

En Ailín Basilio Fabris, Carolina Biernat y Juan Manuel Cerdá, *Incertidumbres, crisis y conflictos en la Historia Moderna y Contemporánea*. Salta (Argentina): La Aparecida.

Representaciones sobre el tango a principios del siglo XX. Los inicios de una transformación del gusto musical.

Oswaldo Verrastro.

Cita:

Oswaldo Verrastro (2024). *Representaciones sobre el tango a principios del siglo XX. Los inicios de una transformación del gusto musical*. En Ailín Basilio Fabris, Carolina Biernat y Juan Manuel Cerdá *Incertidumbres, crisis y conflictos en la Historia Moderna y Contemporánea*. Salta (Argentina): La Aparecida.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/oswaldo.atilio.verrastros/8>

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



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>.

INCERTIDUMBRES, CRISIS Y CONFLICTOS EN LA HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA



Ailin Basilio Fabris, Carolina Biernat y Juan Manuel Cerdá (Coordinadores)

Basilio Fabris, Ailín

Incertidumbres, crisis y conflictos en la Historia Moderna y Contemporánea / Ailín Basilio Fabris ; Carolina Biernat ; Juan Manuel Cerdá (Coordinadores). - 1a ed - Salta : La Aparecida, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90502-5-7

1. Historia Moderna. 2. Historia Contemporánea. 3. Conflictos Sociales. I. Biernat, Carolina II. Cerdá, Juan Manuel III. Título

CDD 303.609

ISBN 978-631-90502-5-7



9 786319 050257

INCERTIDUMBRES, CRISIS Y CONFLICTOS EN LA HISTORIA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Ailin Basilio Fabris, Carolina Biernat y Juan Manuel Cerdá
(Coordinadores)



LA APARECIDA
EDITORIAL INDEPENDIENTE

Comité Académico y Evaluadores

Bibiana Andreucci
Universidad Nacional de Luján

María Marcela Aranda
Universidad Nacional de Cuyo

Ailin Basilio Fabris
Universidad Nacional de Quilmes/CONICET

Carolina Biernat
Universidad Nacional de Quilmes/CONICET

Natalia Bustelo
Universidad de Buenos Aires/CONICET

Eugenia Cadús
Universidad Nacional de las Artes/CONICET

Adrián Cammarota
Universidad Nacional de La Matanza/CONICET

Mariana Canedo
Universidad Nacional de Mar del Plata/CONICET

Juan Manuel Cerdá
Universidad Nacional de Quilmes/CONICET

Mirian Cinquegrani
Universidad Nacional del Sur

Pablo Cowen
Universidad Nacional de La Plata

Astrid Dahhur
Universidad Católica Argentina

Nadia Andrea De Cristóforis
Universidad de Buenos Aires/CONICET

Pablo Facundo Escalante
Universidad Nacional de San Martín

Carolina Ferrante
Universidad Nacional de Quilmes/CONICET

Andrés Gattinoni
Universidad Nacional de San Martín / CONICET

Martín P. González
Universidad de Buenos Aires

Ana Mónica González Fasani
Universidad Nacional del Sur

Guillermina Guillamón
Universidad Nacional de Tres de Febrero/CONICET

María Josefina Irurzun
Universidad Nacional del Centro/ CONICET

María de la Soledad Justo
Universidad Nacional de La Pampa

Yanina Andrea Leonardi
Universidad de Buenos Aires/UBA

Gabriela Paula Lupiañez
Universidad Nacional de Tucumán

Josefina Mallo
Universidad Nacional de La Plata

Gabriela Monezuelas
Universidad de Buenos Aires

Fabio Nigra
Universidad de Buenos Aires

Matías N. Oberlin Molina
Universidad de Buenos Aires/CONICET

Karin Otero
Universidad Nacional de Tierra del Fuego

Andrea Fabiana Pasquaré
Universidad Nacional del Sur

Mariana Piccinelli
Universidad de Buenos Aires/ CONICET

Luz Irene Pyke
Universidad Nacional de Misiones/CONICET

Adela Salas
Universidad del Salvador

María Agustina Saracino
Universidad de Buenos Aires/CONICET

Jorge Sgrazzutti
Universidad Nacional de Rosario

Karina Vasquez
Universidad Nacional de Quilmes

Pablo Volkind
Universidad de Buenos Aires

Representaciones sobre el tango a principios del siglo XX. Los inicios de una transformación del gusto musical

