUNDACIONAL Y FORMADORA
DE LA ESTÉTICA DEL TANGO

POR GUILLERMO C. ELÍAS

*Estudiar el tango no es inútil,
es estudiar las diversas vicisitudes
del alma argentina.*
Jorge Luis Borges

La escritura, uno de los más trascendentales inventos de la humanidad, logró perfeccionarse en pleno siglo XV con la creación de la imprenta. Luego, se sumó un mundo de nuevas habilidades. A inicios del siglo XIX, Niepce y Daguerre lograron “escribir con luz”, registrando imágenes mediante el proceso que hoy conocemos como fotografía. Sin embargo, el hecho mágico de capturar la luz empalideció cuando, el 6 de diciembre de 1877, Thomas Alva Edison deslumbró al mundo con la grabación del sonido reproducible. Su fonógrafo de papel de estaño logró escribir el sonido para mantenerlo cautivo. Registrar lo inmaterial, lo incorpóreo, lo invisible, para luego volverlo audible, le valió el apelativo de “Mago de Menlo Park” con que el público cariñosamente lo bautizó.

La noticia se conoció de inmediato, incluso antes de su demostración pública. Al Río de la Plata, la trajeron publicaciones del extranjero como la *Scientific American* del 17 de noviembre de 1877, claramente previa al 6 de diciembre. Dos días después, es decir el 8 de diciembre, se hacía eco de ella *La Ilustración Española y Americana* (de España). Uno de los primeros periódicos argentinos en dar la noticia del fonógrafo fue *Le Courier de la Plata*, el 24 de febrero de 1878.

Las publicaciones incluían descripciones precisas del funcionamiento e ilustraciones detalladas del fonógrafo, en las que seguramente se basaron los ingenieros Carlos Cayol, Julio Cayol y Fernando Newman para la manufactura del primer fonógrafo argentino, demostrado en la Sociedad Científica Argentina en la sesión del 2 de septiembre de 1878, a solo nueve meses de su invención.

El fonógrafo, que en su fase experimental utilizaba papel de estaño, sirvió para asombrar al público con sus habilidades, pero el soporte solo permitía reproducir la grabación unas pocas veces antes de ser desechado. En 1886, Alexander Graham Bell y Charles Summer Tainter, tras el descuido de Edison, lo perfeccionaron. Desarrollaron el *graphophone*, para el que diseñaron un nuevo soporte: el cilindro de cartón parafinado, que podía almacenarse luego de quitarlo de la máquina para una posterior audición. Este detalle no menor creó una incipiente industria: la del cilindro grabado “uno a uno”, y la de los cilindros obtenidos por copia pantográfica. El cilindro de cera recién tendría en 1902 un copiado industrial gracias al procedimiento de moldes de oro.

El fundador definitivo de la industria fonográfica fue Emile Berliner quien, en 1887, concibió y creó un procedimiento para grabar discos de corte lateral que completó con una técnica de copiado con placas de zinc.

De la coexistencia de ambos formatos, salió ganador indiscutido el disco. El público no deseaba realizar grabaciones caseras. Prefería grabaciones hechas, en las que participaran artistas de renombre grabados con calidad y volumen. El disco era, además, de fácil manipulación y permitía almacenar más registros en menos espacio.

En ese preciso instante del siglo XIX en que tuvo lugar el nacimiento de la industria fonográfica, surgieron dos géneros musicales que se convertirían en su centro de atención: el

Fonógrafo Edison Triumph. ►
Gentileza de Guillermo Elías.





Cilindros y cajas de cilindros Phrynis y Edison Blue Amberol. Gentileza de Guillermo Elías.

ragtime (origen del jazz) y el tango; ambos conformaron una paralela en el tiempo, teniendo como arquetipos a Scott Joplin y Ángel Gregorio Villoldo.

En Buenos Aires, el tango, que comenzaba a popularizarse tímidamente, se grabó en cilindros de cera con los procedimientos “uno a uno” y pantográficos, en los gabinetes fonográficos de Enrique Lepage, Francisco R. Guppy y Cía., Laborde y Cía. y The New Century de Piccardo Palmada y Cía. Sin embargo, porque se la consideraba una música indecente, esos discos no se anunciaban en publicidades ni catálogos, que sí abundaban en zarzuelas, óperas y otros géneros populares.

Fue a partir de 1900 cuando el tango rioplatense se despegó de su génesis, para emerger con identidad propia y mostrarse como un hecho verdaderamente constituido.

El siglo XX le tendría preparadas nuevas formas de sistematización y difusión a través de partituras, organitos callejeros, autopianos y grabaciones sonoras. Los empresarios vieron así la oportunidad de aprovechar la preferencia de un público creciente.

Con el advenimiento de la industrialización del copiado en 1902, el tango llegó al cilindro y a los catálogos, en fechas cercanas a 1905-1907, en las marcas Edison, Columbia Phonograph Co. y Cylindre Phrynis.

También en 1902, se produjo un hecho de gran importancia para la fonografía nacional: llegó a Buenos Aires Henry J. Hagen, ingeniero de grabación de la International Zonophone Company, para realizar las tomas de los primeros discos grabados en el país bajo una etiqueta especial: Royal Record. Esta serie de repertorio nacional agregó otro hecho de importancia a nuestra historia: el debut en disco del género tango.

Su primitiva formación instrumental (violín, flauta traversa y guitarra) presentaba un problema ante el acotado rango de registro que permitía la grabación acústica, puesto que emitía un débil volumen de sonido, incapaz de lograr un registro con buena presencia y calidad sonora. Es por ello que la industria fonográfica prescindió de esas formaciones y le impuso al tango el empleo de bandas, que tan buenos resultados había dado ya en grabaciones



▲
Discos pertenecientes a los sellos Era, Atlanta, Odeón y Columbia. Gentileza de Guillermo Elías.

de otros géneros, y que gozaban de la predilección del público. El tango se amoldó perfectamente a esta exigencia.

Así desfilaron ante las bocinas del estudio la banda del Departamento de Policía de Buenos Aires, la Municipal, la Orquesta del Teatro San Martín, la del Regimiento de Infantería 1, la del Regimiento de Infantería 5, la del Regimiento de Infantería 6, la Ítalo Argentina, la Nacional de Buenos Aires, entre muchas otras.

Y en el extranjero registraron tangos las bandas de la Guardia Republicana de París, la Española, la Sousa's, la Real Militar, la Pathé, la Edison, la Odeón, la Columbia, la de Ingenieros de Madrid, la Victor Military, la New York Military, la Orquesta Heyberger, la Filarmónica Cittá di Milano, la Homokord, la Orquesta Parlophon, la Gran Orquesta Polífono, la Municipal de Barcelona y la National Promenade.

En sus orígenes, la improvisada industria fonográfica no contó con artistas dignos de la cera del disco. Por el contrario, el arte musical popular, como no gozaba de grandes escenarios ni estaba expuesto en forma masiva al público, era del todo intuitivo, como así también sus oyentes. A medida que la industria exigió una calidad interpretativa cada vez mayor, los artistas comenzaron a perfeccionarse, conformando un desafío constante que llega al presente. Esto impulsó su pronta academización, que trajo consigo nuevas formas estéticas y planteamientos expresivos, como por ejemplo la paulatina sustitución del compás de 2/4 por el 4/8 en el tango. Otro aporte de la industria fue la prolífica difusión de discos extranjeros de música clásica, especialmente de ópera, que sirvieron para establecer parámetros de calidad en la producción musical. Cada perfeccionamiento de la grabación del sonido fue seguido por un atento aprendizaje y dominio de las nuevas técnicas por parte de compositores e intérpretes.

En la década de 1910 las principales marcas discográficas eran Gath & Chaves, Victor, Era, Atlanta, Odeón y Columbia; estas dos últimas realizaban sus tomas en Casa Tagini donde se instaló el primer estudio estable de grabación, lugar en el que debutó la primera orquesta de tangos, la Orquesta de Vicente Greco, a la que decidieron denominar con el apelativo de Orquesta Típica Criolla.

Con la finalidad de lograr una mayor sonoridad y color en los registros fonográficos, a las primeras formaciones que llegaron al disco les siguieron el quinteto y el sexteto, con la incorporación del piano. Otro requerimiento fonográfico consistió en reforzar y visibilizar el ritmo. Un nuevo instrumento se empleó con ese fin: la guitarra de nueve cuerdas. Para sortear el mismo problema, Francisco Canaro introdujo el contrabajo.

Comprender la técnica del registro acústico requiere tener presente que la ecualización era física, es decir que las variables de presencia en la grabación se lograban alejando o acercando a los músicos y cantantes de las bocinas fonocaptoras. Para ello, el estudio disponía de una serie de tarimas de madera de distintos tamaños en las que se ubicaban los instrumentos, lo más cerca posible de las cornetas. Muchas veces las partituras se colgaban del techo para permitir esta cercanía. El fonografista evaluaba la obra y disponía el acercamiento o distanciamiento de los instrumentos o voces solistas, con el objeto de obtener un "primer plano sonoro". A los cantantes los manipulaba alejándolos de manera que no saturaran la grabación en los momentos de mayor vehemencia y acercándolos en los momentos del *pianissimo*. En el tango, los bandoneones debían acercarse mediante tarimas a la corneta. Un problema particular lo presentaban los instrumentos de cuerda, en especial el violín, debido a su débil volumen de emisión. La mayoría de los registros se hizo simplemente acortando

la distancia, pero fue Julio de Caro quien utilizó profusamente el violín-corneta, invento de Johannes Stroh, quien aplicó una membrana y una bocina de metal a todos los instrumentos de cuerda con el objeto de ampliar el volumen sonoro.

El registro de la voz merece un capítulo aparte. Al querer impresionar discos o cilindros, los primeros vocalistas del tango se encontraron con otras exigencias. El sistema acústico privilegiaba solo a las sopranos y a las que dominaban el falsete para llegar a ser catalogadas como “tiple”. Y en las voces masculinas, su preferencia era por los barítonos y tenores. Los intérpretes debían gozar de una muy buena dicción y pronunciación, puesto que el sonido de superficie del disco (sonido blanco) opacaba notoriamente esta cualidad en la grabación.

La tecnología condicionó el canto del tango hasta la aparición del registro eléctrico. Una excepción fue Carlos Gardel, que ya en 1912 logró diferenciarse de todos sus contemporáneos con una voz eminentemente fonográfica, conjugando una excelente emisión de voz con una lograda calidez interpretativa.

La aparición de la radio, en 1920, como nuevo método de difusión de música, produjo una considerable merma en la venta de discos. En el afán de insuflar un nuevo aire al negocio, la industria se reinventó con la grabación eléctrica desarrollada por la Western Electric. La primera grabación orquestal de la Victor en el nuevo sistema eléctrico fue la *Danza macabra* de Camile Saint-Saëns por la Orquesta de Filadelfia, dirigida por Leopoldo Stokowski (en julio de 1925). Como estrategia de ventas, la compañía guardó en secreto su nuevo procedimiento. Intentó agotar el stock de discos acústicos, mientras sus ingenieros, junto a Joseph Maxfield y Henry Harrison, de la Western Electric, diseñaban un novedoso fonógrafo mecánico que lograba reproducir el disco eléctrico con un aumento poderoso del volumen, una clara y luminosa naturalidad, una capacidad de graves desconocida hasta entonces y una experiencia envolvente única. De inmediato cautivó profundamente a quienes escucharon por primera vez la imponente Victrola Ortofónica, modelo Credenza. Se fabricó en tiempo récord una cantidad suficiente de estos aparatos para cubrir todas las agencias Victor de Estados Unidos y promocionar debidamente la presentación formal del disco eléctrico, en lo que se llamó “Victor Day”, el 2 de noviembre de 1925.

La grabación eléctrica le brindó al tango la posibilidad de expresarse con naturalidad, pasión y sentimiento. El artista de la era acústica —cuya preocupación se centraba en entregar el mayor caudal de voz— pudo, con el advenimiento del sistema eléctrico, “chamuyarle” y “susurrarle al micrófono”, centrando toda la atención en la estética, creatividad y plasticidad de la interpretación.

El 1º de marzo de 1926, la Victor Argentina realizó su primera grabación eléctrica en la voz de Rosita Quiroga, interpretando el tango “La musa mistonga”. Ocho meses después, el 8 de noviembre de 1926, el Disco Nacional Odeón, hizo lo propio registrando a Carlos Gardel en el pasodoble “Puñadito de sal”, disco que no salió a la venta en su versión eléctrica.

Las nuevas posibilidades técnicas incorporadas con este procedimiento lograron una calidad fotográfica de las voces solistas, pero impusieron la necesidad de que el nuevo fonógrafo demostrara a sus oyentes todas sus capacidades y habilidades sonoras.

◀ Afiches de la cancionista franco-argentina Andhrée Viviane, considerada una de las pioneras en lo que respecta a la grabación de tangos. Gentileza de Marcelo Castelo.




LOS GOBBI
LOS REYES DUETISTAS
 Cantados por el Sr. Alfredo Gobbi y Señora
 con acomp. de orq., piano o guitarra

\$ 2^m/n. Discos dobles de **\$ 2^m/n.**
 25 cms.



LES REINES DE LA MODE
 ANDRÉE VIVIANE
 au Gymnase

El matrimonio Alfredo y Flora Gobbi.

- Arriba: fotografía de Flora Rodríguez de Gobbi (más conocida como Flora Gobbi). Colección de Tito Rivadeneira y Guillermo Elías. Gentileza Familia Virginio Gobbi.
- Abajo: publicidad de Casa Tagini de las grabaciones del matrimonio Gobi. En *Fray Mocho*, 21 de marzo de 1913. Gentileza de Guillermo Elías.
- Postal con la fotografía de la artista Andhrée Viviane. Gentileza de Marcelo Castelo.



• Fonógrafo musicalizando la espera de los clientes de lustrabotas.
Imagen extraída de AA. VV., *¡Tango!*, Barcelona, Paidós, 1997.

La dirección artística de las compañías discográficas exigió a las orquestas de jazz y tango arreglar las piezas para el lucimiento de varios instrumentos solistas que, “de a uno por vez”, demostraran sus destrezas. A esto se sumó la participación de un estribillista, que no es otra cosa que una breve participación de igual tiempo y lucimiento que el asignado a los solos instrumentales.

La compañía Victor Argentina contrató a Adolfo Carabelli como asesor artístico. Él fue el encargado de lograr las orquestaciones y la diferenciación de planos sonoros que permitieron el lucimiento de las orquestas y el fonógrafo. Lo hizo personalmente al frente de la Carabelli Jazz Band y dirigiendo la Orquesta Típica Victor, obra maestra que seleccionó y reclutó a los más prestigiosos directores de orquestas típicas del sello. Desde la batuta de ambas, hizo una verdadera exploración sonora, logrando lo que puede considerarse un hito en la historia del tango.

Todas las orquestas del sello se lanzaron a la exhibición de esas cualidades sonoras que requería la industria. Uno de sus más valiosos y exquisitos intérpretes fue el sexteto de Julio De Caro, que logró un impecable dominio de los planos sonoros.

El disco *Nacional Odeón* se sumó a esta exigencia estética bajo la dirección artística de Mauricio Godard, Roberto Firpo, Juan Maglio Pacho, Francisco Lomuto y, muy especialmente, Francisco Canaro, que personalmente experimentó otros colores sonoros, incorporando bronces (principalmente pistón con sordina), la flauta de émbolo o *swanee* y la guitarra hawaiana. Frese-do, por su parte, incluyó el arpa, el vibráfono y la batería en sus formaciones, alrededor de 1936.

Esta exigencia impuesta desde la dirección artística de las compañías vio a Glenn Miller como su mejor exponente, en las orquestaciones de Estados Unidos, y en nuestro país, a la

Sensacional

Ecoss del
Centenario

LOS JAPONESES NOS GANARON EN LAS REGATAS INTERNACIONALES, PERO NOSOTROS GANAMOS Á TODOS EN LOS : : : :

DISCOS CRIOLLOS

MARCA

ERA

Repertorio el más moderno y extenso
Solidez y duración
Ejecución superior
Riquísimo sonido
é inmejorable calidad

CATÁLOGOS se envían gratis

Únicos importadores :
JACUBOFF Hnos.
1264-B. de Irigoyen-1272
BUENOS AIRES

▲
Publicidad de Discos Era, *PBT*, nro. 296, 30 de julio de 1910. Gentileza de Guillermo Elías.



• Orquesta típica de Roberto Zerrillo. Archivo AGN.



• Julio de Caro y su violín-corneta (o violofón), instrumento que popularizó en el género tanguero y que quedó progresivamente en desuso con la incorporación del método eléctrico de grabación. Archivo AGN.

orquesta típica del maestro Carlos Di Sarli, con una consolidada arquitectura instrumental, por lo que podríamos considerar a Di Sarli como el “Glenn Miller argentino”.

El sello Brunswick, de intensa labor durante los tres años que duró la empresa (1929-1931), tuvo también su orquesta típica propia, la Típica Brunswick, dirigida por Pedro Maffia y Antonio Polito, quienes siguieron el estilo de orquestación y lucimiento impuesto en Victor y Odeón.

El tango fue el menos perjudicado frente a estos parámetros estéticos establecidos desde la industria del disco. Por el contrario, se adaptó inmediatamente, alcanzando personalidad e identidad en las formas, y adquiriendo el carácter y color de música ciudadana.

Es interesante determinar aquí el rango de frecuencia capturado por el sistema acústico, que iba de 160 a 2000 ciclos, comparado al eléctrico que lo amplió considerablemente de 100 a 5000 ciclos. En 1934 se grabó fielmente un espectro de hasta 8000 hz. Será recién luego de la Segunda Guerra Mundial cuando el sello Decca amplíe el espectro a 14.000 hz., lo que se denominó FFRR (grabación de espectro de frecuencia completa, según sus siglas en inglés). Es decir que se logró grabar el rango completo de lo que percibe el oído humano.

En síntesis, el tango y la grabación sonora nacieron juntos en la séptima década del siglo XIX y conformaron una constante evolutiva que llega hasta nuestros días. La industria del disco fue el medio de difusión que le permitió al tango “ponerse los pantalones largos”. Es decir, le brindó el espacio para desarrollarse como un género constituido. Le impuso restricciones de tiempo en las grabaciones, lo hizo partícipe de la era de las grabaciones con bandas, restringió las voces a aquellas que la era acústica podía grabar, propuso la profesionalización y academización de músicos y compositores, a quienes les hizo conocer grabaciones clásicas y de ópera, y bautizó a la orquesta de tango como “orquesta típica criolla”. La grabación eléctrica propició las orquestaciones y el empleo del estribillista, les permitió a los cantantes fijar su atención solo en la interpretación, y a la orquesta le permitió la exploración sonora y la incorporación de nuevos instrumentos, entre muchos otros cambios y adaptaciones.

Las formas y necesidades propuestas al tango por la industria del disco constituyen un elemento indispensable cuando se estudia su evolución estética. Desarrollo que no concluye aquí, sino que seguirá los pasos de la alta fidelidad, de la grabación estereofónica, del registro digital y las plataformas en internet.

Estudiar el tango es escudriñar y palpar la historia de sus cambios.



Milonga en el Bar Cultural Eternautas, Casa de la Militancia (H.I.J.O.S.),
Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA), 2023.
Foto de Rosario Louhau.



TANGO Y SAINETE: DOS HERMANOS SIAMESES

POR DIEGO ANTICO



Enrique García Velloso, *El tango en París*.
Comedia en cuatro actos, en *Bambalinas*, 1918.

