

Los cancioneros en la década del veinte. 1916-1915.

Oswaldo Verrastro.

Cita:

Oswaldo Verrastro (2024). *Los cancioneros en la década del veinte. 1916-1915. XIX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamentos de Historia de Universidades Publicas, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/osvaldo.atilio.verrastros/7>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p0qn/3Ct>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia-18 al 21 de septiembre de 2024
Mesa N° 15 - "Música, sociabilidad y gusto: perspectivas y desafíos para una historia cultural en Argentina". Coordinadores: Josefina Irurzun-Nicolás Aliano- Guillermina Guillamon.**

Ponencia: Los cancioneros en la década del veinte. 1916-1935

Una mediación del gusto musical en los inicios del tango canción

Lic. Osvaldo Verrastro -UNTREF- Prov. de Buenos Aires-Argentina

Para Publicar - osvaldoverrastros@gmail.com

Hacia fines de la segunda década del siglo XX la producción y distribución del tango estuvo envuelta en una serie de transformaciones que consolidaron su camino hacia la masividad. Entre esos cambios se encuentra la conformación del denominado tango canción, es decir, de la incorporación de cantantes como actores de relevancia del género. Esto no significó que en devenir previo del tango no existieron letras y vocalistas sino que será en esos años, cuando una serie de músicos, autores e intérpretes realizaron varias innovaciones que ampliaron la escucha del género.

Entre los impactos que conllevó el surgimiento del tango canción estuvo la aparición de cancioneros periódicos, que se dedicaron a la difusión de sus letras y a la promoción de sus intérpretes, centralmente los cantantes. Estos impresos dirigidos a públicos de clara impronta popular permite visualizar algunos rasgos culturales de esa emergencia musical así como ciertos tópicos de recepción que acompañaron esos primeros pasos. El carácter de ser medios preocupados por lograr un impacto “inmediato y urgente”, permite captar mejor expresiones del sentir de una época, vinculados a escuchas situadas en ese pasado.(Gonzalez, J. P. y Rolle, C.,2007) La presente ponencia indaga en esos cancioneros en tanto difusores y orientadores de la recepción del tango canción, en una aproximación a esos nuevos públicos que se identificaron con esta expresión musical.

Hasta el presente la indagación de estos medios gráficos avanzó dentro de la problemática de democratización cultural. (Rogers, G. 2013) o para algún medio en particular como vehículo de modernidad y transgresión. (Romero Pereira, 2016) Este artículo enfatiza el papel de estos impresos como mediadores del gusto musical, dentro de una perspectiva orientada por Antoine Hennion,(2010) que desde la sociología de la música se orienta a comprender las relaciones entre la música y los públicos, a través de los distintos espacios donde se producen.

El corpus documental de este artículo se benefició de la progresiva digitalización de la biblioteca criolla que se aloja en el Instituto Ibero-Americano de Berlín, así como de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.¹ Desde el punto de vista metodológico, la decisión de tomar a las diferentes revistas como un único corpus, permitió un análisis más productivo al incorporar sus diferencias y tensiones dentro de un dispositivo mediático de neto corte comercial. El arco temporal de esta investigación comprende desde el momento constitutivo de estos impresos hasta la transformación de un cancionero en revista dedicada a la actividad radial, que tradujo la reconfiguración del mercado de los medios gráficos dedicados a la música.

La ponencia se organiza en cuatro momentos, el primero describe la emergencia del tango canción, luego el surgimiento de los cancioneros periódicos, sus características comunes y perfiles diferentes en especial en referencia a ciertos tópicos de recepción. Otro punto será la transición que se verifica a fines de la década del veinte, con la irrupción de *La Canción Moderna* que primero radicaliza ciertas tendencias previas para luego evolucionar hacia una revista del espectáculo más vinculada a la radiofonía. Por último, se hará un cierre provisorio que presenta los hallazgos encontrados.

La conformación del tango canción

Sobre el surgimiento del tango canción hay una abundante literatura que resalta el papel fundante de Pascual Contursi en la composición poética y de Carlos Gardel en la forma interpretativa que se plasmó en la canción “Mi noche triste”, según una abundante historiografía como hito fundante del subgénero.² Desde un análisis musicológico se destacan las transformaciones de estilo de composición que posibilitaron “una melodía apta para el canto” que llevaron adelante músicos como Enrique Delfino. (Kohan, 2010, pp. 9-18) Estos trabajos son indagaciones de los aspectos artísticos del cambio musical, centrada en algunos de los personajes clave que lo impulsaron.

La perspectiva adoptada en este trabajo será diferente. Se parte de la propuesta del sociólogo Howard Becker (2008), sobre el carácter cooperativo de varios oficios o

¹ Instituto Iberoamericano de Berlín, Biblioteca digital <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/index/>. La Biblioteca Mariano Moreno, Colecciones digitales <https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=find-m>

² El listado de trabajos es largo sobre la conformación del tango canción para citarlos. Sobre la contribución de Contursi como letrista puede verse Conde, Oscar (2014). Sobre la contribución de Carlos Gardel, puede verse una reciente compilación donde se lo aborda desde diversas disciplinas, García Bunelli, O. (coor.) (2020). Ver en especial a Salton, R. (2020) y Schwartzman, J. (2020).

quehaceres que son necesarios para la conformación de los diferentes mundos del arte. También en esa perspectiva se entiende que las innovaciones que los artistas plantean deben ser incorporadas a las organizaciones que producen y difunden esas obras para lograr consolidar los cambios propuestos. El tango canción puede ser visto como un caso exitoso de una serie de modificaciones que llevaron adelante diferentes gremios artísticos y las industrias culturales en procura de nuevos públicos. (ibíd., 337-376)