Oswaldo Verraastro

Hacia finales del siglo XIX la ciudad de Buenos Aires atravesó un proceso de grandes transformaciones culturales. Entre las nuevas expresiones que se comenzaron a desarrollar, emergió el tango como género musical, que en su primer momento de expansión contuvo un heterogéneo y contradictorio conjunto de representaciones. Fue a la vez parte de una tradición en proceso de recreación y una expresión cultural que se vinculó con fuerza con las formas modernas de consumo. Esta diversidad de reacciones permite plantear las preguntas sobre cuál fue el entramado simbólico de un producto cultural que se vinculó a la naciente cultura de masas. Sobre la emergencia de un nuevo gusto musical en el proceso de modernización de los medios de difusión y escucha.

En este trabajo se exploran tres representaciones dominantes sobre el género desde mediados de la última década del siglo XIX y fines de la primera década del siglo XX. En el primer momento las referencias al tango fueron escasas y marginales en la prensa porteña, mientras que hacia el centenario lo registraban como el baile dominante en teatros y salones. Fueron diversas representaciones que no fueron excluyentes, se solaparon -no sin tensiones- dentro de los mismos discursos que se generaron desde los diferentes dispositivos. Pero incluso estas apropiaciones simbólicas, fueron contrastadas o tuvieron valoraciones diversas que hicieron del tango un fenómeno musical que rápidamente alcanzó una alta reverberación sociocultural. En suma, se propone analizar las apropiaciones sobre tango que se produjeron desde el sainete y el folletín, la prensa periódica, la policía y en las incipientes industrias culturales durante el periodo.

El tango como manifestación del mundo popular urbano

En las décadas finales del siglo XIX, se comienza a delinear y a cristalizar diversas expresiones de “las culturas populares” urbanas que florecieron al calor de un rápido crecimiento que protagonizó Buenos Aires. Este florecimiento se volcó por ejemplo en la puesta en escena de dramas rurales y la edición de folletines criollistas que lograron congregarse significativos públicos populares. Muchos de los actores, autores y editores que contribuyeron a estos movimientos -a través de su vinculación con el naciente sainete criollo y la prolongación del folletín hacia temáticas suburbanas- contribuyeron a bosquejar unas de las primeras apropiaciones de tango.

Específicamente, durante la última década del siglo XIX se produjeron una serie de transformaciones en el sainete o teatro chico de origen español que se presentaba en los teatros porteños. Estos cambios de escenarios y personajes estuvieron vinculados a la búsqueda de referencias locales que permitieran una identificación rápida con el público que asistía a las funciones. Varios actores locales, con los hermanos Podestá en primer lugar, serán los protagonistas de esos cambios que configuraron aquello que se dará en llamar el sainete criollo. Entre las características principales de este nuevo formato, estuvo la utilización de la música popular como engranaje de las situaciones que reforzaban a la vez, la cercanía con las vivencias cotidianas de los espectadores.

Cuadro n°1. Sainetes que incluyen el tango (1897-1910)			
Estreno	Título	Autor	Músico
1897	Justicia Criolla	Ezequiel Soria	Antonio Reynoso
1897	Vida Nacional	Ezequiel Soria	
1898	Las aves negras	Nemesio Trejo	Antonio Reynoso
1898	Ensalada Criolla	Enrique Di Maria	Eduardo García Lalanne
1898	Gabino El mayoral	Enrique García Velloso	Eduardo García Lalanne
1901	Abajo la careta	Enrique Buttaro	Antonio Podestá
1902	Fumadas	Enrique Buttaro	Antonio Podestá
1904	Frutas y Verduras	Nemesio Trejo	Ángel Bertoloni