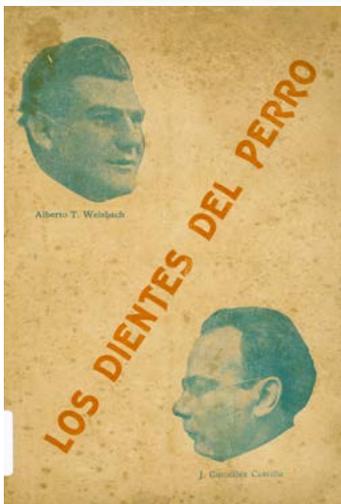
Desde sus orígenes, el naciente (y todavía difuso en sus formas) tango comenzó a colarse en otros ámbitos del arte, además del estrictamente musical. Siguiendo la tradición de las obras de teatro españolas que incluían números musicales, algunos tangos irrumpieron en revistas, sainetes y zarzuelas, entremezclándose con melodías andaluzas y habaneras. Uno de los primeros autores en incluir esta música fue Ezequiel Soria, en la zarzuela *Justicia criolla* de 1897. En la obra, que transcurre en un conventillo, Benito, un portero negro, compite con un español por el amor de una mujer. El contrapunto entre ambos finaliza con un cuadro musical en el que Benito canta un tango durante un baile de carnaval. Su destreza musical es la que le permite la “conquista amorosa”. El éxito de estos espectáculos teatrales inspiró y abrió el camino para otros locales como la zarzuela criolla y posteriormente las comedias nacionales o sainetes.

Con la formación de la industria discográfica, se produjo la consolidación técnica y estética del tango que, a partir del consumo cada vez más masivo, empezó a establecerse definitivamente en la escena teatral. Quizás el ejemplo más notorio de la introducción del tango en el teatro se dio con la obra *Los dientes del perro*, de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, estrenada el 20 de abril de 1918, en donde Manolita Poli cantaba la canción “Mi noche triste” escrita por Samuel Castriota y Pascual Contursi. El tango se fue convirtiendo en una industria lucrativa, razón por la cual la mayoría de los sainetes comenzaron a intercalar en algunas de sus escenas e *intermezzos* algunos estrenos y tangos ya consolidados como éxitos populares, interpretados generalmente por jóvenes actrices como Eva Franco, Luisa Moroti, Tita Merello, Azucena Maizani o por las orquestas típicas más aclamadas. Además del atractivo comercial, el tango abordaba temáticas y escenarios urbanos que se cruzaban perfectamente con

el costumbrismo y las tensiones sociales del sainete. En ese sentido, José Barcia consideraba que “tango y sainete fueron hermanos siameses”. Un tópico recurrente en muchas de estas obras era el de la mujer pobre que cambiaba el conventillo por el cabaret o por el hombre rico que la mantenía, tópico también presente en muchas letras de tango. Por ejemplo, la obra *La canción del cabaret*, de Mario Flores y Luis Ricur, en la que Mimí, la prostituta arquetípica, canta “y aunque en francés me llamo así / nací en La Boca”. La proliferación de obras teatrales basadas en las letras y orquestas de tango, además de éxito, generó en muchos críticos y autores la reacción y el

cuestionamiento a su calidad estética, calificándolas de piezas menores. Sin embargo, estas críticas no lograron detener el desarrollo de un verdadero *boom* del teatro comercial que, de la mano, entre otras cosas, del tango, incorporó a nuevos sectores sociales que, según David Viñas, se sintieron reconocidos a partir de su cotidianeidad y, sobre todo, de su lenguaje.

Entre los principales autores teatrales estuvieron Roberto Cayol, Nemesio Trejo, Enrique García Veloso, Alberto Weisbach, Elías Alippi, Alberto Vacarezza, Roberto Novión y Manuel Romero. Este último, además, fue autor de conocidas letras de tango y director de cine.



- Alberto T. Weisbach y Raúl Doblaz, *Los dopados*, en *La Escena. Revista Teatral*, nro. 209, 1924.
- Alberto T. Weisbach y J. González Castillo, *Los dientes del perro*, Buenos Aires, Serantes Hnos., 1918.
- Mario Flores y Luis Ricur, *La canción del cabaret*, en *La Escena. Revista Teatral*, nro. 85, 1923.

CONCURSOS DE TANGO

POR TOMÁS SCHULIAQUER

Los concursos de tango comenzaron en la primera década del siglo XX cuando el tango ya se perfilaba como número central de la nascente industria del entretenimiento. En una época en la que todavía no existían la radio ni la televisión para medir niveles de audiencia y cotejar el potencial éxito de una canción o de un artista, este tipo de eventos resultaron de suma utilidad para industrias culturales en ciernes como la discográfica. Los concursos permitían sondear el gusto del público antes de que se grabaran determinadas piezas o intérpretes. Asimismo, ofrecían una gran oportunidad para los artistas ganadores en términos de difusión, prestigio y, en muchos casos, acceso a formar parte de los catálogos discográficos o conseguir mejores empleos en el mundo del espectáculo de la época.

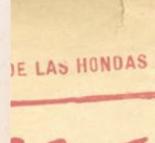
Los concursos también fueron muchas veces focos de conflicto por denuncias de fraude y malestar entre los perdedores. El primer concurso que se conoce fue organizado por el diario popular *Última Hora* en 1908. Arturo De Bassi se presentó con su tango "La catrera" y no salió premiado. Su frustración lo llevó a publicarlo tiempo después con la leyenda "Tango no premiado en el concurso de *Última Hora*". La canción se volvió muy popular. Pero el enojo de De Bassi denota que los concursos no eran simplemente instancias para conocer de



Cátulo Castillo (música) y José González Castillo (letra), *¡El circo se va!*, Buenos Aires, David Grinberg, s. a.

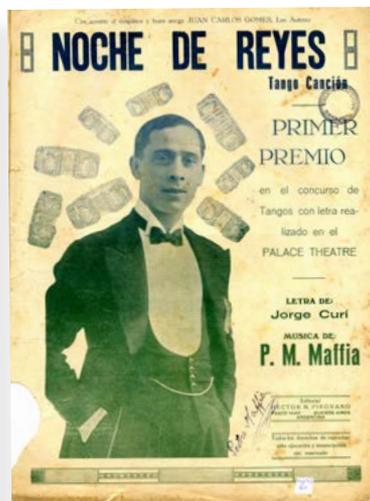
manera desprejuiciada los gustos del público, también podían funcionar como pioneras estrategias de marketing para promocionar compositores o artistas previamente definidos.

Una figura insoslayable en lo que respecta al desarrollo de la industria discográfica nacional y, particularmente, del mercado discográfico del tango fue Max Glücksmann. Empresario proveniente del Imperio austrohúngaro, sus concursos garantizaban premios que incluían la oportunidad de grabar discos en el sello Odeón y asegurar un espectáculo en los teatros que pertenecían a su empresa: los primeros años, en el Grand Splendid —donde hoy funciona la librería El Ateneo—, y luego en el cine Electric. Glücksmann organizó, entre 1925 y 1930, nueve concursos, siete en Buenos Aires y dos en Montevideo. En las primeras ediciones otorgó premios solo de música, pero desde el cuarto concurso, en 1927, sumó la categoría Música y letra, y la última edición incluyó la premiación de



Valses y rancheras. Si bien había un equilibrio entre tangueros antiguos y modernos, el concurso premiaba fundamentalmente a autores consagrados. Es decir, antes que potenciar la difusión de nuevos artistas, apuntaba a prestigiar y publicitar compositores que ya formaban parte de los éxitos de venta del sello. Entre los ganadores figuran nombres como el de Roberto Firpo, Francisco y Rafael Canaro, Cátulo Castillo y Enrique Delfino. Mención aparte merece la bandoneonista Paquita Bernardo, que nunca ganó un primer premio a pesar de su popularidad, pero sí un sexto premio en el primer Concurso de Tango del Teatro Grand Splendid, de 1924, con su tango "Soñando", con letra de Eugenio Cárdenas. A pesar de ese galardón y de su enorme popularidad como intérprete, Paquita, al igual que la mayor parte de las instrumentistas

de la época, no dejó registros discográficos. Además del concurso organizado por *Última Hora* y los de Glücksmann-Odeón en la década de 1920, durante este período se destacaron concursos organizados por diversas entidades, como la Sociedad Sportiva Argentina, en 1913; Damas de caridad y asistencia pública, en 1919; el Teatro Florida, en 1921; el Corso Oficial de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en 1926; la Comisión de Fiestas del diario *La Nación*, en 1930, y el del diario *Crítica*, en 1933. Sin lugar a dudas, los concursos de tango fueron una usina fundamental de nuevas composiciones y una estrategia de marketing poderosa, sobre todo antes de que la radio se convirtiera en el medio de comunicación de masas que supo ser a partir de los años treinta.



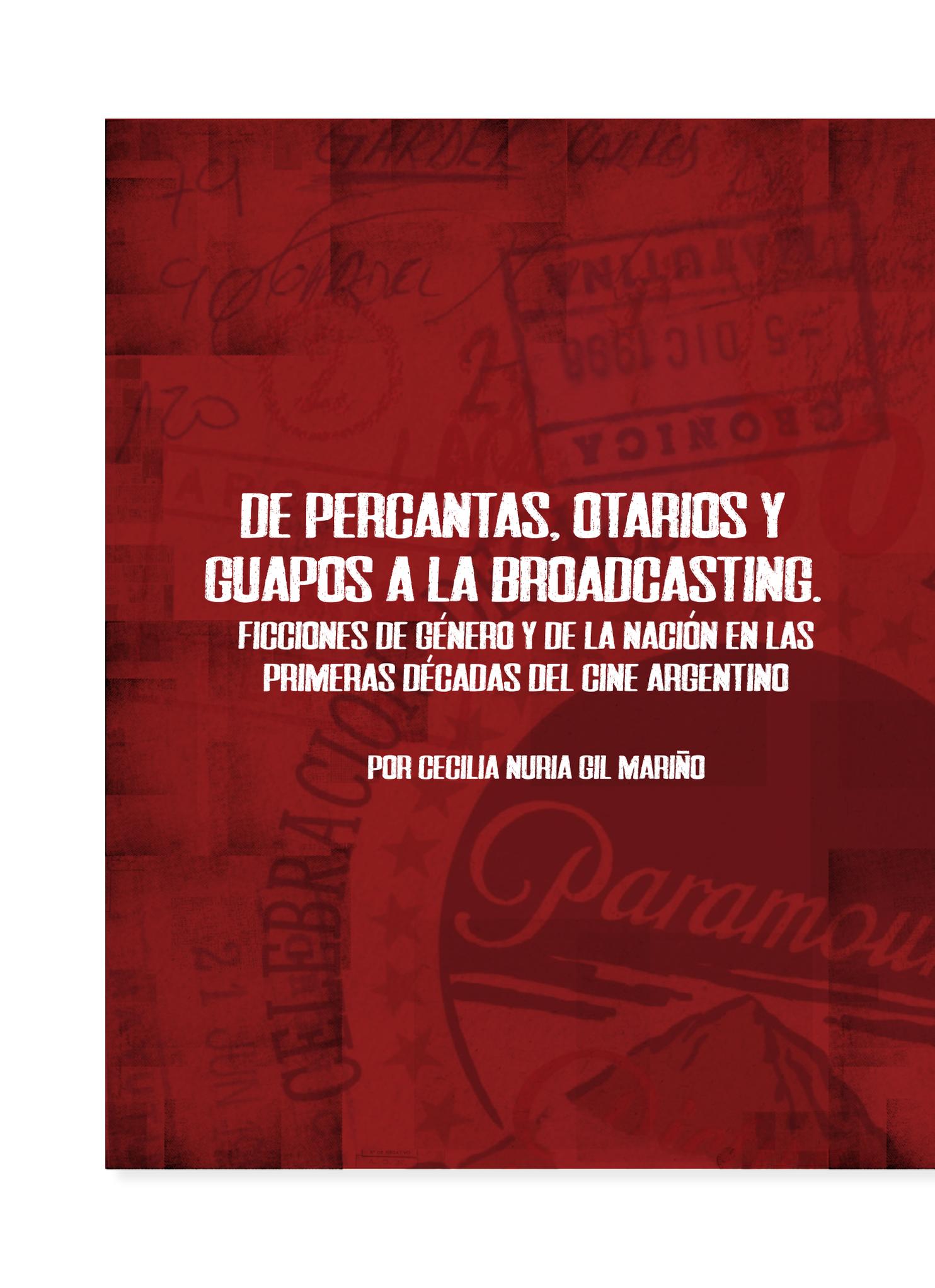
- Juan Carlos Bazán, ¡*El brujo!*, Buenos Aires, Alfredo Perrotti, s. a.
- Aldredo A. Mondino (música) y Víctor Soliño (letra), *Maula*, Buenos Aires, Alfredo Perrotti, 1927.
- Pedro Maffia, *Noche de reyes*, Buenos Aires, Alfredo Perrotti, s. a.





Milonga mirando al sur, Avellaneda, septiembre de 2022. Foto de Sergio Sebastián Romero Sandoval, ganadora del segundo premio en el concurso Postales del tango de hoy.





**DE PERCANTAS, OTARIOS Y
GUAPOS A LA BROADCASTING.**

**FIGIONES DE GÉNERO Y DE LA NACIÓN EN LAS
PRIMERAS DÉCADAS DEL CINE ARGENTINO**

POR CECILIA NURIA GIL MARIÑO

Entrada la primera década del siglo XX, el compositor Ángel Villoldo le dedica a Mario Gallo, inmigrante italiano pionero de la cinematografía en Argentina, un tango intitulado “Sacame una película, gordito”. Villoldo vaticinaba así la próspera relación que se desarrollaría entre el cine y el tango en los años venideros.

Desde los inicios del cine, el tango tuvo un lugar destacado por su proyección internacional y su popularidad local. Por un lado, en el mundo, el éxito internacional de la escena de Rudolph Valentino bailando tango en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Rex Ingram, 1921) y el furor de la tangomanía en Europa y los Estados Unidos impulsaron una serie de filmes que pusieron en escena su música y su danza. Tangos como “La cumparsita”, en tiempos del cine clásico de Hollywood, o “Por una cabeza”, a partir de la década de 1990, se convirtieron en embajadores de su música y su danza. Por el otro, desde las primeras tentativas de realización de filmes en la Argentina, el tango fue llamado a ser protagonista. Eugenio Py —otra de las figuras fundadoras de nuestro cine, quien en 1902 había registrado diversas danzas folclóricas en *El pericón nacional*— se trasladó, en 1906, hasta la arena del circo para filmar a una pareja cuyo bailarín era conocido como Agapito, payaso y asistente de la compañía Podestá. Se trata de un cortometraje perdido que fue estrenado con el título de *Tango criollo* (1906), con una performance de danza de cuatro minutos hecha especialmente para la cámara.¹

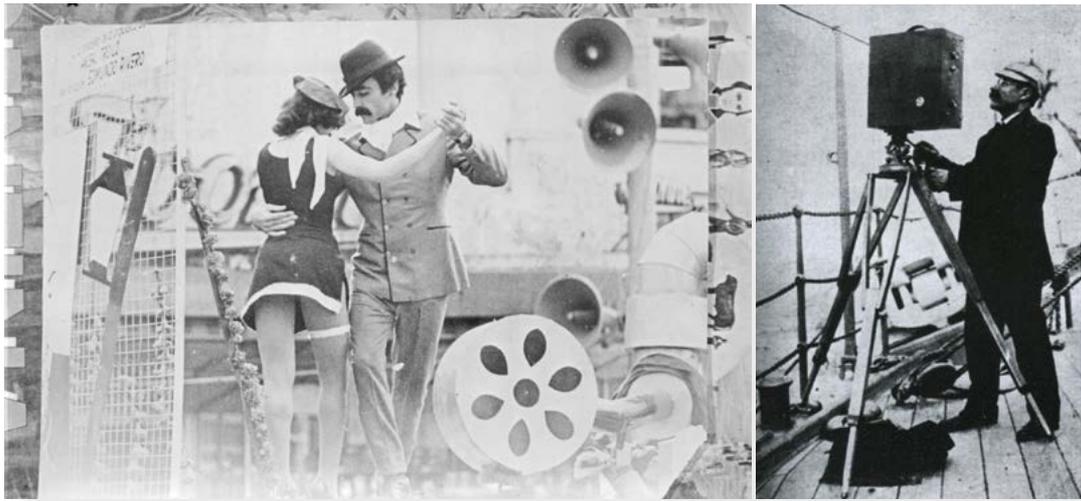
Durante el período silente, títulos como *Nobleza gaucha* (Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), *Juan sin ropa* (Georges Benoît, 1919), *La vuelta al bulín* y *Perdón viejta* (José Agustín Ferreyra, 1926 y 1927 respectivamente), y *La borrachera del tango* (Edmo Cominetti, 1928), entre otros, representaron escenas de baile o traspusieron en imágenes el cosmos maniqueo y cerrado de sus letras.²

Con el advenimiento del sonido, este fenómeno se potenció. Tras algunos intentos de sincronización sonora del cine, la llegada del sistema Movietone tuvo como consecuencia el estreno, en 1933, de las dos primeras películas con sonido óptico del cine argentino: *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y *Los tres berretines* (Enrique Telémaco Susini, 1933), producidas por las flamantes Argentina Sono Film y Lumiton, que pusieron en marcha un proyecto cinematográfico industrial sostenido en el país.



¹ Natacha López Gallucci, “Coreografías traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino”, *Vivomatografias. Revista de estudos sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, nro. 2, diciembre de 2016.

² Diana Paladino, “El cine en dos por cuatro (en la primera mitad del siglo XX)”, *Archivos de la Filmoteca*, Generalitat Valenciana, nro. 41, 2002.



^

• S. d., Fototeca Benito Panunzi, BNMM.

• Eugenio Py, uno de los pioneros del cine mudo argentino. Foto extraída de AA. VV., *Historia de la fotografía. Memoria del 11° Congreso de Historia de la Fotografía*, Buenos Aires, Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía, 2019.



< Revista del Exhibidor, nro. 234, marzo de 1933.

En 1932, se rodaron solo dos películas. Al año siguiente, fueron seis. En 1935, la cifra creció a trece, para llegar a veintiocho en 1937 y cincuenta en 1939, cerrándose la década con nueve estudios y unas treinta empresas que ocupaban casi cuatro mil personas y dos mil quinientas salas.³

Para 1933, la población de la ciudad de Buenos Aires ascendía a más de dos millones de habitantes y contaba con 152 salas de cine con una concurrencia promedio de 17.400.532 entradas vendidas por año. Gran parte de las salas estaban en el centro de la ciudad (el 20% en la circunscripción de San Nicolás, lo que hoy se denomina “microcentro”) y el resto, en los barrios. De variadas dimensiones y estilos, las salas eran signo de modernización. Las llamadas “cabeza de barrio”, en ocasiones, presentaban dimensiones y ornamentación palaciegas. Por tal motivo, las salas fueron agentes importantes de la experiencia moderna urbana en diálogo con las narrativas cinematográficas de la época.

Asimismo, el costo de las entradas era más bajo en comparación con otros consumos culturales, y además la novedad técnica del cine sonoro lo volvía más accesible para los sectores populares. De este modo, el cine se afianzaba como uno de los entretenimientos populares por excelencia.

A su vez, en estos años, las industrias culturales en su conjunto no solo crecieron en escala, sino que también fortalecieron un proceso de convergencia industrial que retroalimentó el crecimiento de todas las industrias del entretenimiento. Esta convergencia de medios —entre la radio, el disco, las revistas, las presentaciones teatrales y el cine—, potenciada por las oportunidades que abría el cine sonoro, se tornó una pieza fundamental para el delineamiento de las estrategias comerciales por parte de los flamantes empresarios del cine, consolidándose un círculo virtuoso de consumo de masas que buscaba formar un espectador y consumidor ideal, en el marco de un proceso de modernización de las formas culturales nacionales. La convergencia, así, implicaba tanto un cambio en el modo de producción como en el de consumo de los medios.