En el anexo 1 de esta ponencia se listan las primeras grabaciones de tango canción, allí se puede apreciar los diferentes gremios musicales, innovaciones teatrales y nuevas industrias culturales que motorizaron la novedad del tango canción. De manera sintética puede señalarse la consolidación de empresas discográficas internacionales con asiento en el país. Allí sobresale la gestión del empresario local Max Glücksman que asocio con discográfica alemana Odeón y será quien contrate a los músicos y cantantes que terminaron configurando el tango cantado como nueva atracción. (Cañardo, 2017, pp. 26-67)

Es así, que Lola Membrives firmó a fines de 1916 su contrato de exclusividad con Odeón, unos meses más tarde el dúo de Gardel-Razzano también accedió a un contrato con la misma empresa.³ La primera era una de las triples (cantantes de cuplés) argentina más importantes que en esos años incorporó a su repertorio los “aires nacionales” y luego el tango. El dúo eran cantantes nacionales como se los denominaba, que se venían destacando entre los se nutrían de los ritmos folclóricos. Ambos darán resonancia popular al subgénero dado su posición de ser figuras del varieté.

También jugaron un papel significativo los compositores de música y autores de letras, que en esos años habían alcanzado relevancia en la defensa de sus derechos. La multiplicación de obras musicales comenzaba a tener otro costado comercial. (Palomino, 2021, pp. 63-69) Otro factor relevante fue incorporar tangos cantados como parte de la atracción de los sainetes que se presentaban. La letra era provista por dramaturgos como parte de sus creaciones.

Pero estamos en el terreno de la música popular que evoluciona dentro de un mercado comercial que es quien ordena la vigencia de géneros y estilos. Hay mucha evidencia en la prensa del momento, que los primeros éxitos de tango-canción fueron

³ La carta de Lola Membrives a Odeón, publicitando los primeros discos con la empresa en (2/12/1916) Publicidad Nacional Odeón. *Caras y caretas*, p. 7). La contracción de dúo Gardel -Razzano será a comienzos de 1917 (García Jiménez, F., 1976, p. 143)

“*Milonguita*” (1920) y “*La copa del olvido*” (1921), los dos estrenados en sendos sainetes, “*Delikatessen Haus*” para la primera y “*Cuando un pobre se divierte*” para la segunda. La primera era un modelo de la chica de barrio que se pierde, la segunda se adscribe al lamento por el abandono.⁴

También contribuyó al éxito de ambas canciones la grabación por intérpretes consagrados. Siguiendo una circulación que comenzaba a ser habitual en esos años, ambas canciones son registradas por Gardel, en el caso de *Milonguita* se agrega Rafael Meller, cupletista de fama mundial que visitaba Buenos Aires por ese entonces lo que prolonga su difusión y luego también la grabara la ya mencionada Lola Membrives. La música de ambas canciones fue compuesta por Enrique Delfino, mientras las letras pertenecían a los autores de los sainetes, Samuel Linning para la primera y Alberto Vacarezza para la última. (Ver Anexo 1).

De hecho ambos tangos generarán una mecánica conocida en la naciente cultura de masas, la utilización del título o del argumento para procurar éxitos en el teatro, cine o en la literatura. Así, Linning escribirá otro sainete en 1922 como el nombre del tango que escribió, mientras “*la copa del olvido*” se utilizara también en el sainete “*Borrachera de tango*” que se estrenará a fines de 1921, caso muy excepcional dado la relevancia que el estreno de tangos tenía en el público. Ambas se utilizaron como títulos de novelas que se editaban en folletos. (Alvo, 1922; Quesada, 1921)

En el caso de “*Milonguita*” tendrá además una película, que se referencian en el éxito del tango. (Goyena, Hector, 2006, p. 20) Por otro lado, “*La copa del olvido*” será referenciado en un corto de sátira de corte político donde la utiliza su letra en una mecánica de traslado de éxito entre disciplinas artísticas propias de la industria cultural, aún incipiente pero en franco desarrollo.(Cristiani, 1921) En campo de música popular se podría establecer que a partir de ambas canciones, el tango canción comenzaba a conquistar un nuevo público.

Esta ampliación de la escucha del tango canción se va sostener en una industria discográfica local en proceso de consolidación, en su utilización reiterada en

⁴ Sobre el impacto popular de ambas canciones se puede consultar la nota (24/2/1921). *Milonguita*. *Atlántida*. También fuera de Buenos Aires tuvo repercusión la canción, véase la crónica de Martín Moyano López (7/4/1921). Degeneración del gusto artístico. *Los Principios*, p. 4. Sobre *La copa del olvido* véase la nota (1921/12/24). José Cicarelli que ha popularizado la copa del olvido. *Caras y caretas*, pág. 81. También sobre la misma canción véase el artículo de Héctor Luis Goyena (2014) donde cita un artículo del Diario Crítica, del 27/12/1921 que se explyaya sobre el fuerte impacto popular de la canción.

emprendimientos teatrales, en la multiplicación de autores e intérpretes que sostengan el subgénero y con el avance de la década con la incorporación de la radio como mediador musical. La prensa gráfica también será un canal de difusión, en particular, la transformación de los cancioneros en emprendimientos periódicos se convertirá en medios especializados de la música popular.

El primer momento de los cancioneros periódicos

Cuando Adolfo Prieto (2006) estableció un mapa de lectura ampliado, buscando visualizar los consumos de lectores recientemente alfabetizados, identificó una heterogénea y abigarrada producción de folletos que nutrieron esa demanda. Calificada en buena parte como “literatura de cordel” ya que aludía tanto a las pobres condiciones editoriales de impresión como por la calidad de literatura, esa producción fue creciendo y diversificando temáticamente desde la década de finales del siglo XIX. Serán vectores de una democratización cultural. (Rogers, Geraldine, 2013, p. 53)

La expansión de los cancioneros para varias ciudades sudamericanas puede fecharse alrededor de las dos décadas finales del siglo XIX. “Eran compilaciones impresas de textos musicales que incluyen letras y rara vez traían partituras o notaciones musicales” (Cornejo, 2020, pp. 9-10) Esta producción se caracterizó por abarcar muy diversos géneros musicales, incluyendo varios de origen europeo, editada en general como folletos a bajo costo. Para el caso de Buenos Aires puede detectarse impresos vinculados a diferentes intérpretes entre los que se destacaron los payadores, pero también compilaciones ad hoc que mezclaban géneros diversos en general aprovechando un canción de éxito que funcionaba como atracción.

La coyuntura musical que se describió en el apartado anterior, va a significar una transformación de los cancioneros en emprendimientos periódicos, nutriéndose de la ascendente música popular, en particular de las nuevas canciones que aportó el tango canción. Como en otros países latinoamericanos el avance de la industria discográfica impactó sobre la configuración de estos impresos. (Cornejo, 2020, p. 22)

En el anexo 2 (al final de la ponencia) se vuelcan los datos que pudimos recoger de estos nuevos cancioneros periódicos, año de inicio, sus directores, los editores y sus antecedentes. En el cuadro se visualiza que la mayoría provenía de publicar revistas y folletines de difusión popular en sus diferentes vertientes (teatral, novelas por entrega, de impronta criollista) que venían floreciendo desde fines del siglo anterior. Varios fueron

libreros modestos que se orientaron comercialmente hacia este mercado en expansión.(Adamovsky, 2019, pp. 36-39)

Para el momento que surge “*El alma que canta*” en 1916 el proceso de conformación del tango canción aun no se ha producido y la edición de los cancioneros sueltos que editan los intérpretes sobrevivirán por varios años más. La historia del surgimiento de la revista editada por Vicente Buscheri es conocida, también sus dificultades para estabilizar una periodicidad que recién podrá ser conseguida hacia los primeros años de la década 1920, lo que se traducirá en un reconocimiento en el mercado editorial de un nuevo tipo de revista. (Magallanes, A., 1979; Selles, R., 1998; Lomba, A, 1998, pp. 17-22)

Se puede hipotetizar entonces que la proliferación de estas nuevas revistas que surgieron en 1921 se conecta entonces con la ampliación de nuevos públicos que se visualizó por impacto popular de las canciones “*Milonguita*” y “*La Copa de olvido*” descrito en el acápite anterior. De hecho en esos primeros números de estos cancioneros, se vuelca en sus páginas sus letras, mientras “*Milonguita*” se repite en tres cancioneros diferentes y es la tapa de *Lo que canta el Pueblo*, “*La copa del olvido*” se transcribe en cuatro de las revistas que estamos indagando.

Siempre es problemático establecer las características a los lectores de las revistas. El bajo precio de venta con que salían a la venta a principios de la década (entre los 20 y los 10 centavos) induce a plantear que se encontraba dirigido a públicos populares. En la presentación del número inicial del cancionero *Guitarra popular* que editaba Andrés Pérez (h), que poseía muchos años en rubro de folletines y revistas populares hablaba de que el impreso estaba dirigido a “La obrerita de la fábrica” y la “encopetada oficinista”.⁵ Otros indicios surgen de la aparición y sostenimiento en los cancioneros *El Alma que canta* y *El canta claro* de secciones dedicadas a correo sentimental de los lectores, muestra que una parte significativa de su público se encuentra entre jóvenes de ambos sexos.

En general los cancioneros presentaron pocas publicidades en sus páginas, incluso *El alma que canta* que logró mayor impacto popular, incluía algunas pocas vinculadas al gremio como editores de partituras, academias de música o de baile, así como la promoción de algún profesional. Su sostenimiento estuvo en las suscripciones y venta por canillitas. También

⁵ Pérez, Andrés (h) (1921).A nuestros lectores. *Guitarra popular* N° 1.

logró desplegar una distribución por el interior del país, lo que permitió una ampliación de su tirada.(Lomba, Aníbal, 1998, p. 33,45)

Vistas en términos de instalación de mercado, según la información fragmentaria que surge de investigaciones previas y constataciones en las bibliotecas sólo tres lograron atravesar la década mientras las demás no parecen haber logrado superar con más o menor suerte sus años iniciales. En efecto, mientras *El alma que canta* y *el Canta claro* tendrán una larga vida que se prolonga hasta la década de 1960.(Lomba, Aníbal, 1998, p. 46; Selles, Roberto, 1998, p. 13) Por otro lado, *Canciones populares* registra ediciones por lo menos hasta fines de la década del 1920 en el archivo digital del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Como mediadores del gusto musical

Los procedimientos que utilizan los cancioneros para determinar qué incluir en sus páginas vienen dado de las novedades de un mercado de consumo de la música popular sostenido en la expansión de la industria discográfica, las actuaciones de los intérpretes en el varieté y la circulación de músicas en sainetes y revistas. Algunas como la *Canciones populares*, editan los repertorios de los intérpretes que registran más grabaciones. Otras como *Canciones del Día* privilegian aquellas que tuvieron su paso por el teatro. En general parecen ganadas por reflejar la coyuntura musical dado que se presupone que ello reportará un éxito comercial más seguro.

En contrario, aquellas de raigambre más criollistas como *Guitarra popular* y *Milonga popular* buscaron atender a una tradición de payadores y cantores criollos, varios de ellos ya fallecidos, aunque con coberturas menores no dejan de incorporar la novedad de tango en sus páginas. Su escaso sostenimiento en el tiempo, podría ser indicador de que eran estrategias equivocadas ante la aparición de un público más volcado a las novedades.