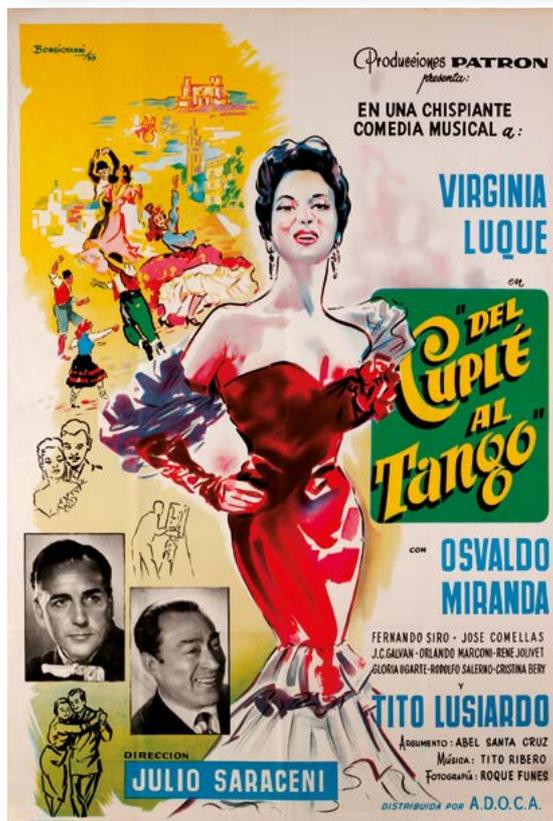
El número de publicaciones del entretenimiento aumentó notablemente y fue fundamental en el diseño de las políticas de producción del cine. La conformación de un sistema local de estrellas que recorría los diferentes dispositivos, sumado a estrategias orientadas al reclutamiento de “nuevos talentos”, que apelaban a los deseos y sueños de *glamour* y ascenso social de cada lector oyente-espectador, encontraron en el tango su columna vertebral. Este llamado a la audiencia para que se convirtiera en protagonista transformó y fomentó las prácticas de consumo cultural.

Así, el tango fue fundamental para la nacionalización, popularización y masificación del cine. Y, en contrapartida, el cine proveería al tango de un aura moderna, ligada a las industrias culturales, a los imaginarios de las nuevas tecnologías, así como también reconfiguraría las ideas del origen y el ascenso socioeconómico con ejemplos exitosos. Ya no se trataba de escenarios y personajes en los márgenes, sino de trabajadores y trabajadoras de la radio y el disco que soñaban con triunfar y, con ese triunfo, colaborar con el brillo del tango y la canción criolla a nivel internacional, enlazando las imágenes de la argentinidad con las de la modernidad. En el cine, el tango de la radio se presentaba como un espacio de posibilidades de crecimiento y trabajo, en contrapartida con las letras de muchos tangos de la época que reflejaron la situación de crisis económica-social de la década de 1930. Estas

³ Cristina Mateu, “La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40”, XXI Jornadas de Historia Económica, Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 23 al 26 de septiembre de 2008.



La vida es un tango (1939), de Manuel Romero, con Hugo del Carril y Sabina Olmos.



Del cuplé al tango (1958), de Julio Saraceni, con Virginia Luque.

películas estuvieron, asimismo, en estrecho diálogo con la producción extranjera, cuya principal fuente de inspiración fueron los filmes de Carlos Gardel para la Paramount.

El cine de estudios de estos años tuvo la inquietud estética de mostrarse moderno. La preocupación por los recursos de montaje, el vestuario y las escenografías dan cuenta del interés por mostrar una Buenos Aires moderna al compás de la moda. A su vez, estas narrativas de la modernidad y la argentinidad también estuvieron cruzadas por cuestiones de género, y el escenario de la década de 1930 se vio atravesado por grandes transformaciones que fueron representadas en las películas.

Por un lado, decíamos que en muchos de estos filmes las milonguitas, “encandiladas por las luces del centro”, cedían espacio a las historias de trabajadoras que buscaban ganarse la vida triunfando con la música, estableciéndose una popularización de las vías de ascenso social a través de las industrias del entretenimiento. Por el otro, también se vieron transformadas las ficciones de las masculinidades de las letras de los tangos de los años precedentes, a partir de una reconfiguración de las figuras del guapo y del otario.

Javier Gasparri plantea que el guapo forma parte de las tipologías que formulaban qué y cómo era “ser hombre” en Argentina a fines del siglo XIX e inicios del XX. El guapo, propone este autor, realiza un desplazamiento del margen al centro y se erige como modelo masculino que establecía cuáles eran los códigos de valores de género para el estereotipo del hombre porteño y, por extensión, del argentino urbano. La inauguración del tango canción con “Mi noche triste”, agrega Gasparri, introduce una serie de novedades, ya que se instala el tópico del “amurado” y aparece un nuevo estereotipo masculino emocional —contrapuesto al del guapo—. En su análisis sobre las letras de tango de los años treinta, como “Yira yira”, remarca que, si antes el otario era el otro, ahora se trata de sí mismo (“te acordarás de este otario / que un día, cansado, / ¡se puso a ladrar!”).⁴

A su vez, estas imágenes nacionales generizadas a partir de la música popular urbana y masificadas por el cine, estuvieron en estrecho diálogo con la proyección internacional de sus figuras embajadoras y los exotismos de los cuales sus cuerpos fueron portadores, como Carmen Miranda para el Brasil y, por supuesto, Carlos Gardel para la Argentina. Gardel, de este modo, exporta el mito del macho-guapo-tanguero en tangos como “Tomo y obligo”, así como también el del galán romántico, tal como lo vemos en *Luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931).⁵

Uno de los filmes que nos permite indagar acerca del rol de estas ficciones de las masculinidades en la configuración de identidades nacionales y sus transformaciones es *La vuelta al bulín* (José Agustín Ferreyra, 1926). Con guión del propio Ferreyra y protagonizada por el actor cómico Álvaro Escobar, la película era parte de un espectáculo con monólogos de este último y se trataba de una variación humorística del tango de Pascual Contursi y José Martínez que Gardel grabó en 1919. El filme se creyó perdido, hasta que Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña encontraron una copia en 35 mm en soporte nitrato en el Museo del Cine de Buenos Aires, con la colaboración adicional de Rubén Santeiro, del laboratorio Cinecolor. En 2009, el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) financió el tiraje de un internegativo del que procede la versión que puede encontrarse hoy en la web. La segunda placa del filme sitúa la historia en un viejo cafetín del barrio de La Boca “[...] tus paredes, manchadas con todas las blasfemias del mundo, se encienden todavía de rubor ante

⁴ Javier Gasparri, “Che, varón. Masculinidades en las letras de tango”, *Caracol*, nro. 2, julio de 2011.

⁵ Ídem.



- *Buenas noches, Buenos Aires* (1964), de Hugo del Carril, con Beba Bidart y Hugo del Carril.
- *Muñequitas porteñas* (1931), de José Agustín Ferreyra, con Arturo Forte y Julio Bunge.
- *Besos brujos* (1937), de José Agustín Ferreyra, con Libertad Lamarque y Floren Delbene.
- *¡Tango!* (1933), de Luis José Moglia Barth, con Tita Merello y Luis Sandrini.

algunas historias que los guapos cuentan". Sin embargo, el guapo en cuestión es en realidad el personaje de Escobar, Mucha Espuma, que como denota su nombre, no solo no se trata de un guapo que domina mujeres, sino más bien de un otario que pretende no serlo. El énfasis en su guapeza genera un efecto cómico. En la primera escena vemos a Mucha Espuma contando a sus amigos de qué manera somete a su mujer con un lenguaje que apela a la violencia física de género y hasta lo que en la actualidad tiene la categoría de femicidio. No obstante, en seguida se presenta el contrapunto de la escena con la aparición de su esposa Pulguita en el café. La cara de susto de Mucha Espuma y cómo Pulguita se arremanga en posición amenazadora de ejercer violencia física hasta que lo expulsa del bar generan un efecto cómico. Al salir, Pulguita se encuentra con Laucha Colorada, quien le había echado el ojo y la seduce en la puerta. La manera de seducirla, por un lado, evoca el tópico del cabaret y la milonguita que solo quiere "champán y ropa de seda", y por el otro, la violencia física del guapo ("¿Cómo podés seguir viviendo al lado de ese gil a cuadros que nunca te ha hinchado un ojo ni te ha mandado a la asistencia?"). Así se naturaliza la violencia del guapo y la sumisión de la mujer. Su sometimiento no solo es "normal", sino "deseado" en ese discurso.

Si la violencia masculina es parte de los atributos del guapo y de la ética del coraje, la femenina es representada en términos de comicidad. Es importante señalar que la película de Ferreyra, por sus características de exhibición, se enmarcaba en el entramado de la convergencia de medios, donde el humor gráfico tenía un peso muy marcado. Marcela Gené analiza el personaje de la esposa Sisebuta de la historieta *Pequeñas delicias de la vida conyugal*, la primer *family strip* aparecida en diarios de alcance masivo que *La Nación* comenzó a publicar diariamente desde 1920, y señala: "En el Buenos Aires de mediados de los años veinte, la sola mención del nombre 'Sisebuta' bastaba para evocar risueñamente la figura de una esposa mandona y, en consecuencia, un marido resignado".⁶ Las vicisitudes del matrimonio siempre acababan del mismo modo, ella lograba imponer sus caprichos y él terminaba con un ojo morado. Esta autora se pregunta: ¿qué mecanismos ponía en marcha en los lectores la repetición de situaciones con el habitual desenlace de un Trifón —el esposo— apaleado? El trabajo de Gené señala que esto se inserta en una larguísima tradición de mujeres de mal genio en la literatura y en las inversiones carnavalescas del mundo que generan risa. La inversión de los roles de género y la autoridad femenina podían ser desplegadas con toda libertad en los marcos del humor. De este modo, los dispositivos y los géneros, cinematográficos en nuestro caso, anclados en sus propias reglas, tuvieron la posibilidad de configurarse como un espacio discursivo de transgresión al mismo tiempo que de contención de estas transformaciones, miedos y ansiedades sociales. El palo de amasar de Pulguita realizaba ese tránsito posible de objeto doméstico a arma.

Los cambios en las relaciones de género y las imágenes positivas de mujeres autónomas e independientes encontraron en el cine un espacio privilegiado. Las mujeres podían aparecer como sujetos deseantes y rebeldes. Y el alcance de sus deseos y transgresiones estuvo marcado por las reglas del género cinematográfico en el cual fueran insertos. En el cine de la década siguiente, estas transgresiones estuvieron dadas tanto por las amantes populares —por ejemplo, los personajes de Tita Merello—, como las de los estratos medios o medios-altos.

Tal como en la letra del tango, en el filme aparece la imagen de la percanta. "Percanta que arrependida / de tu judía has vuelto al bulín / con todos los despechos / que tú me has hecho te

⁶ Marcela Gené, "'Sisebutas' en Buenos Aires. *Family strips* de los años veinte", *Antíteses*, vol. 5, nro. 9, enero-julio, 2012.



- Foto de Joaquín Miguel Castro, Archivo Editorial Sopena, 1933. BNMM.
- *Tangos, el exilio de Carlos Gardel* (1985), de Fernando Ezequiel Solanas, con Marie Laforet y Miguel Ángel Solá.
- *Tango Bar* (1989), de Marcos Zurinaga, con Raúl Juliá y Valeria Lynch.

perdoné". El tono melancólico del tango, "Yo no sé, vida mía, / cómo has podido engrupirme así", en la película se torna jocoso. Pulguita se marcha del cabaret porque le "revienta todo esto tan limpito y sin ningún bochinche", invirtiendo el carácter de víctima de la milonguita. Pulguita vuelve porque así lo decide. Entonces, si la percanta estuvo asociada al melodrama, la figura del otario lo estuvo a la comedia y el humor, estableciéndose una clave de género para pensar estereotipos y modelos de lo femenino y lo masculino así como de los modelos familiares.

Diego Galeano señala que el otario pasa de ser una víctima de estafa a ser víctima del amor de una mujer.⁷ Este autor, que estudia la dinámica transnacional del "cuento del tío", remarca la notable presencia de estas formas de estafa en la cultura popular urbana, ya sea en piezas de teatro, folletos con coplas populares, programas radiofónicos y cancioneros urbanos. Se leía en bares y tranvías, provocaba risas en cines y teatros, se pasaba en la radio, se cantaba en la calle. De esta manera, se iba conformando el estereotipo del hombre que sufre hacia los años de 1920 y 1930.

En 1928, Enrique Santos Discépolo escribió un tango como "Chorra": "¡Guarda! Cuídense porque anda suelta. / Si los catcha, los da vuelta, / no les da tiempo a rajar. / Lo que más bronca me da / es haber sido tan gil". Más que una burla al otario, hay una condena a la mujer que se ha burlado de él. Esta solidaridad con el otario también aparece en "Otario que andas penando" (1932), de Alberto Vaccarezza. De este modo, puede decirse que hubo un cambio semántico en su figura. Por un lado, este reafirmaba un modelo de masculinidad hegemónico que incorporaba las transformaciones de las relaciones entre los géneros, que implicaron una mayor autonomía de las mujeres por su entrada al mundo del trabajo a nivel internacional como saldo de la guerra, entre otros factores. Y, por el otro, daba cuenta de los temores y ansiedades de la sociedad por estos cambios.

Estos cambios en las imágenes de las masculinidades, representadas en los otarios, los guapos y en la gestión de la violencia social y de género que conllevaban, no fueron procesos unívocos, estuvieron llenos de contradicciones, tensiones y ambigüedades que dan cuenta de la inestabilidad que implicaron las transformaciones de las prácticas socioculturales. En estos procesos, el tango como cantera de sentidos de la identidad nacional, tanto como por su rol en el desarrollo de la cinematografía nacional, fue fundamental para forjar ficciones de la nación moderna y patriarcal, al mismo tiempo que para abrir en ella fisuras, intersticios, transgresiones y resistencias.

⁷ Diego Galeano, "Entre cuenteros y otarios: historia transnacional de una estafa en América Latina, 1870-1930", *Historia*, Pontificia Universidad Católica de Chile, nro. 49, vol. 2, 2016.

rodo de sus ojos oscuros.

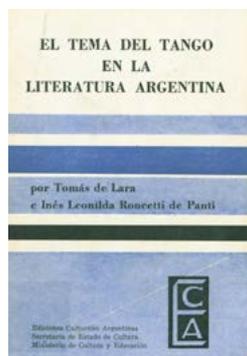
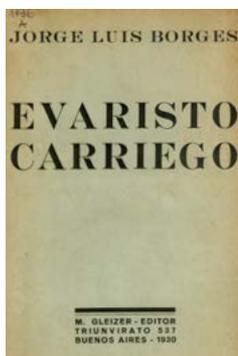
Tirador de la mano firme
la noche detrás de nosotros
el ronco tambor de los potros
y esta noche tendré que irme.

TANGO

Luna amarilla, gastada luna,
en qué barriada hay una luna como esta luna
aunque sea muy cajetilla.
En qué barriada

TANGO Y LITERATURA

POR NICOLÁS REYDÓ



La relación que desde sus orígenes el tango comparte con la literatura de nuestro país fue temprana, entrecruzada en un ida y vuelta y, por lo tanto, muy fructífera. El modernismo, movimiento literario que prevaleció a principios del siglo XX en la literatura nacional y latinoamericana, compartía con el tango gran parte de su estética y clima poético. Escritos y narrados desde el decadentismo, el ambiente y los contenidos que abordaban ambas disciplinas artísticas fueron la belleza, la melancolía, la tristeza, el costumbrismo, pero también grandes preguntas filosóficas o metafísicas acerca de la naturaleza y el destino de los hombres.

Los grandes autores de la literatura argentina incluyeron el tango en sus obras no solo como uno de sus temas, sino, fundamentalmente, en lo que hace a su ecosistema. Evaristo Carriego, Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Manuel Mujica Láinez, Ezequiel Martínez Estrada, Nicolás Olivari, Osvaldo Soriano, Leopoldo Marechal o Manuel Puig, por mencionar a algunos de ellos, construyeron y narraron en la figura del compadrito al primer sujeto reconocible que canta, toca, escucha y baila el tango. La literatura de estos autores hace foco en la centralidad del arrabal, las milongas, la melancolía y la nostalgia como elementos culturales constitutivos del ecosistema tango.

“Hombre de la esquina rosada”, de Jorge Luis Borges, es un ejemplo claro de ello; el tango que suena en ese baile en el que se desarrolla la historia parece representar una fuerza metafísica para los personajes de ese ambiente: “El tango hacía su voluntad con nosotros y nos arriaba y nos perdía y nos ordenaba y nos volvía a encontrar”. Algo similar sucede

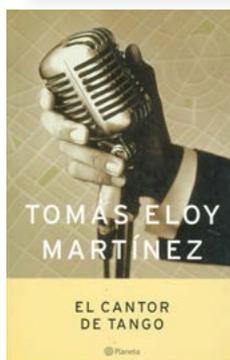
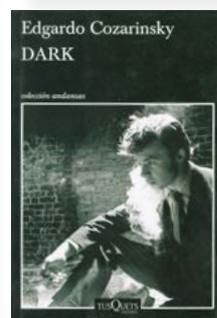
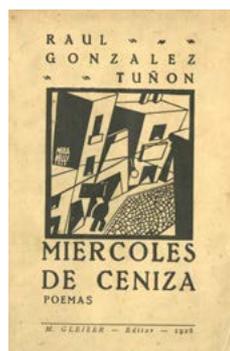
- Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1930.
- Tomás de Lara, Inés Leonilda y Roncetti de Panti, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.
- Elsa Osorio, *Cielo de tango*, Buenos Aires, Colihue, 2014.
- Osvaldo Soriano, *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires, Bruguera, 1983.

LOS DIAS SABADOS

en *El sueño de Los héroes*, la novela de Adolfo Bioy Casares: cada vez que en la trama suena “Adiós, muchachos” –según la tradición o el mito, un tango yeta– preanuncia siempre desgracias para los personajes de la historia.

En lo que refiere a su lengua, el tango es quizá la primera de ambas disciplinas artísticas que incorpora el lunfardo y el voseo rioplatense. El sainete, como género de fuerte presencia en la literatura de la época y en particular del teatro, al hacer uso del tango y del habla del lunfardo utiliza ese léxico del pueblo como material central en sus obras. Se trata de un ida y vuelta que no es meramente reproducción del habla popular, sino también invención de una jerga que se incorporará luego a la cotidianidad de la voz callejera de la cosmopolita Buenos Aires de aquel entonces.

Por último, en lo que respecta al aporte de escritores de la literatura al tango, este llegó luego de la consagración de cada uno de sus representantes. Borges asociado con Astor Piazzolla, quien compuso la música y escribió 4 canciones porteñas, cantadas por Edmundo Rivero. Ernesto Sabato, por su parte, se relacionó también con Piazzolla quien compuso su “Introducción a Héroes y Tumbas”, basada en la novela homónima, pero también con Aníbal Troilo y Juan D’Arienzo en el disco *14 con el tango*, que reunía catorce escritores (entre los que se contaban César Tiempo, Manuel Mujica Láinez y Leopoldo Marechal) con catorce músicos (como Osvaldo Manzi, Héctor Stamponi, Alfredo de Angelis, entre otros) y catorce artistas plásticos (tales como Carlos Alonso, Raúl Soldi y Carlos Torrallardona).