Si repasa el contenido de las mayorías de estos cancioneros vemos que se caracterizan por albergar a varios géneros musicales en sus páginas, aunque con diferencias en el peso que cada editorial otorgaba a cada una. En estos impresos se hallará diversos géneros vinculados a la tradición que en la actualidad denominamos folclórica, aunque se puede constatar el predominio del estilo, que era corriente entre los cantantes criollos rioplatenses. En los primeros años de la década del veinte se puede encontrar cuplés y otros géneros de tradición hispana pero desde mediados de la década lo que se percibe son canciones derivadas del jazz (Shimmy y fox-trot). Pero serán las letras de tango canción aquellas que tengan un

peso mayor en los cancioneros y su visualización en las tapas parece indicar su poder de atracción. Los cancioneros visto como un único corpus parecen reflejar el consumo musical de amplios sectores populares y medios porteños

Estas convivencias de géneros musicales populares tenían una larga tradición en los repertorios de los llamados cantores nacionales. El caso más emblemático pero no el único fue el de Ángel Villoldo, que a principios de siglo fue autor e intérprete de estilo, vidalás y canciones criollas pero también de no pocos tangos, e incluso de algunos cuplés. Aunque la generalización de esta convivencia de géneros en los repertorios de los llamados cantantes nacionales se dio en la década del veinte, como fueron casos de Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Rosita Quiroga, Agustín Magaldi entre otros.(Chindemi, Julia & Vila, 2017; Verrastro, 2018)

Si se enfoca en las tapas de las distintas revistas aparecen dos modelos iconográficos bien diferenciados. (Ver anexo 3). En el caso de *El alma que canta* y *El Canta claro*, *El Alma Argentina* apelaban a dibujos de raigambre criollista o escenas de la gran ciudad, a veces de paisaje arrabalero. Se inscriben en una tradición de folletos y revistas que se remonta a fines del siglo XIX. En cambio, las otras en una perspectiva más moderna proponen fotos de nacientes ídolos populares que era procedimiento que estaba utilizado los magazines en esos años.

Con el avance de los años aquellas revistas que conservaban al dibujo referencial en sus tapas van a incorporar a la fotografía de famosos cantantes, mostrando que comienza a imponerse la cultura de la celebridad. De hecho un proceso similar estaban viviendo las revistas teatrales. (Mazzaferro, 2018, p. 31) Hacia 1927 *El canta Claro* presenta fotografías en sus tapas, mientras que hacia fines de la década del veinte la revista *El Alma que canta* incorpora en sus páginas interiores fotos de intérpretes destacados del género, que se van incrementado en cantidad y destacando al doblar la década del treinta. Sin embargo habrá que esperar hasta la muerte de Gardel para que la tapa del semanario destaque una foto de cantor en la tapa.⁶

Un análisis de las revistas *El canta claro* conseguidas nos muestra una preeminencia de la poesía popular, preferentemente de perfil criollista, que en varios casos poseían un

⁶ En la tapa del (23/7/1935) *Alma que canta* n° 647, hay una foto (duplicada) de Gardel vestido de gaucho con una guitarra, delante de un dibujo de resonancias rurales, bajo el título “Gardel no ha muerto, vivirá en sus canciones”.

discurso de tonos anarquistas que sintoniza lo popular con situaciones de opresión social y política. En ese sentido, se puede destacar las poesías de Martín Castro que se volcaron en sus páginas como la expresión más acabada de esa tendencia.⁷ (Adamovsky, 2019, pp. 115-132)

Las letras de las canciones ocupaban las páginas finales del cancionero bajo la sección “tangos y Simmys al día”. También poseía un correo sentimental y la incorporación ocasional de crónicas policiales. Su papel de difusor de la música popular, por lo menos para los números analizados que pertenecen a 1926 no tiene más que un papel complementario dentro de la revista. Pero unos números posteriores muestran un papel más relevante para las letras de canciones y el tango en particular se convierte en un centro de atracción.⁸ Esta impronta se prolonga durante los primeros años de la década del treinta.

El Alma que canta fue sin duda la revista que logró mayor impacto popular y se caracterizó por volcar en sus páginas no solo letras de canciones, sino incorporó poesías, monólogos, cuentos, crónicas y hasta dramatizaciones de hechos policiales. Sus páginas van a caracterizarse por apelar a una heterogeneidad de géneros literarios, distribuidos desordenadamente, aunque las letras de canciones son las que ocupan mayor espacio. Era frecuente encontrar escritores vinculados a la edición popular como por ejemplo Silverio Manco, Arturo Blasi o Dante Linyera. (Selles, Roberto, 1998, pp. 9-11) Estos escritores van a inscribirse dentro un sector de la literatura popular que sintoniza por su temática y escenarios con los llamados marginales. (Sarlo, 1988, pp. 179-181)

Así en relación al tango, en estos textos podemos encontrar una apelación reiterada a lo popular que funciona como fondo cultural de las canciones, que reconoce en el paisaje suburbano porteño su espacio simbólico. Esa literatura dialoga en las páginas de esta revista con las letras que son presentadas como expresiones de una misma sensibilidad.⁹ En las invocaciones al género se percibe cierta reiteración temática, donde sobresale la mención a la deriva social y moral de la muchacha de sectores populares o el papel del barrio como lugar de referencia nostálgica. Estos textos irán delimitando un universo representacional

⁷ Quizás el caso más emblemático de esta sección sea el poema de Martín Castro. (30/4/1926) Primero de Mayo. *El Canta Claro* n° 80

⁸ Véase por ejemplo la Letra de la Canción “Adiós muchachos” en la página de referencia de la Revista (18/11/1927) *El Canta Claro*, n° 161, p. 3 o el poema “*El tango*” también en la página de referencia de la revista (11/10/1929) *El Canta claro* n° 261.

⁹ Es común que aparezca textos bajo invocaciones similares como (24/7/1928) “brochazos del suburbio”, *El Alma que canta*, p. 9; (10/9/1929) “Acuarelas del suburbio”, *El Alma que canta*, p. 21

singular. Puede hablarse desde la semiótica de que estos escritos e imágenes que se volcaban en este cancionero funcionaron como metadiscursos del tango. (Jáuregui, 2013, p. 116)

Este discurso se va caracterizar como ha sido señalado, por registrar las modificaciones en la relaciones de género en amplios grupos sociales porteños (Archetti, 2003, pp. 193-207) y por vincularse a un habitar la ciudad que está vista desde sus nuevas zonas suburbanas, que suele recibir la etiqueta de “arrabal” o “barrio reo”. (Gorelik, 1998, pp. 361-373) Apelan para ello en algunas oportunidades a la utilización del lunfardo que funciona como un lenguaje de identificación social. Es un gesto que homologa al tango como una expresión exclusivamente popular/marginal.

Este perfil se puede contraponer con el que se desarrolla en *Canciones populares. Tango*, la otra revista que logra sobrevivir durante la década del veinte donde el encuadre de las letras que se presentan es más austero y neutral, señalando cuándo y por quién se grabó el tango o cuándo y en qué teatro fue estrenado. Su proyecto editorial se centra en la difusión de la música popular cerca de la industria fonográfica, aunque no se detectó algún vínculo con las empresas productoras de discos. Serán los cantantes quienes serán referentes centrales de la revista, que estaba marcada por las fotografías de estos ídolos que solían ilustrar sus tapas.

En ese sentido, un dato sobresaliente de *Canciones Populares* lo da el primer número de revista que a mediados de 1921 colocan al Dúo Gardel–Razzano en la misma. (Ver Anexo 3). Es hasta donde sabemos, una de las primeras referencias destacadas al conjunto en la prensa porteña. Las estrellas de la discográfica Odeón serán las tapas de este cancionero en forma reiterada y particularmente Gardel aparecerá en forma repetida durante la década.¹⁰

Aparece *La Canción Moderna*

Hacia finales de la década, el panorama musical presenta un predominio amplio del tango instrumental y vocal, aunque los ritmos folclóricos siguen cosechando un espacio sostenido en los cantantes y dúos nacionales. El jazz tiene una aceptación significativa de la mano no solo de las grabaciones importadas, sino también de una producción local de orquestas (muchas de las cuales tenían al tango como género principal) y de cantantes.

¹⁰ Ya el número 1 (1/7/1921) aparece una fotografía del dúo Gardel-Razzano que se reitera en el n°4 (1/8/1921), y en el n° 10 (1/3/1922) Gardel aparece solo en n° 13 (1/6/1922), se repite Gardel con otros intérpretes en el n° 50 (9/1925), y Gardel vestido de Gaucho en el n°89 (12/7/1928).

Continúa el proceso de avance de la mediación de la música popular, signado tanto por el crecimiento de la edición fonográfica como por la aparición de la radio como medio de difusión. Los cantantes al contrario de los actores se incorporaron al nuevo medio en esos años. El abandono de la carrera actoral de Ignacio Corsini en 1928, para firmar un contrato de exclusividad con radio LOY marca un signo de época en torno al sostenimiento económico de los cantantes más convocantes. (Dacal, 2021, pp. 66-67)

La aparición de la *Canción Moderna* se da por la conjunción de un joven editor de partituras musicales y un periodista que viene de incursionar en otros cancioneros. Julio Korn va ampliar su negocio hacia edición de revistas y Dante Linyera abandona a *El Alma que canta* y otros menesteres periodísticos para dirigir el semanario. (Korn & Oliver, 2017, pp. 68-88) Esta revista va a suponer continuidades pero también varias novedades. Sigue teniendo centralidad las canciones e intérpretes del tango, también la apelación a poesía popular y crónica costumbrista. También se percibe que varias poesías y crónicas muestran una clara orientación anarquista, que enfatiza la opresión que sufren los humildes en distintos ámbitos.¹¹ (Romero Pereira, 2016)

Si bien el lunfardo era utilizado en las otras revistas, en la dirigida por Dante Linyera alcanza una utilización casi exclusiva en el cuerpo de la revista, incluso los editoriales se expresan en ese argot. Era otro modo de incorporación de lo popular que era una marca reiterada en sus páginas.¹²

La tapa del semanario estuvo dominada por dibujos de impronta urbana aunque no faltarán las referencias rurales, siguiendo la tradición de los cancioneros líderes en el rubro. En cuanto a la impresión de letras tendrá un fuerte predominio del tango con relación a otros géneros, aunque también transcriban canciones de variado origen internacional. Como novedad, incorpora desde el primer número la entrevista a intérpretes y autores del género, en un intento de resaltar a aquellos que se destaquen. Un dato significativo es que el reportaje se estructura alrededor de valoraciones sobre el tango y sus diferentes intérpretes, en un intento de establecer un canon en la materia.

¹¹ Véase la n° 6 (30/4/1928) donde la tapa aparece un dibujo alegórico al primero de mayo y en la página de referencia una poesía firmada por Dante Linyera “¡Salud y R.S.!” que alienta a la rebelión.

¹² la revista se publicitaba como “*La canción moderna* es la revista del pueblo por excelencia”. También véase Dante Linyera (7/5/1928) Elogio al lunfardo. *La Canción Moderna*, n° 7, p. 23.