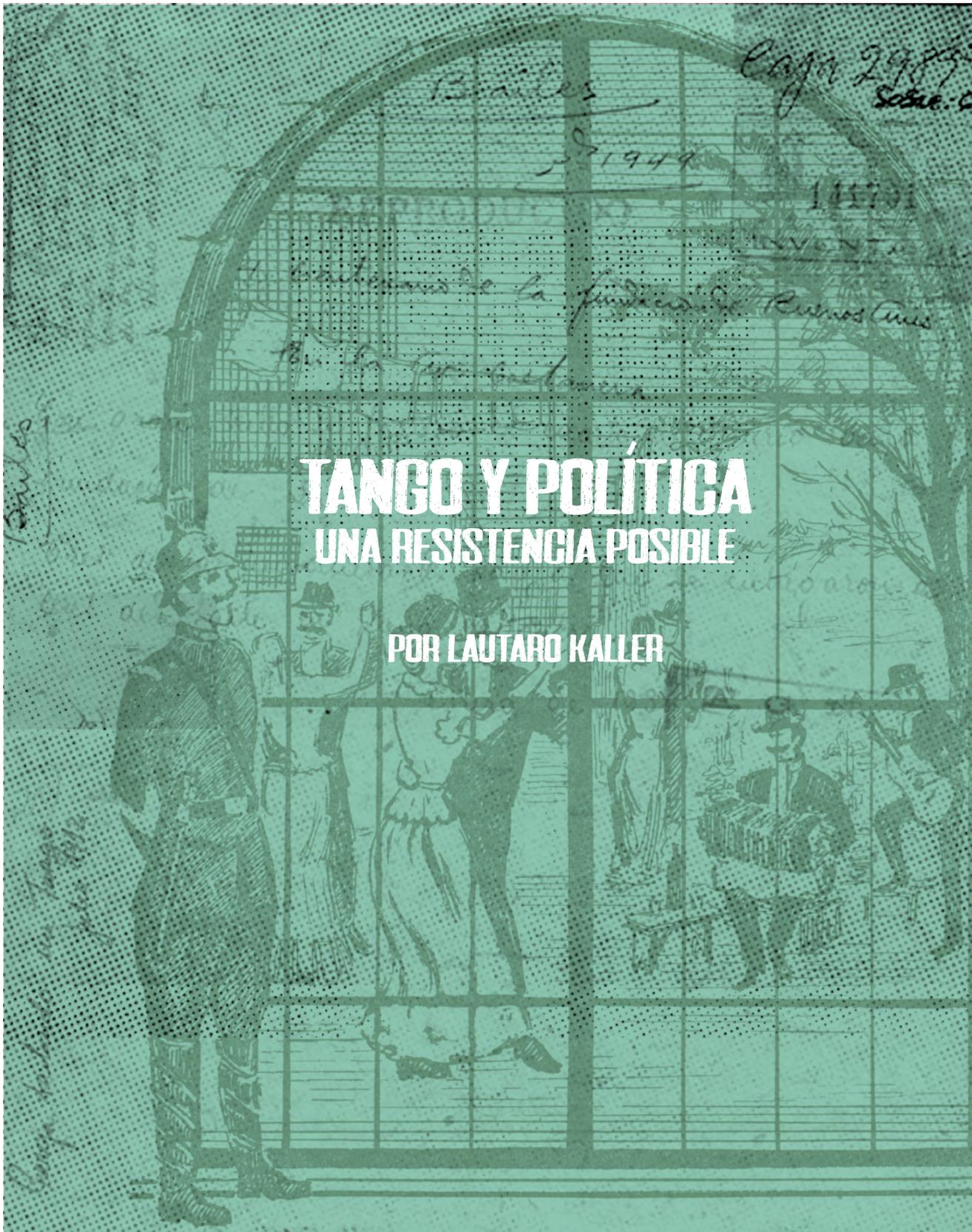
- Raúl González Tuñón, “Tango”, *Miércoles de ceniza*, Buenos Aires, M. Gleizer, 1928.
- Juan Gelman, *Gotán*, Buenos Aires, Horizonte, 1962.
- Alberto Ghiraldo, *Carne doliente*, s. l., s. e., 1923.
- Edgardo Cozarinsky, *Dark*, Buenos Aires, Tusquets, 2016.
- Tomás Eloy Martínez, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
- Luis Mey, *Cada día canta mejor*, Buenos Aires, Factotum, 2023.

Juan Lorenzo, *Bailongo*, 2010. Lápiz sobre papel, 100 x 70 cm.
Gentileza del artista.



Etiam, exca, venia sita commodit aborpo, sut abops, magan, m, s, etia sint de, a, rem in plaut, no, delit, en, e, d, ut.





TANGO Y POLÍTICA

UNA RESISTENCIA POSIBLE

POR LAUTARO KALLER



La relación del tango con la política puede abordarse desde distintos aspectos, y su consideración es, en gran medida, subsidiaria de la definición que se adopte del término “política” y de los aspectos que se recuperen en la indagación de las profundidades del océano tanguero. A menudo, cuando se intenta relacionar ambos fenómenos, lo político queda reducido a lo meramente partidario (es lo que sucede en los tangos “La descamisada”, “Yrigoyen solo” o “El socialista”, entre muchos otros), o el análisis se circunscribe a determinadas piezas que trasuntan una temperatura social definida (pensamos, por ejemplo, en “Vida amarga”, “Pan” o “Pordioseros”).

En otras ocasiones —las menos—, se ensancha el campo de trabajo con el estudio de los tangos que encarnan una cosmovisión particular o que refieren a lo religioso, a lo patriótico o a lo revolucionario, como “Salve Patria” o “Se viene la maroma”, por nombrar solo algunos casos representativos.

Si bien unas y otras alternativas de análisis tienen, por cierto, su valor, entendemos que en ellas no se considera con suficiente énfasis un componente ideológico necesariamente imbricado con lo político y su acontecer que anida en el tango y que, creemos, es el elemento más potente a la hora de dar cuenta de esta relación.

Esa característica esencial, muchas veces mesurada o matizada, sin exigencias de protagonismo, pero constante, responde a un sentimiento de romanticismo tardío, que es resultado de su época y se ofrece como reacción al sistema de valores de lo que hoy llamaríamos modernidad eurocentrada.

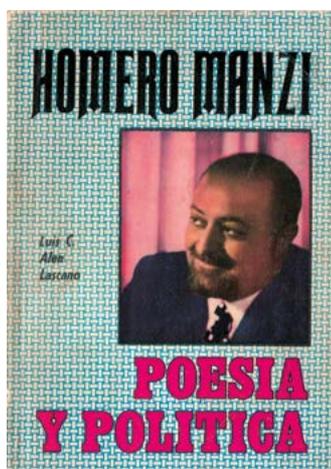
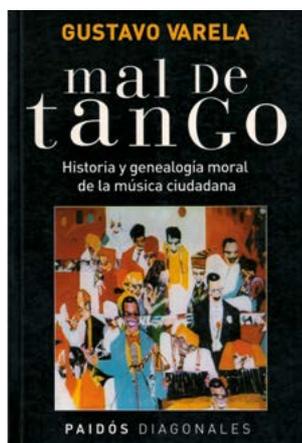
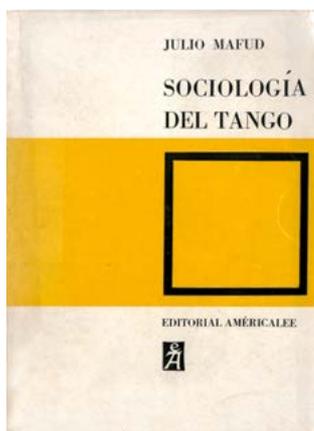
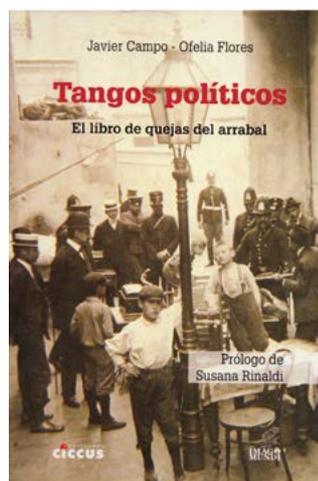
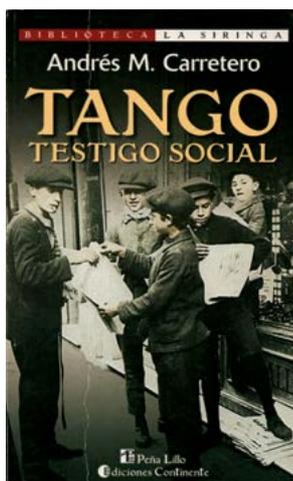
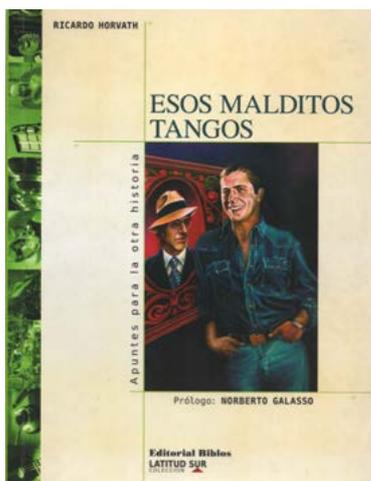
Universo Tango

Con antecedentes tan antiguos como diversos, el tango es, sin dudas, el fenómeno sociocultural más importante del Río de la Plata. La heterogeneidad de sus orígenes ha estallado en una multiplicidad de universos, de sistemas de creación con características propias que se autodefinen a sí mismos como “tango” y son percibidos como tales.

Estos universos han desarrollado lazos que se conectan entre sí y recrean una relación dialéctica virtuosa que acaba afectando a otro buen número de esos sistemas.

Ahora bien, en ese amplio espectro que es el Universo Tango existen elementos que van más allá de estructuras, ligamentos o síncopas utilizados de una u otra manera, y que tienen que ver con una actitud y una postura ante el devenir del mundo.

Si esos universos tangueros son producto de una especie de *big bang* o resultan la génesis misma del tango es una discusión para otro momento. Lo que aquí se vuelve relevante es que existió un momento histórico en el que el tango comenzó a convertirse en el fenómeno masivo que impregnaría las diferentes capas del mapa social. Ese período de aparición ampliada podríamos ubicarlo en la última parte del siglo XIX y los albores del XX, cuando la incipiente



- Ricardo Horvath, *Esos malditos tangos*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Andrés M. Carretero, *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Peña Lillo, Ediciones Continente, 1999.
- Javier Campo y Ofelia Flores, *Tangos políticos*, Buenos Aires, Ciccus - Imago Mundi, 2014.
- Julio Mafud, *Sociología del tango*, Editorial Américalee, 1966.
- Gustavo Varela, *Mal de tango*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Mario Valdez y Pablo Taboada, *Hipólito Yrigoyen y el tango*, Buenos Aires, Investigación Tango, 2010.
- Noemí Ulla, *Tango, rebelión y nostalgia*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- Luis C. Alén Lascano, *Homero Manzi. Poesía y política*, Buenos Aires, Editorial Nativa, 1974.

industria del entretenimiento y ciertas circunstancias sociopolíticas le proveyeron los elementos necesarios para tal fin. En esa dinámica surge su fisonomía como producto de un diálogo horizontal con otras músicas y otras culturas. Ese momento histórico ha sido la fragua en que fue modelándose y que permitió el vínculo más amplio e intenso con el pueblo-territorio.

Tiempo de tango

El tango fue testigo directo de la formación de la sociedad moderna y, en especial, su hecho saliente, la vertiginosa mecanización del trabajo. Es imposible pensarlo por fuera de esa etapa, período de mutación de la estructura cuasirrural a los inicios de la cosmópolis.

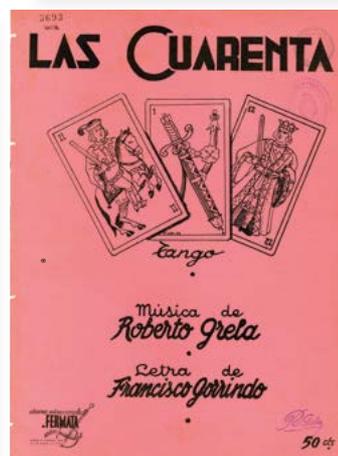
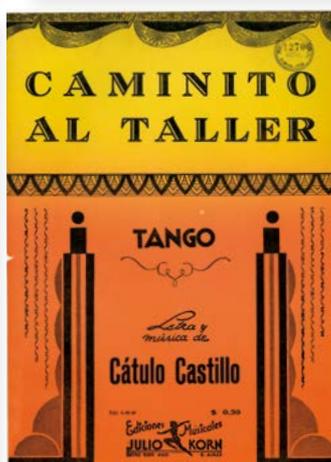
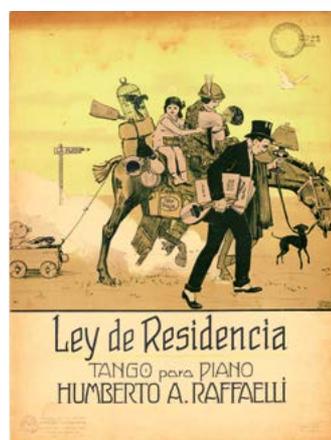
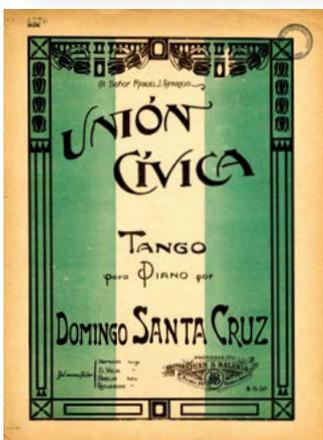
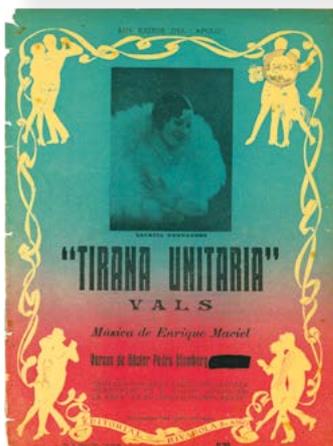
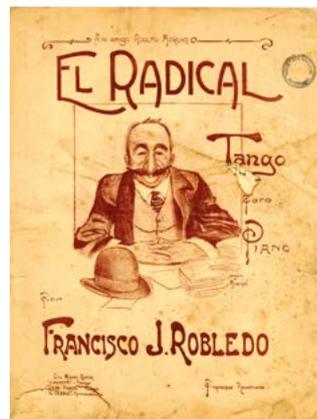
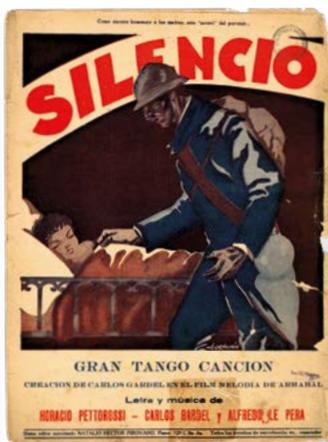
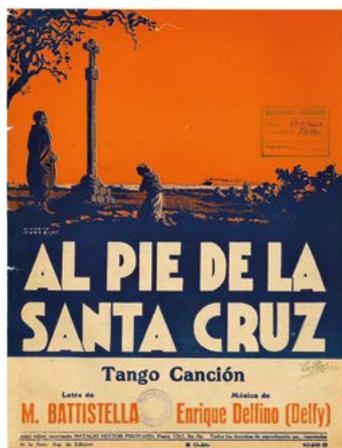
El trabajo se modifica junto a los usos y las costumbres, debido a los cambios en la utilización racional del tiempo. Así, todo va perdiendo el encanto de lo natural, de lo pueblerino. En esa transformación abrupta, el tango alcanzó a ver los carros cinchados por dos tungos parando frente a las quintas de la Gran Aldea, la arquitectura colonial, el trabajo artesanal, las calles angostas. Una vida aldeana, bucólica, que sería su última y nostálgica imagen de la felicidad: "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!" ("Puente Alsina", de Benjamín Tagle Lara).

Mientras tanto, el sentido común impuesto por la nueva estructura de dominación naturaliza progresivamente la situación. Son pocos los diques que contienen esa modernidad avasallante. Y a pesar de la potencia (y presencia) del movimiento obrero gritando las injusticias de la división social del trabajo, la filosofía imperante aclama los nuevos tiempos. La moda es celebrar el hecho consumado y, en especial, a sus dioses: el progreso —histórico y a cualquier costo— y la razón —entendida como oposición al sentimiento y a la pasión—. En toda esta imaginería se dibuja bien claro cuál es el objetivo fundamental del individuo dentro del nuevo estado de cosas: ser un hombre de acción y de cálculo, un hombre que obre según la regla, la balanza y la tabla de multiplicar. Y un mandato todopoderoso: "enriqueceos". Lo demás sobra. Todo será una simple cuestión de cifras, un simple problema aritmético.

El tango se desarrolla en este marco de diseño global universal que implica una nueva situación en las relaciones laborales y mercantiles y una industria de la cultura tendiente a la estandarización y a la transformación del hecho cultural en un producto.

Pero el tango resiste. La nueva época es el reactivo principal con que conforma su razón de ser, su condición y su proyección social. El tango se convierte en malestar contra ese nuevo orden. Comienza a recrearse en función de esa dinámica y hasta se propone como reducto de resistencia contra la modernidad que se impone a sangre y fuego. De tal manera se va macerando esa condición de cuerpo que embarga a todos los tangueros. Ser tanguero es formar parte de algo que va a contrapelo del mandato social. Es un guiño de complicidad ante lo instituido; es el resguardo de algo que se pretende anacrónico; es asumir que se forma parte de una resistencia (muchas veces pasiva) ante un orden que resulta fatal. "Fatal" en el doble sentido del término: funesto e inevitable.

Así, el tango se convierte en un eslabón más en la respuesta de Occidente al desembarco de la modernidad. Es la corporización en obra de arte de la angustia y el desencanto de los nuevos tiempos. Con antecedentes en Dickens y en Baudelaire, el Universo Tango diseña en el Río de la Plata una respuesta a todas las narrativas que solidificaron la dependencia epistemológica funcional a la modernidad. El tango será reacción contra el espíritu mercantil



Algunas piezas del amplio cancionero de tangos "políticos", partidarios o de crítica social.

- Enrique Delfino y Mario Battistella, "Al pie de la Santa Cruz", Buenos Aires, Pirovano, s. a.
- Horacio Pettorossi, Alfredo Le Pera y Carlos Gardel, "Silencio", Buenos Aires, Pirovano, s. a.
- Francisco J. Robledo, "El radical", Buenos Aires, s. a.
- Enrique Maciel y Héctor Pedro Blomberg, "Tirana unitaria", Buenos Aires, Rivarola, s. a.
- Domingo Santa Cruz, "Unión Cívica", Buenos Aires, Juan S. Balerio, s. a.
- Humberto A. Raffaelli, "Ley de Residencia", Buenos Aires, Breyer Hnos., s. a.
- Eduardo Pereyra y Celedonio Esteban Flores, "Pan", Buenos Aires, Héctor N. Pirovano, s. a.
- Cátulo Castillo, "Caminito al taller", Buenos Aires, Julio Korn, 1940.

que ha modificado las conciencias y la estabilidad del régimen anterior. El tango jamás celebrará a ninguno de sus dioses y sí, en cambio, se estrechará de modo fraterno con quienes no encajan en ese nuevo sistema de cosas.

En tanto, la crítica pertinaz a la cultura de la acumulación-consumo, por ejemplo —y, en especial, a su banalidad intrínseca— lo enreda inevitablemente con la nostalgia romántica por el pasado y el desvelo por la pérdida de lo “auténtico”, con el sueño de volver a los orígenes, al estado de naturaleza, como adecuación o como reencuentro del individuo con su verdadera esencia.