Una característica que también va a dominar al semanario dirigido por Dante Linyera es la postura que asumió ante la evolución del tango. En efecto, se mostrará proclive a la modalidad del tango milonga, que ubica en un pasado glorioso en contra del tango romanza y el tango canción dado que la emergencia como variantes del mismo suponía una pérdida de autenticidad del género. Se acusa al género de haberse “afeminado”. Estas posiciones se expresaron en sus editoriales, que se redactan en verso, un procedimiento que ya no tenía tanto cultores, más propia de la revistas criollistas de principio del siglo.¹³ Esta apuesta por defender la autenticidad del tango, se basa en la creencia de que representa un bastión de la cultura popular que debe ser preservada de toda contaminación. (Marsili, 2013)

Lila Caimari en su indagación sobre la evolución del lunfardo como una forma de mirar la modernización de la ciudad, de oponerse a sus consecuencias, va a postular la emergencia de una tradición reciente que se asienta en una “pureza de la mezcla”. Esta no remite a un origen que debe ser resguardado sino la defensa de “cultura del arrabal” en se fue forjando como contraluz del proceso de modernización. Esta constatación de la historiadora sintoniza con la descrita en el párrafo anterior sobre la defensa de la autenticidad del tango, que puede ser entendida como parte central de esa cultura. Ambas tendrán como referente mediático las páginas de *la Canción Moderna*. (Caimari, 2016)

Desde el n° 15 dedicó una página a la sección “de la guardia vieja y de la guardia nueva” donde rememora viejos músicos y nuevos que muestran que hay un historia del género que puede ser contada y por otro, determina una clasificación que se volverá canónica en la historia del tango.¹⁴ Pero también se apeló a estrategias más comunes como “el gran concurso permanente de letras de tango”, para incorporar nuevas plumas, o con el paso de los números, la aparición de una sección de correo sentimental, que también caracterizaba a sus competidoras. Pero en el camino de la transformación, se verá con el surgimiento de nuevas sesiones como “Radio Chamuyo”, “La Cancha” (dedicado al naciente Fútbol) y “Cinematografías”, todas actividades en creciente desarrollo en esos años.

Esta tensión entre convertirse en magazine y la especialización va a caracterizar a varios emprendimientos gráficos en esos años. La sección “Radio chamuyo” será el germen de la evolución de la revista hacia la cobertura de ese medio, cada vez más importante entre los medios de comunicación, que terminará con la salida de Dante Linyera de la dirección

¹³ Linyera, D. (7/5/1928). Chamuyo al tango. *La Canción Moderna* ° 7, p. 1.

¹⁴ (2/7/1928) De la guardia vieja y de la guardia nueva. *La Canción Moderna*, n°15

hacia mediados de 1932. A partir de su salida de la revista gana espacio las noticias del acontecer radial, reduciéndose las páginas dedicadas a las letras de canciones. Esta transformación se transparenta con los cambios de nombres, primero será *La Canción Moderna-Radio* en Enero de 1935 y *Radiolandia* a comienzos de 1936

A partir de la salida de Linyera la revista adopta opiniones más matizadas con respecto al tango. Se defiende a las letras del tango de las críticas de ser “sensibleras y ramplonas”, ya que es propia de la música popular referirse a temáticas simples, aunque reconoce que entre la gran producción actual del género hay mucho de descartable.¹⁵ En otro número también se quejaba de la falta de renovación del género, en que se repetían fórmulas y carecía de innovación. (Karush, 2013, pp. 86-87)

Estas transformaciones también estaban afectando a otros cancioneros. Estos cambios también se perciben en las páginas del *El Alma que canta* ya que durante los treinta, se comienzan a registrar la actividad radial e incluso incorporar temporalmente una sección de moda femenina posiblemente buscando atraer nuevos públicos.¹⁶ Según Aníbal Lomba, que realizó el trabajo de mayor aliento sobre cancionero, señala que sobre fines de la década del veinte se puede constatar que la revista alcanza sus mayores tiradas, de alcance masivo (se habla de 200000 ejemplares) y que luego durante los años treinta marcan una lenta declinación, que se expresó en la reducción de páginas y una caída de su circulación. (Lomba, Aníbal, 1998, p. 30,42-43).

La aparición de la radio como medio cada vez más masivo, generó una prensa específica que se ocupaba de sus actividades y de las estrellas que generaban mayores audiencias, donde podemos encontrar cantantes y músicos de tango. Este será el camino que seguirán *Antena* que aparece en 1931, luego *Sintonía* en 1933, la ya mencionada *Radiolandia* y hasta la misma editorial *Liverpool* que editaba *El alma que canta*, sacará *Micrófono* en 1934 dedicada a ese medio. A estas se las designará como revistas del espectáculo. (Calzón Flores, 2012)

Este cambio también afectó a la forma de presentar el movimiento de la música popular. Si en los cancioneros más exitosos de la década del veinte hacen de la canción (y de los autores) y su fondo cultural (criollista o suburbano) su forma central de acercarse al acontecer musical. En cambio las revistas de espectáculos que surgen en los treinta, se

¹⁵ (2/10/1933) Se envilece gratuitamente las letras de los tangos. *La Canción Moderna*, n°289, p. 5

¹⁶ (16/6//1931) Trajes y travailleurs. *El Alma que Canta* N| 433.

percibe un traslado de eje de atención, que harán de los intérpretes su foco de visualización privilegiado a través de los cuales se describen las actividades musicales.

Un cierre provisorio

Esta investigación planteó una aproximación a los cancioneros periódicos en relación con la masificación del tango canción que se verificó durante la década del veinte. Estos impresos se transformaron en torno a la conformación de la música popular urbana, que se expandió particularmente a partir de la industria fonográfica local. Estas revistas sostuvieron la convivencia de los imaginarios criollista y suburbano sin renegar de un cosmopolitismo acotado, en su intentos de atraer a públicos populares.