Esto constituye un punto clave respecto de su vínculo con la política, pues explica el hecho de que el tango resulte pasible de admiración por sectores tan disímiles: en efecto, es recuperado como medio de expresión tanto por ciertos movimientos socializantes como por empecinados defensores de la tradición. Unos y otros se sienten interpelados y representados por el género con total legitimidad, pues, en realidad, los dispositivos de contención desarrollados por el tango contra la modernidad no son producto de un proyecto ideado de antemano por una persona y, ni siquiera, por un grupo asociado. Se trata de una reacción colectiva, canalizada a través de un hecho artístico. El tango es resistencia que no se ciñe a ninguna fórmula técnica ni política; incluso no parece interesarle ningún proceso de aprendizaje escolástico. Sí, en cambio, se afirma en la existencia de una esencia humana y en la certeza de que esa esencia está siendo aniquilada por la nueva realidad.

Así, el tango va construyendo un espíritu elegíaco que entrevera mágicamente el ayer histórico con el proceso biológico personal. La potencia perenne del drama de la juventud añorada y el músculo firme encaja perfectamente con la angustia histórica que refleja el tango. A esto se le conjuga otra contingencia histórica que tendrá relevancia en la conformación definitiva de su personalidad: el drama de la inmigración que añora su “tierra-infancia”.

Esta aclaración nos resultará útil, también, para comprender la intervención de ciertas individualidades o colectivos que, incorporados al tango, desarrollaron algunas facetas y las llevaron hasta lugares que, si bien resultan válidos artísticamente, en ellos se hace difícil adivinar las marcas centrales del género. ¿Eso quiere decir que no es tango? No. O, al menos, no necesariamente. El tango es un proceso histórico cultural tan potente, que en todo su desarrollo va echando mano de distintas expresiones, así como es apropiado por otras tantas. Lo que queremos destacar es lo que para nosotros es la marca saliente, el tópico —o la actitud filosófica— que, por cantidad abrumadora, es el más reiterado en el código del género, el punto de complicidad para tangueros y que es, incluso, la mirada del otro hacia el mundo del tango. Es el “asma” del tango, lo que está indisolublemente ligado a su condición.

Y en el 2000 también

Ahora bien, si hemos dicho que el tango se desarrolló en el marco de un diseño global universal en el que la industria de la cultura requería de la estandarización y de la transformación del hecho cultural en un producto, la pregunta es: ¿cómo se ha dado la relación con ese sistema de cosas? Especialmente, cómo es que el tango, con una condición tan antagónica a estos mecanismos resultó, durante un tiempo, elemento privilegiado en ese juego comercial. Pues la modernidad intentó fagocitar al tango a través de todos sus recursos, siendo la aparición de la industria discográfica, quizás, el paso determinante y paradigmático con el que echó mano de género y le fue buscando el perfil necesario para su uso. Así, comenzó a demandarle una cantidad de requisitos que hiciese previsible el funcionamiento de dicha maquinaria



LA
F. O. R. A.
TANGO POR MERCEDES SORMANI

industrial, según los parámetros y las necesidades del capitalismo creciente. Esto requirió de una profesionalización que se vio acelerada y favorecida por el proceso de maridaje que el tango, de modo incipiente —todavía—, venía experimentando con el teatro. El mundo de las tablas acarrea muchos años de experiencia y contaba con una disposición de engranajes muy aceitados en el funcionamiento comercial. De tal manera, el universo del tango ingresó de lleno en las arenas de la industria y, luego, al momento de aparición de la radio, estaba perfectamente preparado para desembarcar y cooptar casi por completo el panorama de las *broadcasting*.

Pero, ¿qué pasó, en tanto, con ese espíritu díscolo que lo rebelaba, justamente, contra el mismo fenómeno que potenciaba su fama? Pues bien, parece claro que, cuando la industria lo abraza, el tango resigna su elemento en pos de otros favores. No obstante, una y otra vez, supera esa inoculación y vuelve a reconfigurarse mostrando su esencia en pleno. La cantidad de anuncios que nos presenta la historia sobre el ocaso (incumplido) del tango tal vez dé cuentas de este asunto.

Es cierto que el progresivo triunfo de la modernidad eurocentrada fue horadando el universo tanguero y que las crisis posteriores no son más que batallas de la misma disputa. Pero el tango sigue resistiendo y la lucha continúa.

Quizás ha sido su plasticidad la que ha permitido que la dinámica de la industria le traspase elementos de su maquinaria —e incluso le disimule algunas particularidades—, sin lograr modificar su espíritu, que permanece y se mantiene, a pesar de todo.

El tango es el resto de subjetividad que nos queda, es uno de los fueguitos encendidos que se salvó de la embestida de los nuevos tiempos y que nos permiten, aún, soñar un mañana.



ules

NO

MADAME

MS
1

CHOCOLATE



Fotografía del Museo del Tango "Carlos Gardel", inaugurado en 1958. Diario *El Nacional*, 29 de septiembre de 1958. Archivo de la Redacción de la Revista *Qué Sucedió en Siete Días*, Departamento de Archivos, BNMM.

147568

ARRABAL SALVAJE

Bartolomé Rodolfo Aprile,
Arrabal salvaje, Versos de
la suburbia, Buenos Aires,
Librería Roma, 1938.



BARTOLOMÉ
R. APRILE

LEGNA

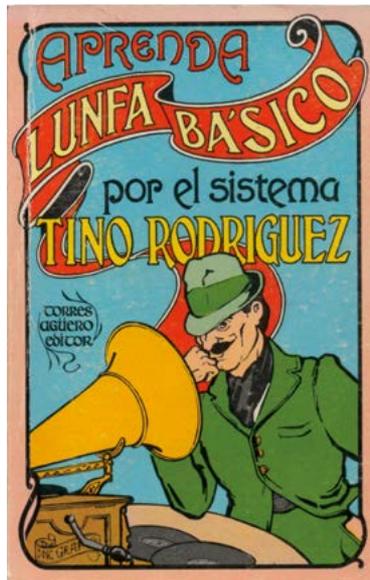
LUNFARDO. ENTRE TORDOS Y BOTONES

POR MARTÍN PRESTÍA

Las primeras aproximaciones al fenómeno del lunfardo estuvieron promovidas por una codificación, por parte del aparato represivo del Estado o por personas que habían pertenecido a él, de la lengua asociada al mundo delictivo. “Lunfardo”, de hecho, era el término utilizado para designar a ladrones y criminales, y por extensión acabó utilizándose para denominar su habla peculiar. Un artículo anónimo de 1878 en *La Prensa*, seguido por dos de Benigno B. Lugones (“Los beduinos urbanos” y “Caballero de industria”, 18 de marzo y 6 de abril de 1879, respectivamente, en *La Nación*), el trabajo de José Álvarez (mejor conocido como Fray Mocho, quien publicó *Memorias de un vigilante*, 1897), Antonio Dellepiane (*Contribución al estudio de la psicología criminal. El idioma del delito*, 1894) y Luis C. Villamayor (*El lenguaje del bajo fondo*, 1915) ofrecen los casos más destacados de esas codificaciones. Como el argot es utili-



Luis C. Villamayor, *El lenguaje del bajo fondo* (Vocabulario “Lunfardo”), Buenos Aires, Establecimiento Gráfico La Bonaerense, 1915.

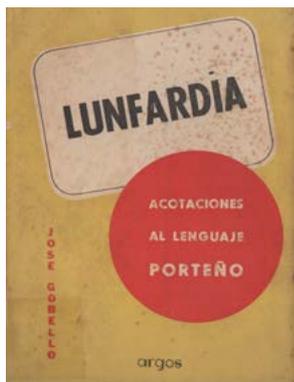


Tino Rodríguez, *Aprenda Lunfa básico por el sistema Tino Rodríguez*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1979.

zado por “malvivientes” para comunicarse y ocultar sus felonías, “no estaría de más [que] fuera conocido por todos aquellos que directa o indirectamente tienen que intervenir o tratar con los componentes de la mala vida”; aprender el “lenguaje” de los “lunfardos” “sería un medio preventivo para la defensa contra ellos mismos”, sintetiza Villamayor el espíritu de estas primeras aproximaciones. Como repertorio léxico originado en el ámbito rioplatense, el lunfardo excede largamente esa inicial ligazón con el mundo criminal. Desde fines del siglo XIX, por ejemplo, estuvo presente en diversas manifestaciones de la literatura popular: sainetes, folletines, poesías y piezas musicales de todo tipo. Con el paso del tiempo, el lunfardo quedó indisolublemente ligado al tango en el imaginario colectivo. Más allá de las letras tempranas —picarescas o burlonas, en las que pueden detectarse algunos términos—, incluso el que es considerado el primer tango canción, “Mi noche triste” (letra de Pascual Contursi sobre una música preexistente de Samuel Castriota)

ACOTACIONES

AL LENGUAJE



José Gobello, *Lunfardía. Acotaciones al lenguaje porteño*, Buenos Aires, Argos, 1953.

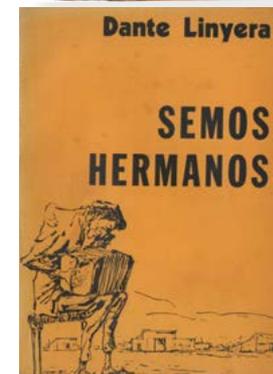
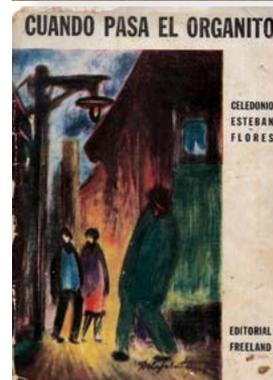
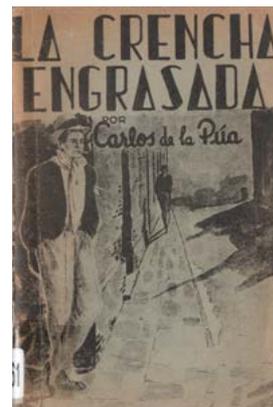
está poblado de términos lunfardos. Los versos inaugurales —que instauran, un nuevo período en el devenir de la letrística tanguera y también uno de los grandes mitos del género— comienzan, de hecho, con dos vocablos “lunfas”: “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida...”.

Habrá que esperar casi medio siglo para las primeras contribuciones al estudio del lunfardo por fuera de su supuesta circunscripción al mundo de los malvivientes y con un claro afán de rigurosidad científica. Ellas llegarán bajo la pluma de José Gobello y Luis Soler Cañas. *Lunfardía* (1953), libro inicial de Gobello, pretende mostrar que el origen y desarrollo del lunfardo estuvo más asociado a las grandes corrientes inmigratorias que a los ámbitos delictivos. Para ello, rastrea pacientemente los préstamos de numerosos vocablos y expresiones —italianismos, galicismos y otras lenguas y dialectos— que integran el “lenguaje porteño”. *Orígenes de la Literatura Lunfarda* (1965), de Soler Cañas, recorre el uso de términos lunfardos en la literatura argentina —prosa, poesía y obras teatrales—, pero también en algunos artículos y crónicas periodísticas en el lapso comprendido entre 1879 y 1915. Ambos investigadores proseguirán con numerosas contribuciones al estudio del lunfardo, además de seleccio-

nar conjuntamente la *Primera antología Lunfarda*, en 1961. También a su iniciativa —y a la de León Benarós, Nicolás Olivari y Amaro Villanueva— se deben las primeras reuniones, hacia diciembre de 1962, para establecer una entidad dedicada al estudio y la difusión del lunfardo. La primera reunión oficial de la Academia Porteña del Lunfardo tuvo lugar el 3 de marzo de 1963. A los nombres citados deben sumarse los de Joaquín Gómez Bas, Juan Carlos Lamadrid, Luciano Payet, Francisco L. Romay y Ernesto Temes, todos ellos miembros fundadores. El primer presidente fue José Barcia, quien permaneció en el cargo hasta su alejamiento de la institución en 1981. Su lema sintetiza su posición: “El pueblo agranda el idioma”.

Entre los fundadores de la poesía lunfarda —o lunfardesca, término que se utiliza por analogía con la gauchesca—, del todo lindante con el mundo del tango, pueden mencionarse los nombres de Carlos de la Púa (seudónimo de Raúl Muñoz, también llamado El Malevo, autor de *La crencha engrasada*, de 1928), Celedonio Esteban Flores (*Chapaleando barro*, de 1929, y *Cuando pasa el organito*, de 1935), Dante A. Linyera (seudónimo de Francisco Bautista Rímoli, a quien le debemos *Somos hermanos*, 1928) y Felipe H. Fernández, más conocido como Yacaré (con el pionero *Versos rantifusos*, 1916). A ellos puede sumarse una serie de destacados poetas que contribuyeron a ampliar la poesía lunfarda, muchas veces incursionando en el tango o en sus temas típicos: Enrique Cadícamo, Iván Diez (nombre con el que firmaba Arturo Augusto Martini), Bartolomé R. Aprile, José Pagano, Julián Centeya (el más conocido de los seudónimos de Amleto Vergiati), Nyda Cuniberti, Juan Carlos Lamadrid, Nira Etchenique, Daniel Giribaldi, entre otros.

“Muchacha que me dejaste / en lo mejor de mi vida...” canta la afinada y potente voz de Jorge Casal, en



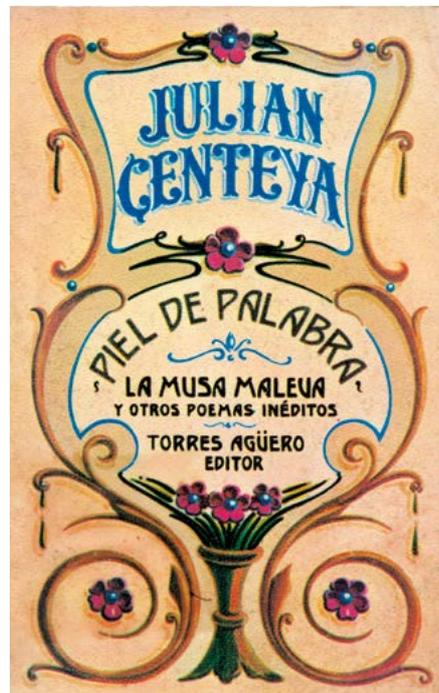
una versión de “Mi noche triste” purgada de lunfardismos, grabada el 15 de febrero de 1949 con la orquesta de Florindo Sassone. Se trata de un registro adaptado para esquivar la censura radial sobre los usos del habla popular, que comenzó con el gobierno militar de 1943 y se extendió hasta marzo de 1949. No obstante, las medidas de fiscalización tuvieron, en rigor de verdad, varios antecedentes durante la llamada Década Infame. Todos ellos tomaban el tema idiomático como uno de los múltiples aspectos sobre los cuales ejercer control. Pueden citarse numerosos ejemplos de tangos que no fueron aprobados para su difusión radial o cuyas letras o títulos debieron ser modificadas para tal fin en fecha previa a la revolución del GOU. Más allá de estos antecedentes, la resolución de radiocomunicaciones del 9 de junio de 1943 y la posterior labor de los funcionarios del gobierno de facto tomaron una postura mucho más sistemática frente a la fiscalización del uso del lenguaje.

La historia detrás del fin de la censura es conocida. A comienzos de 1949, una comitiva organizada por Sadaic pidió una reunión con el presidente Juan Domingo Perón para tratar el tema. La delegación, integrada por Homero Manzi, Francisco Canaro, Enrique Cadícamo, Aníbal Troilo, Alberto Vacarezza, Enrique P. Maroni, José Razzano, Luis Rubinstein, Charlo, Rodolfo Sciammarella y Mario Battistella, entre otros, visitó al presidente el 25 de marzo. Apenas los recibió, Perón se dirigió a Vacarezza con las siguientes palabras: “Hola, Don Alberto, ¡así que lo *afanaron* en el *bondi!*”. La ocurrencia del presidente suscitó una carcajada general y fue interpretada como el levantamiento de la censura. Aunque en lo inmediato no hubo normas legales, la censura fue desapareciendo de a poco, lo que no evitó casos puntuales de control sobre las letras. Finalmente, en octubre de 1953 se dictó la Ley de Radiodifusión 14.241, que no tenía ningún tipo de restricción sobre los usos del habla popular.

Julián Centeya, *Piel de palabra*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1978.

Se trata del primer volumen de la colección La Musa Maleva, que editó a poetas lunfardos como Dante A. Linyera, Daniel Giribaldi, Nyda Cunibert, Juan Carlos La Madrid y Tino Rodríguez.

- < Carlos de la Púa, *La crencha engrasada*, s. d.
- Celedonio E. Flores, *Cuando pasa el organito*, Buenos Aires, serie Filólogos del Habla Popular, Freeland, 1965.
- Celedonio E. Flores, *ChapaLeando barro*, Buenos Aires, El Maguntino, 1951. Segunda edición con veinte poemas póstumos y prólogo de Cátulo Castillo.
- Dante A. Linyera, *Senos hermanos*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1973.



ACOTACIONES
AL LENGUAJE



**LA REVITALIZACIÓN DEL
BAILE DE TANGO**

POR MERCEDES LISKA

Con el regreso de la democracia, a partir de 1983 se produjo una revitalización gradual del baile del tango en la ciudad de Buenos Aires. En el contexto post-dictadura de recomposición de los lazos sociales, la cultura tanguera abrazó la convergencia de personas de distintas posiciones socioculturales resguardadas de la fragmentación social.¹ Las milongas eran vistas como espacios verdaderamente democráticos que permitían la suspensión de las diferencias de edad y clase social en nombre de un objetivo común: mantener vivo el tango.²

En este proceso de retorno, se puede identificar un periodo de esplendor a mediados del 2000, considerado por parte de los cultores y las cultoras “la nueva década de oro del tango”, en alusión a la época de los grandes bailes en la década de 1940. Sin embargo, la nueva etapa también expresó diferencias respecto de la tradición anterior:

Tras la revitalización, el aprendizaje involucró no solo conocer la danza, sino también la enseñanza de ritos y costumbres de la cultura tanguera. No se trataba exactamente de un pasado “real”, sino de recrear una historia popular tejida con fragmentos de experiencias personales de las generaciones más grandes, apelando sobre todo a la memoria selectiva de los varones milongueros. Años después, las generaciones jóvenes que fueron aprendiendo a través de los saberes orales de los mayores, incorporaron a la danza —y a las relaciones sociales a través de baile— otros elementos. Se gestaron prácticas de tango con propuestas estilísticas y de enseñanza a la medida de sus expectativas, y de hacer crecer la estampa porteña del tango ofreciendo otras posibilidades de aprender, experimentar y disfrutar el baile. En estas apuestas se construyeron sentidos en torno a la tradición asociados a cuestiones emergentes de la cultura y la sociabilidad contemporánea.



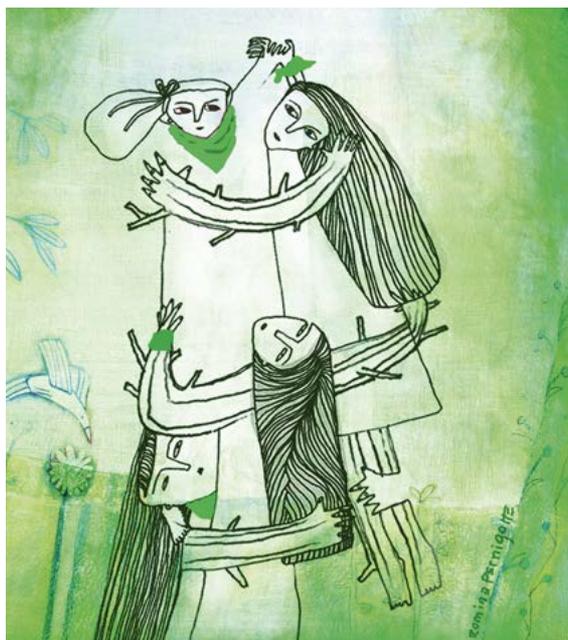
- Baile popular en Avenida de Mayo, julio de 1935. AGN.
- Parejas bailando en un picnic de domingo, s. d. AGN.
- Baile de inauguración de la avenida 9 de Julio, 12 de octubre de 1937. AGN.
- Baile popular en la avenida 9 de Julio, octubre de 1938. AGN.