Pero también se diferenciaron en torno a la mediación que practicaron en el gusto musical, en particular del tango. Entre un discurso de énfasis la autenticidad del género con otro que se vinculó la novedad que impusieron la industria discográfica y del espectáculo teatral. Entre asignarle un carácter representativo muy definido en términos socioculturales, mientras otros hicieron un seguimiento de los nuevos ídolos de la canción.

La aparición de la radio y el cine impondrá nuevos hitos en la conformación de la cultura de masas, que rewertió sobre los medios gráficos dedicados a la música popular, algunas debieron redefinirse como revista del espectáculo mientras otras se centraron en públicos más restringidos. Mirados en conjunto los cancioneros durante los años veinte y primeros treinta fueron un primer momento en la difusión del tango canción y presentaron mediaciones diferenciadas sobre el gusto por el género.

Referencias Bibliográficas

- Adamovsky, E. (2019). *El gaucho indómito: De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo Veintiuno Editores.
- Alvo, F. (1922). *La copa del olvido*. Novela Nacional. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/771093349/3/LOG_0005/
- Archetti, E. (2003). *Masculinidades: Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Antropofagia.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Caimari, L. (2016). Buenos Aires. Mezclas puras: Lunfardo y cultura urbana. En A. Gorelik

- & F. A. Peixoto (Eds.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales: Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: Como ciudad y cultura se activan mutuamente: Bogotá, Brasilia, Buenos Aires, Caracas, Córdoba, La Plata, Lima, Montevideo, Quito, Recife, Río de Janeiro, Salvador, San Pablo, Santiago de Chile*. Siglo Veintiuno Editores.
- Calzón Flores, F. (2012). Hacia una reconstrucción de las revistas del espectáculo: El caso de Radiolandia en los cuarenta y cincuenta. *Temas de historia argentina y americana*, 20, 41-63.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (1ra. edición). Gourmet Musical Ediciones.
- Chindemi, Julia, & Vila, P. (2017). La música popular argentina entre el campo y la ciudad. *Artcultura. Revista de História, Cultura e Arte*, 19(34), 9-26.
- Cornejo, T. (2020). Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920). *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 15, 6-33.
- Dacal, P. (2021). *Por qué escuchamos a Ignacio Corsini* (Primera edición). Gourmet Musical.
- García Jiménez, Francisco. (1976). *Carlos Gardel y su época*. Corregidor.
- Gonzalez, Juan Pablo y Rolle, Claudio. (2007). Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular. *Revista de História*, 157, 31-54.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Goyena, Héctor. (2006). El tango en el cine argentino. Período 1907-1933. En C. Maranghello & A. Insaurrealde (Eds.), *Cine en 2 x 4*. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.
- Goyena, Héctor Luis. (2014). El tango en la escena dramática de Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX. Continuidades y rupturas. En Coriun Aharonián (Ed.), *El tango de Ayer y de hoy* (pp. 19-25). Centro Nacional de Educación Musical Lauro Ayestarán.
- Hennion Antoine. (2010). Gustos musicales de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*, 34, 25-33.
- Jáuregui, J. A. (2013). La sonoridad gráfica del tango. Metadiscursos de un género. *Letra. Imagen. Sonido. L.I.S.Ciudad mediatizada*, IV(9), 114-127.

- Karush, M. B. (2013). *Cultura de clase: Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (1a ed). Ariel.
- Kohan, P. (2010). *Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920-1935)* (1a ed). Gourmet musical.
- Korn, F., & Oliver, M. (Eds.). (2017). *En Buenos Aires 1928*. Sudamericana.
- Lomba, Aníbal. (1998). *El Alma que Canta* (Academia Porteña del Lunfardo-Junta de Estudios Históricos del barrio de Boedo).
- Magallanes, Ariel. (1979, Octubre). Vicente Buchieri hizo cantar a todo el Río de la Plata: La leyenda de El Alma que Canta. *Todo es historia*, 12(149).
- Marsili, A. (2013). Reflexión sobre la noción de autenticidad en el tango rioplatense, *Calle 14*, 7(10), 45-51.
- Mazzaferro, A. (2018). *La cultura de la celebridad: Una historia del star system in la Argentina* (1a edición). EUDEBA, Universidad de Buenos Aires.
- Palomino, P. (2021). *La invención de la música latinoamericana: Una historia transnacional* (Primera edición). Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo Veintiuno Ed.
- Quesada, J. (1921). *Milonguita*. La Novela Semanal. https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767151291/1/LOG_0003/
- Rogers, Geraldine. (2013). Sufragio cultural: Masividad y democratización en revistas argentinas de 1920. *Iberoamericana*, 13(50), 49-63.
- Romero Pereira, A. (2016, Julio). Modernidad e Transgressao na Buenos Aires dos año 1920: Tango e Anarquismo nas páginas de La canción moderna. *revista Territorio & Fronteiras*, 9(2), 156-170.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Ediciones Nueva Visión.
- Selles, Roberto. (1998, Verano). El Alma que canta. *Viva el tango*, 11, 4-15.
- Verrastro, O. (2018, octubre). Criollismos e Identidades Tangueras (partes I y II). *Todo es historia*, 610, 66-76 y 611,40-55.