¹ María Eugenia Rosboch, *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza*, Buenos Aires, EDULP, 2006.

² Marta Savigliano, “Corpos noturnos, identidades embaçadas, proyectos anómalos: siguiendo os passos de Cortázar nas milongas de Buenos Aires”, *Cuadernos Pagu*, nro. 14, pp. 87-127.



• *Confluencia*, Córdoba, marzo de 2023. Foto de Emanuel Ocampo, mención especial en el concurso *Postales del tango de hoy*.



• Romina Pernigotte, *Marea verde*. Microfibra, acrílico y lápiz, 15 x 15 cm, 2017. Gentileza de la artista.

La feminización del baile del tango

Durante la década de 1990 las clases de enseñanza de tango se poblaron de mujeres. Un estudio de la socióloga Ana Wortman sostiene que durante esta década las mujeres de edades intermedias, mayormente divorciadas, ocuparon en gran medida los espacios públicos, mientras que los varones privilegiaron los ámbitos privados.³ Si tenemos en cuenta que la Ley de Divorcio Vincular fue sancionada en la Argentina en el año 1987, podemos considerar que esta tuvo alguna relación con el crecimiento del circuito milonguero. Desde el avance de la cultura juvenil, a partir de la década de 1960, no ser joven se había vuelto un problema para la socialización nocturna.⁴

Pasado el año 2000 se fueron estableciendo algunas controversias respecto de la autoridad masculina en relación con los conocimientos del tango. Otro tanto ocurrió con los códigos sociales de las milongas y las relaciones de género. Por un lado, la participación de las mujeres estaba sujeta y limitada a la decisión masculina, es decir, que para bailar en la milonga había que esperar la invitación de un varón, entendiéndose que solo era posible que bailaran un hombre con una mujer. “Para algunas mujeres la experiencia de la milonga puede ser muy traumática”,⁵ contaba una bailarina adulta. Si las milongas revitalizadas habían convocado a un público compuesto en su mayoría por mujeres, buena parte de las bailarinas quedaban sin bailar. El proceso de selección del varón no estaba regulado solamente por el nivel de baile de las mujeres, sino también por el deseo erótico o el privilegio de masculinidad que habilitaba bailar con personas más jóvenes. La utilización del baile como método de seducción traía como consecuencia que las jóvenes fuesen las favoritas; una combinación entre edad, aspecto físico y destreza alcanzada. Para evitar lo que en la jerga milonguera se conoce como “planchar”, es decir, quedarse sin bailar durante toda o buena parte de la noche, se desplegaban un conjunto de tácticas que no hacían otra cosa que promover la famosa competencia entre mujeres.⁶

Sergio Pujol,
Historia del baile. De la milonga a la disco,
Buenos Aires, Emecé, 1999.



³ Ana Wortman, (ed.), *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*, Buenos Aires, La Crujía, 2003.

⁴ Sergio Pujol, *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

⁵ Entrevista realizada a una asidua bailarina de tango, el 13 de mayo de 2005.

⁶ Marta Savigliano, “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”, *Guaragua*, nro. 15, 2002, pp. 64-93.

Estación animal, Ciudad de Buenos Aires, marzo de 2022. Foto de José Augusto Ríos Guibert, ganadora del tercer premio en el concurso Postales del tango de hoy.



Tango que me hiciste *queer*

El tango *queer* empezó a existir cuando prácticamente el término no se utilizaba en Buenos Aires, mucho menos se sabía qué quería decir. ¿Tango qué? De entrada, caía mal. Para el público tanguero sonaba extranjerizante. Se trataba de un préstamo: tomar la palabra de un inglés lunfardo que ambicionaba subvertir las normas que regulan los afectos, el amor, la amistad, la sexualidad y la identidad de género. A través de esta apropiación tanguera los sentidos del término *queer* también fueron enriqueciéndose. Hubo distintas iniciativas que fueron de a poco metiendo cuña en el mundo del 2x4, para desestabilizar la dinámica heterosexual de la pareja de baile. La primera milonga gay de Buenos Aires fue creada en 2004 y se llamó La Marshall.

En 2005 surgió también en la ciudad de Buenos Aires el espacio Tango Queer, llevado adelante por Mariana Docampo junto a un puñado de practicantes. Desde hacía algunos años, Mariana venía realizando talleres de tango para grupos integrados por lesbianas, en un marco a salvo de prejuicios para practicar y vivir el tango libremente. Llegado el momento, la experiencia quiso ampliarse y visibilizarse. El epicentro de la práctica era intercambiar los roles de la danza de manera continua. Esto que también empezaba a verse en algunas milongas juveniles de ambiente heterosexual, en la nueva milonga el intercambio de roles desplegaba un imaginario *queer* en donde los roles de género tradicionales podían ser reversibles y parte de un juego de identidades. De esta manera, el tango se volvía receptivo y catalizador de una idea de feminidades y masculinidades en sentido plural, como lo había sido en sus orígenes, antes de ser prohibido por edicto policial a comienzos del siglo XX.⁷ En 2006 se realizó el primer Festival Internacional de Tango Queer —organizado por Mariana Docampo, Augusto Balizano y Roxana Gargano— que de algún modo fue bisagra en la historia reciente del tango.

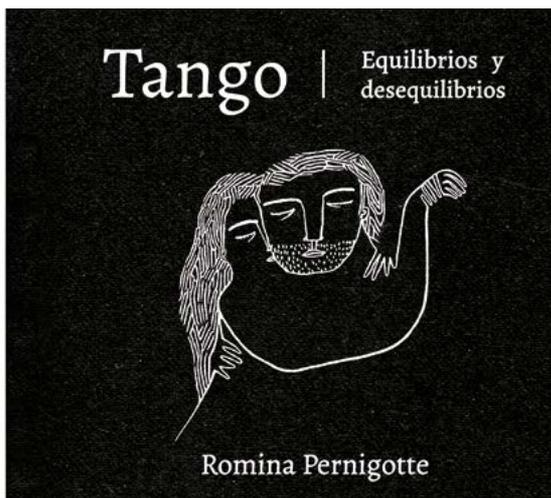
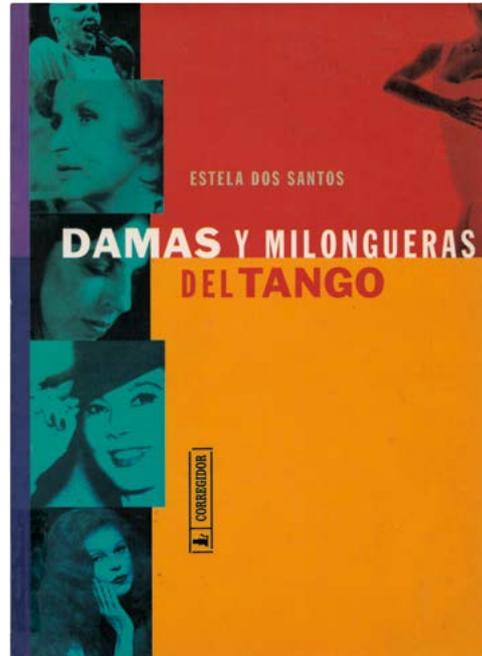
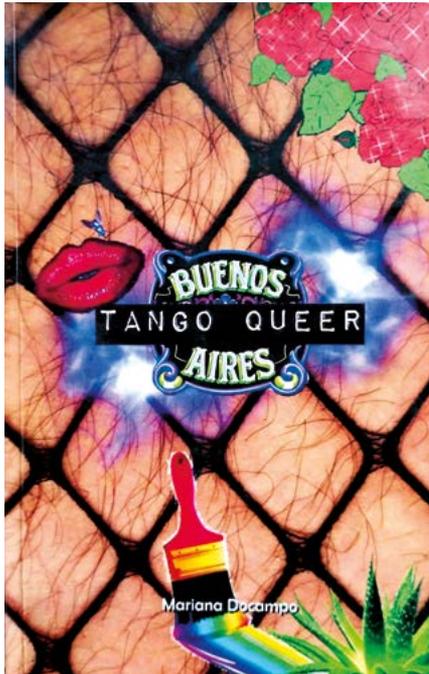
El nacimiento del tango *queer*, de la mano de la milonga gay La Marshall, acompañó cambios históricos del país como la Ley de Matrimonio Igualitario en 2010 y la Ley de Identidad de Género en 2011, y el activismo lesbo-feminista. Propusieron un baile con dinámicas de género diversas, inclusivas y respetuosas de las identidades sexuales en sintonía con los derechos sociales de esta nueva época. La aprobación del matrimonio igualitario se celebró todo el año en la milonga *queer*. Fue un tiempo de épicas que dejó huellas imborrables en la memoria de muchxs. También fueron años en los que la Argentina proyectaba un imaginario de desarrollo cultural de cara al mundo. Ser el primer país de América Latina en otorgar derechos sustanciales a las parejas del mismo sexo tuvo una repercusión internacional que fue acompañada de un crecimiento turístico *gay friendly* dentro del cual la milonga representaba un atractivo más.

En un principio, Tango Queer fue una clase de tango seguida de una práctica en el bar Simón en su Laberinto, del barrio de San Telmo, y otra clase y práctica semanal en Casa Brandon. Se presentó en la escena tanguera con un manifiesto político que describía la iniciativa como una forma de activismo cultural que ponía en cuestión el modelo de erotismo excluyente del tango:

Casi como un logo de nuestro país, la pareja tanguera hombre-mujer va junto a la camiseta azul y blanca y la foto de Gardel en la bolsita de recuerdos del turista, y representa todo junto, y a la fuerza, la heterosexualidad obligatoria que pareciera pesar tanto sobre los miembros de nuestra patria. El tango *queer* viene a romper con esa fórmula tan aparentemente tranquilizadora, pero con visos siniestros, que domina la escena familiar, social y nacional. Y por esa misma razón se mete con el símbolo [...]. Meterse con el símbolo es una intención política que se cumple desde el bautismo mismo del espacio y de esta manera de bailar el tango.⁸

⁷ Jorge Salessi, *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

⁸ Mariana Docampo, "Juego de roles", Suplemento "Soy", *Página/12*, 28 de noviembre de 2008.



- Mariana Docampo, *Tango queer*, Buenos Aires, Madreselva, 2018.
- Estela Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1991.
- Romina Pernigotte, *Tangos. Equilibrios y desequilibrios*, Buenos Aires, edición independiente, 2021.
- Colectivo Aires del Sur Tango, *Tango en devenir. Un proyecto de danza, pedagógico, estético y político desde una perspectiva de género*, Buenos Aires, edición independiente, 2021.

Para el manifiesto del tango *queer*, las combinaciones de género de la pareja multiplicaban la experiencia del baile y la estética de la danza. La iniciativa proponía dessexualizar los roles de un cuerpo que guía y es guiado en sus movimientos, es decir, desnaturalizar la funciones sexo-género del tango, priorizando el deseo individual: “dar una mayor libertad, abrir posibilidades para quienes no tenían ganas de ocupar el rol que culturalmente se les decía que tenían que ocupar, ya sea por ser gay o por el placer de realizar otro rol”.⁹

Esto sucedió en años de reordenamiento de la vida nocturna. Los guetos hétero y gay claramente separados e identificables, sobre los que se organizaba la socialización en la década de 1990, estaban cediendo y necesitaron la reconversión de códigos de interacción y el abandono de la presuposición de deseos eróticos y expectativas sexuales. Para las generaciones intermedias no era fácil. La milonga *queer*, entre otras prácticas y espacios relacionados con la música popular, fue un territorio clave de experimentación y ensayo de nuevos lenguajes trans-identitarios, y lo fue ante todo a través de mujeres lesbianas, bisexuales y heterosexuales que permearon estas convergencias. “La Queer” es un testimonio de lo que vino: un tejido de nuevas alianzas entre mujeres.

Tango multicolor y movimiento feminista

Hoy en día, diversos espacios de baile y enseñanza se difunden como tango *queer*, y en los ambientes de tango más tradicionalistas estos cambios fueron aceptados. Las personas que se acercan en la actualidad a bailar tango, lo hacen en un contexto cultural distinto de la década del noventa. De la lucha colectiva de las mujeres por derechos y reivindicaciones postergadas afloró un movimiento cultural, ávido de creatividad, de nuevas formas de comunicar, de sustanciar transformaciones sociales. El tango está ahí, acompañando e integrando. Se hizo mucho más evidente que las ideas también se bailan, que los cuerpos quieren y necesitan intervenir, decir cosas. Que son las materialidades más certeras de la existencia vital las que movilizan los rituales sagrados del encuentro con otrxs.

De taller lesbofeminista a la milonga *queer*, la historia de esa experiencia contiene reflexiones interesantes de cara al activismo lésbico y el movimiento feminista reciente; sucesos que fueron dejando marcas en la cultura, en el despertar de nuevas percepciones de género como aspectos vertebradores de nuestra sociedad. ¿Cómo es el pasaje de determinadas ideas del feminismo a una práctica de baile?, ¿de qué manera las tradiciones culturales populares se convierten en materia y territorio de ensayo, y exploración de lo político?

Hay otro modo de leer estas transformaciones en el baile del tango, de ver el lesbianismo desde una dimensión cultural, esto es, ya no como experiencia de la sexualidad y de los afectos, sino como conjunto de apreciaciones de lo social, como motor de la creatividad en el tango en el presente y en la historia social argentina.



- Carolina Córdoba, *Tanguapas*, edición de la autora, 2022.
- Anahí Pérez Pavez, *Tango y feminismo*, Buenos Aires, Tinta Roja, 2021.
- María Julia Carozzi, *Aquí se baila el tango*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.

⁹ Guillermo Gasió, *La historia del tango. Siglo XXI, Década I*, Buenos Aires, Corregidor, 2011, p. 132.

Clase de tango para niños, 1981.
Fototeca Benito Panunzi, BNMM.







**EL TANGO DURANTE
LOS AÑOS PERONISTAS**
POR MARTÍN PRESTÍA

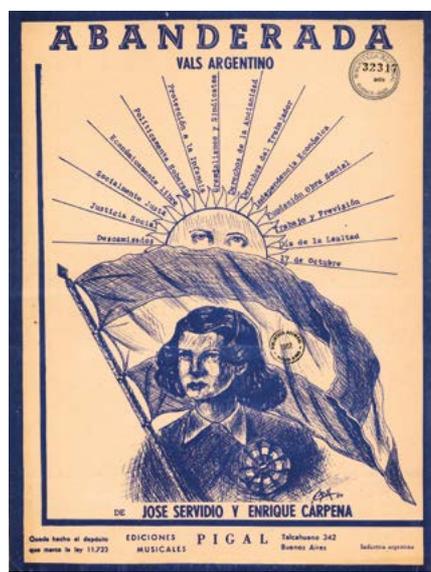


Gustavo Varela,
Tango y política, Buenos Aires, Ariel, 2016.

La llegada del peronismo al poder no implicó modificaciones significativas en el contenido de las letras de tango. En *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina* (2016), Gustavo Varela ha mostrado cómo, para el momento en que comienza el gobierno justicialista, el tango ya ha elaborado sus principios rectores, la serie de tópicos afectivo-morales que ayudan a “reconocer los límites entre lo correcto y lo incorrecto en cuanto parte de un proceso de integración más amplio que en la escuela lleva el rostro de un nacionalismo identitario y en el tango toma la forma de una sensibilidad afectiva común”. El discurso de las letras de tango –pero también el de sainetes y películas, radioteatros y novelas, con los cuales forma un corpus que debe analizarse integralmente– tiene, entre algunos de sus ejes vertebradores, la celebración del trabajo productivo, al que se lo considera una virtud –parte de un camino vital “recto”, junto con el consecuente rechazo del ocio y de la vida “licenciosa”–, y la

ponderación de la vida humilde, asociada a la honestidad y la lealtad. En *Cultura de clase* (2013), un trabajo que en algunos aspectos puede considerarse complementario al de Varela, Matthew Karush analiza el tango como un producto cultural enteramente atravesado por el discurso melodramático, que ponía en circulación una serie de representaciones maniqueas de la sociedad, enaltecedoras de la dignidad y la solidaridad populares, y condenatorias del rico como portador de valores negativos. Cuando los moldes sociales se trastocaban y se presentaban historias de ascenso social, este se realizaba a expensas de la “autenticidad” de los sujetos. Ello redundaba en un horizonte de sentido profundamente polarizado, donde la pobreza resultaba garante de la bondad y la honradez, mientras que la riqueza era sinónimo de perversión y traición, apariencia y falsedad.

No es difícil reconocer, siguiendo a Varela y Karush, que el peronismo participa del mismo universo moral y afectivo que los productos culturales de las décadas anteriores habían colaborado a emplatizar.



José Servidio y Enrique Cárpena,
“Abanderada”, Buenos Aires, Pígal, 1950.

...a la Infancia
...Sindicatos
...Derechos de la



En ese sentido, la celebración, en las letras de tango, de las virtudes asociadas con el trabajo, no se revistió de ningún cariz particular durante los años del peronismo clásico. Puede trazarse una puntillosa continuidad entre los tópicos de los tangos compuestos en las décadas de 1920 y 1930 y los de 1940 y 1950. Más aún: durante los años justicialistas se reversionaron muchos de los grandes éxitos de las décadas pasadas. Sin embargo, junto con los tangos que consideraron al trabajo como una virtud redentora, no faltaron aquellos en que se vuelve patente su rechazo y ridiculización. También en ello puede encontrarse una rigurosa continuidad. En numerosas letras, el trabajo, antes que un valor, es considerado un sinsentido, y es fácilmente reconocible una impugnación de todo tipo de esfuerzo productivo, en nombre de un escepticismo o absurdo generalizado —puesto que el mundo “no tiene remedio” y no hay jerarquía axiológica posible—. En otras, se presentan contrafiguras del trabajador: principalmente la del ladrón —o un personaje cuya actividad principal es delictiva, mentada en varias ocasiones como “trabajos”—, pero también las del haragán o el vividor. Aunque en numerosas composiciones estas contrafiguras son vituperadas —con lo cual se refuerza el discurso que homologa trabajo a virtud—, en muchas otras son celebradas o presentadas exentas de toda crítica. El discurso moralizador que enaltece la figura del trabajador, el pobre o el humilde está, en ese sentido, fragmentado, abierto. Asimismo, un análisis del tango durante los años peronistas implica dar cuenta de la gran cantidad de composiciones “partidarias”, como también de artistas que brindaron su apoyo a aquel movimiento político, muchas veces como compositores o intérpretes de tales obras. En ese punto, el peronismo tampoco supuso ninguna modificación o ruptura con épocas previas. La copiosa nómina de

tangos en que se apoya expresamente una tendencia, acontecimiento o personalidad política cuenta en su haber las siguientes piezas, seleccionadas únicamente a modo de breve muestrario: “El radical” (de Luciano Ríos) y “Unión Cívica” (de Domingo Santa Cruz, tango de gran difusión), ambos llevados al disco por el conjunto del fundamental Juan Maglio (Pacho); “Don Leandro” (dedicado a Alem por el afamado Rafael Rossi); “El Parque Radical” (homenaje de Pedro Datta, autor de “El aeroplano”, a los frustrados sucesos revolucionarios de 1890); “¡Que se rompa pero que no se doble!” (de Dolores A. González de la Torre) y “Unión Cívica Radical” (de Carlos Leitner); “Reelección” (de Pedro Maffia) y “Otra vez el viejo” (de Alfredo E. Gobbi), compuestos en apoyo al histórico líder del Partido Radical con motivo de los comicios de 1928; el vals “A Mitre” (de Vázquez y Etchepare, grabado por Gardel en 1912) y los tangos “Marcelo Alvear” (de José Botiglieri), “Don Victorino” (de Juan Carlos Spreafico, dedicado a Victorino de la Plaza) y “Don Roque” (dedicado a Sáenz Peña y compuesto por Ricardo Yrulogui); los tangos “Independencia” (de A. A. Bevilacqua) y “La infanta” (de V. Greco), compuestos con motivo



Rafael Rossi, “Don Leandro”, Buenos Aires, Ortelli Hnos., s.a.



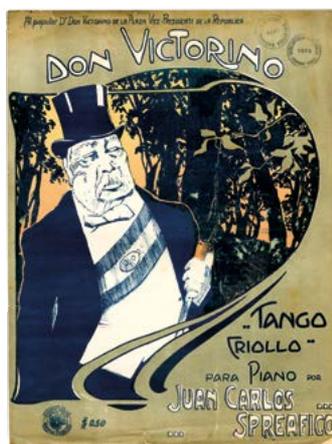
Alfredo A. Bevilacqua, "Independencia", Buenos Aires, Ortelli Hnos., 1910. La copia conservada en la Biblioteca Nacional incluye una nota manuscrita del autor fechada el 20 de mayo de 1911 en la que explicita su deseo de que la partitura sea depositada en la institución.



del Centenario patrio; los tangos de tendencias ácratas "Guerra a la burguesía" (de autoría anónima), "Sacco y Vanzetti" (de J. M. Lacarte) y "La F.O.R.A." (de Mercedes Sormani); los tangos que celebran el golpe militar de 1930: "Uruguay" (de Raúl Saraceno y Antonio Pérez), "6 de septiembre" (de Dando V. Borgnia) y "¡Viva la patria!" (de los célebres Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez, grabado por Gardel el 25 de septiembre de 1930); "La voz de la juventud" (de Roberto Crosa y Ernesto Palermo, dedicado al por entonces presidente Agustín P. Justo "y a toda la juventud estudiosa del mundo"); "El jefe" (de Santiago Mayorani), "Don Alberto" (de Juan M. Velich) y "Barceló" (de Pablo Laise), dedicados al líder conservador Alberto Barceló; y "Don Lisandro" (compuesto por Manuel Solano y Juan Augusto para el líder del Partido Demócrata Progresista, Lisandro de la Torre). Orillando el mundo del tango, merecen destacarse los versos de Gabino Ezeiza ante la muerte de Alem ("La sombra de Alem", 1896) y los dedicados

al Partido Socialista (1898); las anónimas "Milonga social del payador libertario" (1902) y "Milonga anarquista" (1906); las habaneras "La verbena anarquista" (1905) y "Maldita burguesía" (1907), de autores desconocidos; el estilo "El triunfo radical" (de Saúl Salinas, compuesto en ocasión de la victoria de la fórmula Yrigoyen-Luna en los comicios de 1916); las milongas de José Betinotti "Alem", "Cívica Radical" y "Homenaje" (dedicada, esta última, a Manuel J. Aparicio); los versos de Andrés Cepeda al caudillo oriental Aparicio Saravia, entre otras innumerables piezas.

La revolución de 1943 tuvo sus composiciones apologéticas. De 1944 es la marcha "4 de junio", con letra y música de los hermanos Francisco y Blas Lomuto, grabada por la orquesta de Francisco Lomuto y las voces de Alberto Rivera y Carlos Galarce, quizá la más conocida de las piezas que celebraron aquel acontecimiento político. Menos difundida fue la milonga para guitarra del mismo nombre y compuesta por Teodora Sierra, publicada en el mismo año de la revolución. En septiembre de 1944, la orquesta de Lomuto graba, con la voz de Roberto Torres, la milonga "Argentino cien por cien", compuesta por Julio Duval (seudónimo de Enrique Lomuto) y



Juan Carlos Spreafico, "Don Victorino", Buenos Aires, Ortelli's, s.a.

Enrique Lomuto y Rubén F. de Olivera, "Argentino cien por cien", Buenos Aires, Comar, 1944.



Rubén F. de Olivera (quien también firmaba Tabanillo y cuyo verdadero nombre era Rubén Nicolás Fernández Barbieri, autor de un puñado de tangos de relativo éxito). La particularidad de la pieza, que en ningún momento menciona a Juan D. Perón ni tampoco la obra del gobierno juniano, es que se editó con una portada en la que aparece el rostro del por entonces secretario de Trabajo y Previsión, vicepresidente y ministro de Guerra, a quien el tema está dedicado. Con "Argentino cien por cien" entramos de lleno en el terreno central de estas líneas.

Dos de los más grandes letristas del tango de entonces, Enrique Santos Discépolo y Homero Manzi, prestaron su apoyo al peronismo. Si bien simpatizaba con la obra del gobierno desde sus comienzos, Discépolo se acercó resueltamente hacia el final del primer mandato y con motivo de la preparación de las elecciones de 1952. El famoso micro radial "Pienso y digo lo que pienso", del que participó con sus recordados diálogos con Mordisquito –personaje-arquetipo que buscaba retratar al opositor antiperonista–, es una faceta bien conocida del creador popular.

Manzi, por su parte, encontró en el peronismo una continuidad con el nacionalismo popular de corte yrigoyenista por el que bregaba desde la década de 1920 y que lo había llevado a cofundar FORJA. El acercamiento tampoco se produjo de modo inmediato: en las elecciones de comienzos de 1946, Manzi apoyó la candidatura de la Unión Democrática. Sin embargo, cuando finalmente gravitó hacia el justicialismo, al promediar el segundo año de gobierno, lo hizo con rutilante convencimiento. En 1949 escribió las milongas "Versos de un payador al general Juan Perón" y "Versos de un payador a la señora Eva Perón", que musicalizó y grabó Hugo del Carril. No era la primera vez que su vocación política y su irradiación creadora sobre el mundo de la canción popular se entrelazaban de modo explícito: hacia 1934 había compuesto, junto a Sebastián Piana, la milonga "Juan Manuel", en honor a Rosas –y que puede colocarse junto a la larga saga de composiciones con motivos federales, protagonizada por Héctor P. Blomberg–, y en 1936 la "Milonga de FORJA", además de afirmar en su famosa "Milonga del 900", de 1933: "Soy del partido de todos / y con todos me la entiendo / pero váyanlo sabiendo / soy hombre de Leandro Alem". En sus dos "Versos..." justicialistas, Manzi toma la voz de los payadores y compone



Enrique Santos Discépolo, *Mordisquito, ¡a mí no me la vas a contar!*, Buenos Aires, Ediciones Realidad Política, 1986.





Sebastián Piana y Homero Manzi, "Juan Manuel", Buenos Aires, Natalio Héctor Pirovano, 1934.



en décimas sus loas al gobierno y a la pareja presidencial. Ambas milongas fueron también grabadas por Oscar Alonso, otro importante cantor partidario del peronismo. Alonso –quien fuera admirado por Gardel y por Troilo– registró, años después, "Augusto 'Lobo' Vandor" (de Alberto Caroprese y J. C. Capparelli), compuesto tras el asesinato del sindicalista, y "El retorno", una pieza de Sciammarella que apareció en el LP "Primer Festival de la Canción Peronista", de 1973, que incluía una salutación de apertura a cargo de Héctor Cámpora.

Además de "Los muchachos peronistas", la célebre marcha justicialista grabada en octubre de 1949, y de las milongas en coautoría con Manzi, Hugo del Carril registró las marchas "Canto al trabajo" (1948), con letra de Oscar Ivanissevich y música de Cátulo Castillo, y la del gremio Luz y Fuerza (1949), esta vez con letra de Cátulo y música de Domingo Marafioti, quien dirige la orquesta del registro. "Canto al trabajo" sintetiza todo el programa ético-político que puede encontrarse en los discursos contemporáneos de Perón: centralidad y sacralidad del trabajo –que llega al paroxismo al afirmar que "San Martín venció el Ande trabajando / y traspuso las cumbres hacia el sol", en una remisión elíptica a los versos iniciales del "Himno al Libertador"–; la patria-tradición como tierra de los padres, pero también –y sobre todo–, de los

hijos; el lugar destacado que se le otorga al amor y la afirmación de que la comunidad política se funda en una unión entre derechos y deberes.

Además de las citadas colaboraciones, Cátulo tuvo una importante labor como presidente de la Comisión Nacional de Cultura, instancia desde la cual promovió numerosos eventos en pos de la cultura popular. Bajo su gestión, el Teatro Presidente Alvear pasó a llamarse Enrique Santos Discépolo; la orquesta de Troilo y el sainete de Vaccarezza "El conventillo de la Paloma" se presentaron en el Colón y tuvo lugar el Festival de Lunfardía en el Teatro Cervantes. También puede recordarse la conferencia "Un teatro argentino para la nueva Argentina", dictada el 9 de noviembre de 1953 en la Unidad Básica Cultural Eva Perón, con la asistencia del presidente y luego editada como folleto de carácter oficial; y las contribuciones a la prensa cegetista, entre las que se destacan poesías y recuerdos de Eva Perón. En 1974, con música de Rubén Mazza, escribe los textos para la cantata *Evamérica*, que permanece inédita.

Héctor Mauré, otro de los cantores más populares de las décadas de 1940 y 1950, registró dos pie-



Cátulo Castillo, *Un teatro argentino para La nueva Argentina*, Buenos Aires, s. e., 1953.

Antonio Helú
y Enrique P.
Maroni,
"Descamisado",
Buenos Aires:
A.U.R.A.,
1948.

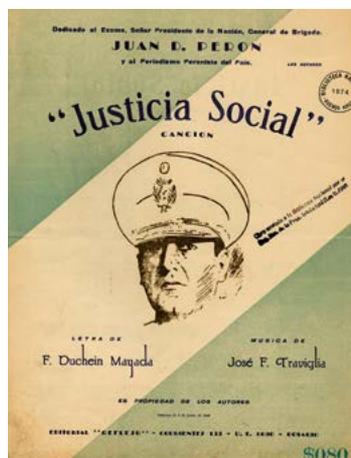


zas centrales de la iconografía justicialista. Hacia diciembre de 1952 versionó "Los muchachos peronistas" con la orquesta dirigida por Marafioti, la misma que había acompañado a Hugo del Carril. La grabación fue promovida y difundida por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. Al año siguiente, registró la "Marcha del Plan Quinquenal", promovida también por la instancia oficial y dirigida a apoyar el segundo de los grandes programas de Perón. En 1973, Mauré volvió a dejar registro de la marcha mayor del justicialismo, además de grabar "La única solución (Vuelve Perón)", otra marcha, compuesta por Ramón Oscar Lana.

Otra famosa cantora que acompañó al peronismo con fuerte convicción fue Nelly Omar. En 1951, acompañada por la orquesta de Marafioti, dejó registro de la marcha "Es el pueblo" y de la milonga "La descamisada", ambas firmadas por Antonio Helú y Enrique Pedro Maroni —quien ya había escrito el tango "Hipólito Yrigoyen", con una memorable versión fonográfica a cargo de Ignacio Corsini, en 1927. El binomio creativo compuesto por Helú y Maroni compuso, además de las piezas grabadas por Nelly Omar, el tango "Descamisado" y la marcha "Peronista", ambas registradas en 1947 por la orquesta de Alfredo Attadía, con la voz de Héctor Pacheco.

Otras composiciones en honor a Perón y la obra del gobierno justicialista, que contaron entre sus autores o intérpretes a destacadas personalidades del mundo del tango, fueron: "Oda a Perón" (de autor

anónimo en la letra, compuesta sobre la música de la famosísima canción "Mis harapos", de Marino García), grabada en 1947 por Alberto Marino con guitarras, quien seis años después también registró "Perón-Ibáñez" (con letra de P. Santillán sobre la melodía de "Los muchachos peronistas", compuesta para celebrar el intento de acercamiento entre los primeros mandatarios argentino y chileno); la "Marcha Peronista" de Sciammarella —que no debe ser confundida con "Los muchachos..." ni con "Peronista"—, registrada por Héctor Palacios con el acompañamiento de la orquesta de Miguel Zepeda; y el tango "Madrecita de los pobres" (1951), de Félix Scolati Almeyda y Alfonso Tagle Lara, que cuenta con un registro no comercial en la voz de Irene Cruz. "Evita capitana", compuesta por Sciammarella sobre la música de "Los muchachos peronistas", fue interpretada por Juanita Larrauri acompañada por la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dirigida por Marafioti y con un coro a cargo de Héctor Artola. Entre algunas piezas menos conocidas del ya poco conocido cancionero peronista pueden mencionarse, finalmente, "Abanderada" (1950), vals de José Servidio y Enrique Cárpena, y "Justicia social" (1946), canción de Federico Esteban Duchein Mayada y José F. Traviglia, hombres de tango.



José F. Traviglia y Federico Duchein Mayada, "Justicia social", Rosario, Reflejo, 1946.









TANGO POST 2001. EN EL DERRUMBE, NUESTRO DESEO SE HIZO TANGO

POR MATÍAS MAURICIO

Clase de Tango en el I Festival Internacional Feminista de Tango, Buenos Aires, 2019.
Foto de Elizabeth Carretti.

¿Qué hizo con nosotrxs y de nosotrxs el 2001? ¿Cómo fue que del derrumbe, la desesperación y el desaliento, nacieron nuevos sueños y futuros? ¿De qué modos supimos amasar con poesía, danza y música aquellos años de bronca, hartazgo e indignación, discutiendo el presente con la inspiración que encontramos en el pasado cultural de nosotrxs abuelxs? Estas y otras preguntas que ligan el tango, la crisis del 2001 y una nueva generación de artistas de la que soy parte, han venido acompañándome en los últimos años, al buscar describir y explicar por qué a comienzos del siglo XXI el género recibió un impulso inusitado. En efecto, tras décadas de indiferencia generalizada, una coyuntura compleja le permitió adquirir nueva fuerza y sentido social, pasando de un estado de latencia a otro de emergencia, de estar velado a cobrar vigencia y actualidad.

Tras el estallido social, los medios gráficos y radiales comenzaron a hablar del fenómeno “tango joven” o “nuevo tango”. Conformado mayoritariamente por un grupo de post adolescentes de clase media con experiencias previas en torno al rock nacional, que empezó a circular y hacer sinergia en milongas alternativas y espacios culturales, esta “camada” descubrió el género justo cuando gran parte de sus referentes artísticos coqueteaban, o llanamente se entregaban al poder de turno, mientras sostenía una relación tensa con el circuito *for export* que, como mercancía, era funcional a los procesos de globalización de la cultura. Si en estas propuestas —que también fueron adaptadas para el mercado local en una ola de exotismo *retro*, epidérmico y casual— el tango era máscara desterritorializada pero rentable, subterráneamente, nuestra incipiente tribu urbana de músicxs, letristas y bailarinxs, respondía resistiendo crítica y creativamente al *mainstream*.

Así, más o menos sincrónicamente, comenzaron a formarse agrupaciones, se articularon distintos proyectos y se crearon nuevos espacios institucionales de corte alternativo. La Máquina Tanguera, por ejemplo, fue un colectivo que nucleó a las nuevas y jóvenes orquestas típicas como Fernández Branca —posteriormente Fernández Fierro—, La Furca, La Biaba, La Imperial y Fervor de Buenos Aires, entre otras. Tango Protesta y Autoconvocados por el Tango (2001), por su parte, fueron grupos de bailarinxs y maestrxs que trabajaron en los barrios de la ciudad e intervinieron en marchas y manifestaciones. Por otro lado, con la finalidad de visibilizar las producciones de tango actual se creó en 2002 el departamento La Ciudad del Tango del Centro Cultural de la Cooperación. Mientras, Proyecto Tango se inició con la idea de llevar el tango a las escuelas argentinas. De 2003 es la inauguración de la carrera especializada en tango del Conservatorio Manuel de Falla, a la par que se reactivaron los canales de diálogo intergeneracional, como la Orquesta Escuela Emilio Balcarce, nacida en el año 2000. Asimismo, en 2005 se creó la UOT (Unión de Orquestas Típicas), una asociación civil de músicxs. Mencionemos también al colectivo Tango Fresco, que nuclea a lxs letristas del “Seminario para la formación de letristas Homero Expósito” perteneciente a la Academia Nacional del Tango.

La apuesta por difundir las prácticas y producciones artísticas del presente tomó forma con varias iniciativas, como por ejemplo el programa radial *Fractura expuesta*, que desde 2003, bajo el eslogan “el formol hecho pedazos”, promueve nuevas creaciones del género. Desde el campo editorial, en 2010 se inició, impulsada por la editorial Milena Caserola, la colección



• Revista *Tinta Roja*, dedicada al tango de hoy.

Todos los números disponibles en <https://www.tintaroja-tango.com.ar/revistas/>. Gentileza de Vanina Steiner.

de libros de tango Mandrágora Portaña, en la estela de la antológica serie editorial de Torres Agüero, que pone a disposición la obra de lxs poetas y letristas actuales; a su vez, en 2011 dio sus primeros pasos la revista autogestiva *Tinta Roja*, que promovía la circulación de la producción y la agenda de artistas jóvenes. Finalmente, otro modo de visibilizar la nueva camada de músicxs, letristas y bailarinxs, se da en prácticas, milongas y exhibiciones autogestivas.

En este entramado de espacios y circuitos es donde interviene la nueva generación de artistas del género: su aparición es sintomática de un nuevo tiempo en el que resulta viable y productiva la puesta en diálogo y el intercambio entre distintas matrices culturales, poéticas y sonoras, aunque en clara sintonía con una sensibilidad, un “aire de época”, ligado a la crisis y la esperanza de refundación social.

II

Justamente, uno de los rasgos que caracterizan a nuestra generación es el acercamiento y la vinculación entre el tango y el rock que había forjado nuestro imaginario adolescente y nuestras identidades barriales. Desde esa sensibilidad, rescatamos del pasado la chispa de uno de los referentes históricos del género: Osvaldo Pugliese, a quien volvimos *nuestro contemporáneo* al visualizar en él la condensación de dos puños cerrados. Por un lado, el aspecto político: la coherencia a lo largo de su vida, su militancia por una sociedad igualitaria que se tradujo de forma creíble y concreta. Y, por otro, la dimensión artística: la invención creativa de su música de sonoridad densa, fabril, avasallante, es decir, todo un símbolo de la contracultura que, a priori, parecería estar en sintonía o más cercano con el ideal de la cultura rock. En efecto, muchas de sus acciones fueron tomadas como propias por nuestra generación, como la construcción cooperativa de proyectos e iniciativas con horizontalidad en la toma de decisiones; rasgo que a su vez remitía a otras organizaciones y movimientos sociales en plena eferescencia. Pensemos en las asambleas barriales, la conformación de cooperativas en torno a la toma y recuperación de fábricas, las agrupaciones de piqueteros y cartoneros, y en colectivos de lucha que nuclearon disciplinas artísticas: todo esto nos interpelaba y entusiasmaba.

Otra relectura/apropiación del género en clave rockera y contracultural que se hizo en aquellos años fue la de la figura del cantor Roberto Goyeneche. Si a Edmundo Rivero, por tomar

un ejemplo, se lo imagina como un cantor de escenario, con esa seriedad de artista impoluto que genera cierta distancia entre figura y público, a Goyeneche se lo siente como un cantor de cercanía, siempre tendiendo el cuerpo hacia el otrx, con guiño cómplice y descontracturado: esa era la relación que queríamos establecer con el público —el tradicional y el que se estaba creando—. Amén, entonces, de que para nuestra generación la cultura rock fue un insumo creativo relevante y un tamiz de reapropiación de figuras tangueras: ¿qué otros rasgos son significativos para caracterizar, sintéticamente, la escena del género de las últimas dos décadas?