Película

- Cristiani, Q. (Director). (1921). *El último tango: Temporada veraniega* [Comedia]. Cinematografía Valle. <http://nittratoargentino.org/catalogo/fragmentos-cristiani-el-ultimo-tango-temporada-veraniega-26-0/>

Anexo 1

Los primeros tangos-cancion grabados (1917-1921)					
Tema	Interpretes	Compositores/Autores	Compañía	Año	Sainete
Cara Sucia	A. Calderilla C/OT Canaro	F. Canaro - J. Caruso	Atlanta	1917	
Cara Sucia	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	F. Canaro - J. Caruso	Odeon	1917	
Mi noche Triste	Gardel C/ Guitarra J. Ricardo	Castriota-Contursi	Odeon	1917	Los dientes de perro
El Moro (cancion)	Gardel-Razzano c/OT Firpo	Gardel-Razzano-J. Gutierrez	Odeon	1917	
La Payanca	Francisco Bianco C/OT de Arolas	Augusto P. Berto-J. Caruso	Victor	1917	
Cara Sucia	Ignacio Riverol c/ OT Loduca	F. Canaro - J. Caruso	Victor	1917	
Flor de Fango	C. Gardel C Guitarras	Gentili-Contursi	Odeon	1918	El cabaret de Montmarie
El Cuzquito	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	V. Greco	Odeon	1919	
Flor de Fango	F. Bianco C/O. Thepphone	Gentili-Contursi	Telephone	1919	
De vuelta al bulín	C. Gardel C Guitarras	Martinez-Contursi	Odeon	1919	
Milonguita	C. Gardel C Guitarras	E. Delfino-S. Linning	Odeon	1920	Delikate sen
Maldito Tango	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	O. Freire-L. Roldan	Odeon	1920	
Ojos Negros	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	V. Greco-P. Cordoba	Odeon	1920	
La Chismosa	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	A. Bassi-F. Inarte	Odeon	1920	
Ivette	C. Gardel C Guitarras	J. Martinez-Contursi	Odeon	1920	
Miñequita	C. Gardel C Guitarras	Lomuto-Herschel	Odeon	1920	
Que quieres con esa Cara	C. Gardel C Guitarras	Arolas-Contursi	Odeon	1920	
Carnet de Cabaret	C. Gardel C Guitarras	Lambertisi-Roldan	Odeon	1920	
Pobre Paica	C. Gardel C Guitarras	Cobian-Contursi	Odeon	1920	
Milonguita	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	E. Delfino-S. Linning	Odeon	1921	
Rosa de Fuego	Lola Membrives c/Orq. B. Teres	M. Joves-Martinez Viegol	Odeon	1921	
Milonguita	Raquel Meller c/ Orq. C. Marchal	E. Delfino-S. Linning	Odeon	1921	
Margot	C. Gardel C Guitarras	Soria-C. Flores	Odeon	1921	
Zorro Gris	C. Gardel C Guitarras	Tuegols-Garcia Gimenez	Odeon	1921	
El Pañuelito	C. Gardel C Guitarras	Filiberto-Coria Peñaloza	Odeon	1921	
La Pericanta esta Triste	C. Gardel C Guitarras	V. Greco-V. Greco	Odeon	1921	
Miñequita de lujo	C. Gardel C Guitarras	Delfino-Cordoba	Odeon	1921	
Que has hecho con mi cariño	C. Gardel C Guitarras	Maglio-Gonzalez Castillo	Odeon	1921	
La Copa del olvido	C. Gardel C Guitarras	Delfino -V acarezza	Odeon	1921	Cuando un pobre de divierte/Borrachera de Tango

Fuente : elaboracion propia sobre discografias editadas por Enrique Binda . Ver <https://independent.academia.edu/EnriqueBinda> (Consultado 16/6/2023) salvo la discografia de Carlos Gardel que fue consultada en <https://www.fundacioncarlosgardel.org/discografia> (Consultado 16/6/2023)

Anexo 2 - Los Cancioneros periódicos en la década del veinte

Cancioneros	Año 1	Director	Editor	Antecedentes
<i>El Alma que canta</i>	1916	Varios	Vicente Buscheri	Canillita
<i>La Milonga Popular</i>	1921	Andrés Gonzalez Pulido	Miquix del Solar	Revista teatral
<i>Lo que canta el Pueblo</i>	1921	Andrés Gonzalez Pulido	Miquix del Solar	Revista Teatral
<i>La Guitarra Popular</i>	1921		Andrés Pérez (h)	Criollismo
<i>Canciones Populares</i>	1921	Raúl Gómez	Raúl Gómez/José Ricci	Revista Teatral
<i>El Canta Claro</i>	1921	J. Aponario Sierra	Indalecio Angulo	Criollismo
<i>Canciones Selectas</i>	1922	Luis Fidela	Luis Fidela	
<i>La Canción del Día</i>	1922	Agustín Remón	Agustín Remón	Novelas
<i>Canciones del Pueblo</i>	1922		Andrés Pérez (h)	Criollismo
<i>El Alma Argentina</i>	1923		Domingo Costa	
<i>La canción Moderna</i>	1928	Dante Linyera	Julio Korn	Partituras. Musicales

Fuente: Elaboración propia sobre información del archivo digital del Instituto Iberoamericano de Berlín y de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Sobre los editores (Adamovsky, 2019. p.36-39).

Direcciones digitales de los Cancioneros consultados

La Milonga Popular -https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/793901049/1/LOG_0000/

La guitarra popular -<http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI000053C500000000>

Canciones Populares – https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/79658432X/1/LOG_0000/

Canciones Selectas – https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/814206107/1/LOG_0000/

La canción del día - https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/814176445/1/LOG_0000/

El Alma Argentina -<http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00006D2900000000>

La Canción Moderna https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001196470&local_base=GENER

En la biblioteca Nacional Mariano Moreno posee algunos números de *El Alma que canta* y *El Canta Claro*.

Anexo 3 - Tapas de Cancioneros (fuentes: direcciones pág.18)