III

Ofrezco seis pistas para leer la singularidad del fenómeno de reemergencia del tango luego de la crisis del 2001:

1. Tomar la calle

Para salir de lo más ortodoxo del género, nos atrevimos a tocar, bailar y recitar en la calle, haciendo un uso diferenciado del espacio público y rompiendo con los tangos “puertas adentro”. San Telmo fue el primer escenario. La estrategia ofrecía un doble juego: por un lado, la captación de un público extranjero que sostenía materialmente a lxs artistas con la compra de CD, colaboraciones económicas (“la gorra”) y contrataciones (locales y giras al exterior). Por el otro, esta acción tenía la intención de interpelar al hombre y la mujer común de Buenos Aires, y sobre todo a la juventud.

2. La estética visual como planteo productivo integral

Nos propusimos salir a escena con la estética que nos representaba: podías ver a un bandoneonista con rastas, bailarinxs en zapatillas y bermudas, y cantores con corbata y peluca afro. Esta



- Alejandro Guyot, cantante de Bombay Bs. As. Foto de Albi Álvarez.
- Alvertango, Mendoza. Foto de Diego Montón. Gentileza de Elbi Olalla.
- Trío Lacruz-Heller-Nikitoff en el Club Atlético Fernández Fierro, Buenos Aires, 2013. Foto de Magdalena Ladrón de Guevara.
- La Cuarta de Fierro, Mendoza, 2022. Foto de David Medina.

acción estética no garantizaba la calidad de los proyectos, pero buscaba, en todo caso, desarticular ciertas codificaciones rígidas asociadas al género, con la frescura y versatilidad propias de nuestra generación.

3. El puente sonoro

Avanzamos en la producción de arreglos musicales sobre tangos tradicionales, sumando *covers* (versiones originales) del rock nacional, logrando una sonoridad mixta afín con la época y nuestra sensibilidad. Aparecieron rasgos originales con la presencia de *riffs* (frases musicales breves que sirven como latiguillo melódico) que, por el modo de ser interpretados, se ligaron tanto a la escuela de los guitarristas del rock como a la del tango.

4. Lo performático

Buscamos dar un uso intensivo y expresivo a la luminaria escénica, a la proyección de imágenes en pantalla y al uso de *samplers*. Asimismo, instrumentos, objetos e indumentaria tuvieron un lugar destacado en las presentaciones, por ejemplo: bandoneones tuneados con *stencil*, objetos que interactuaban irónica o risiblemente con bailarinxs y músicxs, y cambios drásticos de vestuario.

5. Las nuevas tecnologías

Fuimos conscientes de que, para cautivar al público, teníamos que apelar a la sorpresa, el golpe visual y el guiño disruptivo, utilizando como catapulta explosiva las nuevas tecnologías. De ahí la presencia de nombres llamativos en nuestros primeros CD —*Destrucción Masiva, Turra vida, ¿Quién sos?, Mucha mierda, Tangos nuevos y usados*—, que se complementaban con una imagen de tapa acorde con la propuesta. Simultáneamente, se multiplicaron y diversificaron los canales de difusión hasta volverse una verdadera red molecular: a los formatos del CD y DVD, mp3 y mp4, se sumaron las descargas en celulares, videoclips de bailarinxs por YouTube, clases de tango *on demand* y las redes sociales.

6. El circuito milonguero

Acaso el espacio social de mayor fuerza vital que presenta el género se da gracias al abrazo y el cruce de cuerpos intergeneracionales y de la diversidad sexual. En algunos casos, lxs bailarines que realizan sus exhibiciones lo hacen desacralizando los estereotipos y los códigos sexogenéricos de la tradición; en otros, aun dentro del baile social, se practican cambios de roles y nuevas formas de sociabilidad y consumo, mientras surgen y se consolidan las milongas *queer*.

La sinergia bailarinxs milonguerxs + orquesta/agrupación de tango actual se dará paulatinamente: si a finales de los noventa solo se bailaban tandas pautadas por DJ, lentamente, como “atractivo” dentro de la milonga, asomaron las primeras agrupaciones que interpretaban un breve repertorio, y a partir de 2003-2004 comenzaron las incorporaciones de las “Típicas” como parte central de una noche de milonga.

IV

Dentro de la escena de producción tanguera, el Covid dejó al descubierto la escasez de apoyo y sostén institucional de parte del Estado, nuestra precarización como trabajadorxs y la falta de articulación entre nosotrxs: si una crisis económica nos había “despertado” al pasado para recuperar sueños y raíces culturales, inspiradx en una época febril de insubordinaciones populares y organización desde abajo, casi veinte años más tarde nos abismamos a otra forma de la crisis —esta vez mundial, aunque con efectos desiguales—, pero sin haber construido una red de trabajo colectivo y transversal que, frente a una situación como esta, supiera sostenernos. Lo apunto como una autocrítica: después de unos primeros años de entusiasta organización horizontal solidaria, nos amesetamos y volvimos la mirada hacia nuestros propios intereses, compitiendo por recursos y “clientes”, entrando en una lógica de mercado individualista que redefinió nuestros horizontes. Desde 2020, el peligro y la precarización nos despertaron del

letargo y el ensimismamiento, para volver a encontrarnos y pensar una posible salida entre todxs.

Así, a nivel federal, se formaron colectivos que nuclearon a lxs trabajadorxs del tango como AOM (Asociación de Organizadores de Milongas), MFT (Movimiento Feminista de Tango), Tango Queer, CAT (Compositorxs y Autorxs de Tango), GOTaM (Grupo Orquestas de Tango Milonguero) y la Red Nacional de Tango. Gran parte de estos confluyeron en la ACIT (Asociación de Compositorxs e Intérpretes de Tango) o en la AFITT (Asamblea Federal de Trabajadores de Tango). En simultáneo, se abrió (o reavivó) una polémica en torno al Festival TangoBA y Mundial de Tango: se multiplicaron las críticas en lo referido a la designación de sus autoridades, grilla artística y calendario;¹ se planteó incorporar la perspectiva de género, así como garantizar el cumplimiento de la ley de cupo en forma transversal, entre otros reclamos. A partir de la fuerza de los colectivos, el 22 de abril de 2021 se logró ingresar en la Cámara de Diputados el proyecto de ley que busca la creación de un Instituto Nacional de Tango.

Gracias a la virtualidad, pudimos salir de la lógica porteñocéntrica para conectar con el valioso trabajo que se hace en otros lugares del país como, por ejemplo, la cooperativa MuTaR (Musicxs Tanguerxs Rosarinxs). Y si aprendimos a tramitar sistemas de alianzas en pos del cuidado de nuestra salud y de nuestro trabajo, este tiempo también nos “dejó picando”, hacia el porvenir, nuevos modos posibles de repensar/revivir la autogestión y la organización colectiva. Tal vez con formas menos utópicas, explosivas o espontáneas que aquellas con las que iniciamos nuestro camino, pero sí cargadas de experiencia, más hábiles y quizá conscientes de nuestras luces y sombras.

Sin ingenuidades ni nostalgia por el pasado, en estos más de veinte años de trabajo ininterrumpido han cambiado muchas cosas en cada unx de nosotrxs y entre nosotrxs, y una de las que aprendimos —y que no se avistaba en nuestra “agenda post 2001”— fue

¹ Históricamente, se ha reclamado un cambio en la fecha de realización del Festival, pasando desde nuestro invierno (agosto), más favorable para con lxs turistas, al verano (diciembre-febrero): la decisión entraña qué público/usuario es el prioritario para las políticas públicas de la ciudad.



(1)



(2)



(3)

▲

- (1) y (2) Natalia Lagos y la Orquesta Fernández Fierro en el Teatro Xirgu, Buenos Aires, 2019. Fotos de Observándonos.
- (3) Cuarteto La Púa en el camarín del Club Atlético Fernández Fierro, FACAFF 2022. Foto de Rubén Pineda.



que necesitábamos y necesitamos desaprender los machismos que sustentan la base de nuestras identidades de género, detectar y dismantelar nuestros prejuicios sexistas y combatir las micro-violencias lesbo-transfóbicas a las que nos hemos acostumbrado a lo largo de nuestra socialización heteronormativa. Todo esto moldea nuestras prácticas, sensibilidades y proyectos. Sin duda, la presencia cada vez más contundente de las compañeras, la visibilidad de sus propuestas y su militancia activa, unidas a un contexto social donde el movimiento feminista y de mujeres tiene un ascendente inédito, augura un futuro más diverso, plural e igualitario.

Aunque parezca banal, el paso por estas dos décadas también implica que ya no somos “lxs pibes” que irrumpieron en el género. Hoy hay otra camada de compañerxs sobre la que tenemos una responsabilidad palpable: capitalizar nuestros aprendizajes para hacer que su entrada en el tango cuente con aquellas herramientas que pudimos ir construyendo, garantizar que se sientan bienvenidxs, sin infantilizaciones ni subestimaciones, sin juegos absurdos de poder y competencia. Nuestro compromiso para con esta nueva generación de jóvenes que, de hecho, nació (literalmente) en el 2001, es afiebrarlos de tango... y que ellxs hagan su historia, aportando a la nuestra.



- Alejo Fernández de Fraga, *El abrazo del tango y del rock*, Buenos Aires, Estudio Suri, 2018.
- Vanina Steiner (comp.), *Mirada de mujer: las letristas del siglo XXI*, Buenos Aires, Tinta Roja, 2019.
- Mercedes Liska (coord.), *Tango: ventanas del presente*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2012.
- Marta Pizzo, *Tangos a la Pizzo*, Buenos Aires, Profika Ediciones, 2017.

- <
- (1) y (2) Orquesta Cuerdas de Plata. Fotos de Antonio Kaikdjian.
 - (3) Las Chifladas en Rondeman, Buenos Aires, 2022. Foto de Melina Constantakos.
 - (4) La Runfla en Club Lucille, Buenos Aires, 2022. Foto de Carla García Buforn.





*Ahora sí, De Querusa Práctica de Tango, Ciudad de Buenos Aires, febrero de 2023.
Foto de Guillermo Eduardo Butler, mención especial en el concurso *Postales del tango de hoy*.*



LOS FESTIVALES DE TANGO, ESE PUCHERO MISTERIOSO

POR DIEGO ANTIGO

La calle está cortada. En el medio de la cuadra, entre banderines y lucecitas amarillas, se armó la clase de baile con parejas heterogéneas en su edad, vestimenta y género, mientras unos parlantes van entrelazando tangos clásicos y nuevos con canciones de rock y de cumbia. Hay que distinguir las primeras caras amigas entre el humo de una parrilla llena de choris que convive con las pirámides de sándwiches de hamburguesas de lenteja y garbanzos sobre mesitas improvisadas.

Después de las primeras charlas, se ingresa al CAFF (Club Atlético Fernández Fierro) a través de una cortina de tiritas plásticas de colores como la de los viejos almacenes del conurbano, y de un largo pasillo que solía ser entrada de camiones y ahora está habitado por macetas, paredes descascaradas y afiches con frases incendiarias. Desde adentro del galpón que supo ser fábrica o depósito de vaya uno a saber qué cosas, llega la música de una de las orquestas del día. Una voz, descascarada como las paredes, canta el comienzo de "Puente Pueyrredón", de Pablo Sensottera: "No alcanzaron las heridas / que se abrieron en el lomo / de tus brazos de cemento y desazón...".

Luego del estallido social que significó el 2001 y de años en los que el tango quedó atrapado en los cientos de mausoleos que le edificaron, los espacios y escenarios destinados a esta música fueron desapareciendo: quedaron reducidos a comercios turísticos que explotaban los estereotipos acartonados *for export* de

la sensualidad, el farolito, el malevo y la percanta, o bien a unos pocos guetos aislados en una ciudad que parecía darle la espalda. En ese contexto, agruparse fue la única estrategia de supervivencia, que se fue gestando en espacios colectivos de músicas y bailarinxs. Así fueron surgiendo y consolidándose los festivales independientes, que se convirtieron en una marca distintiva de la nueva escena tanguera.

En el pasillo, al lado de un caballete donde armaron una improvisada feria de libros en la que conviven aguafuertes de Arlt, un cancionero de compositoras mujeres actuales, un libro de tango *queer* y una edición deshinchada de la historia del tango de Horacio Ferrer, se arman algunos grupos de dos, tres, seis personas que conversan. El mosaico de charlas se arma con los "¿che, están tocando?", "los escuché, suenan muy bien", "es un temazo", "ahí no toco más, son unos garcas", "alto machirulo ese" y los "tomá el último disco que grabamos", porque los discos están



"¿Pop para divertirse? ¡Tango para molestar!", suplemento "Soy", Página/12, 6 de marzo de 2020.



para eso: para intercambiarlos, como figuritas, por los discos de los otros músicos. Desde adentro llegan los acordes de “Los blues de Boedo”, del Tape Rubín, y la voz descascarada que canta: “Ay, Boedo. / Tu luz blusea ciega de dolor. / Ay, Boedo. / Tu blues fisura roto y sin perdón...”.

Muchos de estos festivales tienen un fuerte anclaje territorial. El Festival de Boedo, el de la República de La Boca, el de Flores, el de Almagro, Urchasdonía (que agrupa los barrios de Villa URquiza, Parque CHAS, Villa PueyrredÓN y AgronomÍA). Otros están asociados a lugares emblemáticos, como es el FACAFF (Festival Autogestivo del Club Atlético Fernández Fierro), que desde 2017 propone un espacio para explorar el lenguaje común del tango actual. También están los festivales como Tango Hembra, organizado por un colectivo de feministas tangueras con una perspectiva de género. Otros, como el FETEM (Festival de Tango en Movimiento), el Festival de Valentín Alsina, el Festival Independiente de Tango y Murga de Avellaneda o el Festival de Tango y Criollismo de Lomas de Zamora, plantearon también la recalada independiente en el conurbano, como una ruptura respecto del imaginario porteñocéntrico del tango. Ruptura que se amplificó en otros muchos festivales independientes que se realizan en todo el país, como los de la Unión de Orquestas Típicas en Entre Ríos y Mendoza, el Tango Palooza en Córdoba, el Festival de Luján, entre otros.

Adentro, la orquesta ya terminó y, mientras suena “Breaking Away” de Sumo, un presentador sobreviviente del Parakultural –sombrero de cowboy, lentes negros y campera de plumas blancas– anuncia lo

que viene. La desmesurada máquina de humo cubre en pocos segundos todo el galpón. La densa bruma prepara el misterio para el siguiente show. De a poco, los nubarrones empiezan a moverse arriba del escenario, señal de que va a empezar la música: La Rantifusa, una orquesta de mujeres llenas de *glitter* y pañuelos verdes, arranca una versión de “Canción de Alicia en el país”, de Serú Girán: “Quién sabe Alicia este país / no estuvo hecho porque sí. / Te vas a ir, vas a salir, / pero te quedas, / ¿dónde más vas a ir?”.

Los festivales son espacios de cruce entre estilos musicales, ideológicos, estéticos, temporales, sonoros, poéticos, donde se arma el menjunje para el puchero misterioso del tango de hoy.



• Susana "la Tana" Rinaldi junto con otras mujeres y disidencias tangueras en el I Festival Internacional Feminista de Tango "Tango Hembra", Buenos Aires, 2019. Foto de Elizabeth Carretti.



• Artistas participantes del FACAFF 2019 en el Club Atlético Fernández Fierro.



Romina Pernigotte,
Tangueras.
Microfibra, 21 x 14 cm,
2018. Gentileza de la
artista.



Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Director de la Biblioteca Nacional

Juan Sasturain

Subdirectora de la Biblioteca Nacional

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación Administrativa

Roberto Arno

Directora del Museo del libro y de la lengua Horacio González

María Moreno

Coordinación de la muestra: Florencia Ubertalli y Diego Antico. **Investigación y textos:** Martín Prestía, Florencia Ubertalli, Diego Antico, Antonio Dziembrowski, Tomás Schuliaquer y Nicolás Reydó. **Dirección de Investigaciones:** Evelyn Galiazo. **Diseño:** Daniela Carreira, Maia Kujnitzky y Magdalena Romero. **Fotografía y digitalización:** Daniela Carreira, Tatiana Del Río y Silvana Truant. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini, Andrés Girola, Pamela Miceli, Susana Fitere, Jonathan Anzotegui, Juan Argüello y Emiliano García. **Producción:** Martín Blanco y Karina Lorenzo. **Corrección de textos:** Departamento de Publicaciones. **Video:** Diego Antico, Antonio Dziembrowski y Ludmila Cid (Coordinación de Prensa y Comunicación). **Corrección de textos de la muestra:** Virginia Feinmann.

Autores invitados: Guillermo Elías, Cecilia Gil Mariño, Lautaro Kaller, Mercedes Liska y Matías Mauricio.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Dirección de Investigaciones, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Exposiciones y Visitas Guiadas, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento de Libros, Departamento de Materiales Hemerográficos, Departamento de Archivos, Departamento de Materiales Musicales y Multimediales, Departamento de Preservación, Departamento de Fototeca, Departamento de Publicaciones, Departamento de Relaciones Públicas, Departamento de Sonido e Iluminación, Departamento de Microfilmación y Digitalización, Coordinación de Prensa y Comunicación.

Agradecimientos: Academia Nacional del Tango, Marina Cañardo, Guillermo Elías, Gabriel Soria, Tito Rivadeneira, Sebastián Esteverena, José Díaz Diez (@fotos.antiguas.ba), Archivo General de la Nación, Rosario Louhau, Victoria Solanas, Pablo Darío Taboada, Marcelo Castelo, Noelia Perales y Francisco Ortiz (Fototeca de la Biblioteca Nacional), TV Pública, Vanina Steiner, Romina Pernigotte, Juan Lorenzo, Tango Transfeminista de Hoy, Movimiento Feminista del Tango, Tangéneres, Autoras Tangueras, Elizabeth Carretti, Pablo Sensottera, Julia Winokur, Andrés Valenzuela, Elbi Ollala, Alejandro Guyot y Ricardo Culotta.



PEDRO LAURENZ
VIRTUOSO DEL BANDONEON

ENRIQUE
DISCEPOLO

QUIERO
27
HUGO DEL CARRIL
Astro de nuestra canción popular

MUNDO RIVERO
personal
intérprete
de
nuestro
tango

ANSELMO AIETA

CARLOS
DI SARLI
EL FAMOSO MAESTRO Y
"SEÑOR DEL TANGO"

AMANDA
LEDESMA

PIAZZOLA

CHIFLADAS
TANGO

La Rumbera

EN VIVO
ALTERTANGO

Orquesta
Rosarino
& Milonguero

MAIZANI

BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

ENRIQUE
CADICAMO

AZUCENA MAIZANI

JULIAN
CENTEYEA

PEDRO LAURENZ
VIRTUOSO DEL BANDONEON

TITA
MERELO

Dos Minutos

EDMUNDO RIVERO
El personal
intérprete
de
nuestro
tango

ORQUESTA
TÍPICA
VILLA URQUIZA

ANIBAL TROLLO
(Pichuco)

TANGO
QUE FUISTE Y SERÁS

ALBERTO
CASTILLO

ALBERTO
CASTILLO

ANIBAL TROLLO
(Pichuco)

ROSITA MORENO

ANSELMO AIETA

QUE
NIC

CARLOS
DI SARLI
EL FAMOSO MAESTRO
"SEÑOR DEL TANGO"

ADA FALCÓN

LIBERTAD
LAMARQUE

EDMUNDO RIVERO
El personal
intérprete
de
nuestro
tango

HUGO DEL CARRIL
Astro de nuestra canción popular

AZUCENA MAIZANI

ENRIQUE
DISCEPOLO

CANARO

CARLOS
GARDEL

LIBERTAD
LAMARQUE

PIAZZOLA

La Rumbera

CARLOS
DI SARLI

La Rumbera

HUGO DEL CARRIL

LIBERTAD