1906	Los Disfrazados	Carlos Pacheco	Antonio Reynoso
1906	Música Criolla	Carlos Pacheco	Francisco Paya
1906	Los Amores de Giacumina	Agustín Fontanella	
1906	Carne doliente	Alberto Ghilardo	
1906	EL Panete	Ulises Favaro	Antonio Podestá
1906	Chambergos y galeras	Manuel Saavedra	
1907	Que Calor con tanto viento	José de Maturana	
1908	Entre Bueyes no hay cornada	José Gonzalez Castillo	
1908	Garras	Eduardo G. López	
1908	Yerba Mala	José Eneas Riu	José Eneas Riu
1909	La perra vida	Roberto Cayol	Alejandro Carrau
1909	La Ribera	Carlos Pacheco	Francisco Paya
1909	Juan Cuello	Agustín Fontanella	
1910	Canción de Odio	Miguel F. Oses	Ernesto L. Oses
1910	Teatro Criollo	Alberto Vacarezza	José Carrilero
1910	De Hombre a hombre	Carlos Pacheco	
1910	Calisagraf	Camilo Vidal	
1910	Remedios caseros	Alberto Vacarezza	
1910	El Centenario	Camilo Vidal	Enrique H, Cheli
1910	EL pescador	Eduardo López	
Fuente: elaboración propia en base a los trabajos de Aisemberg (2009), Casadevall (1968), y Seibel (2011).			

En consecuencia, desde los años finales del siglo XIX, el sainete alimentó una de las primeras representaciones del tango: su inscripción en el mundo de “lo popular”. Existe una abundante literatura que abordó la interrelación entre ambas expresiones (Casadevall, 1968; Aisemberg, 2009; Aragón, 2021). No obstante, aquí se enfatiza su función de vector de una representación que vinculó al baile del tango al mundo social que se estaba reconfigurando en esos años y que denominaremos como “*popular-urbano*” (Romero, 1995). Dentro de ese ambiente se resaltó a la figura del compadrito como el bailarín prototípico del género y al estilo de baile que tendrá en la utilización de “cortes y quebradas” su impronta distintiva. En efecto, entre 1897 y 1902 se estrenaron siete piezas del género chico, que más allá de sus diferencias diegéticas y de forma (sainetes o revistas), hicieron del tango una de

las notas características en su descripción de los ambientes populares porteños de entresiglos (Ver Cuadro N°1).

Debe destacarse que varios de estos personaje/bailarines tenían un trabajo -portero del congreso, conductor de *tramway* por ejemplo-, que los alejaba imprints marginales. Más allá de su oficio, lo que definía su figura social de *compadrito* era una actitud guiada por desmesura en el comportamiento desplegado en diferentes contextos vinculados a sociabilidades populares (Gayol, 2000, pp.222-227). Durante esa primera década del siglo se prolongará este vínculo, siempre con predominio de la inclusión del tango “como baile del *compradito*” como motivo más utilizado en muchos sainetes.

A partir de estos sainetes, los tangos lograron una repercusión mayor haciendo se conocer a nuevos públicos. Aunque la repercusión del sainete hacia fines del siglo XIX era todavía minoritaria entre los diversos géneros que se presentaron en los teatros, rápidamente fue incrementando su público con el avance del nuevo siglo (Aragón, 2021, pp.110-116). Como ha mostrado el trabajo de Binda y Lamas (2008, pp.113-114), la prensa comenzó a registrar los bailes de tango en los sainetes, que según las crónicas eran recibidos con aplausos por la concurrencia.

Otra forma de acercarse a la recepción, es a través de las publicidades de los carnavales 1902, donde se anuncian “6 grandes bailes de máscaras, que se tocaran los preciosos tango de *“Fumada”* y *“Abajo la careta”*” (Seibel, 2011, p.9) o en otro teatro donde “los tangos de *Podestá y Chelli* atrajeron mucho público al *Marconi*”¹.

¹ Hemeroteca “José Hernández”, Legislatura de la Ciudad (en adelante HJH) La Argentina, “En los teatros”, 16/2/1904, p. 12.

Cuadro n°2 -Folletines que incorporan al tango			
Año	Título	Autor	Editor
1899/1904	Los canfinfleros o los amantes del día	J. López Franco	S/editor -
1899	Almas que luchan	Silverio Manco	José Bellucia
1899/1905	Juan Macana	J. López Franco	S/editor
1901	El moderno Canfinflero	Manuel Cientofante	Andrés Pérez
1906	Los Boqueños /Trifulca de Barracas	Manuel Cientofante	Andrés Pérez
1907	Echale Bufach al catre	Silverio Manco	Andrés Pérez
1907	El tango de los 50	Manuel Cientofante	Andrés Pérez
1907/10	La Patota	Luis Galvan	Andrés Pérez
1907	Pianta el piojito que viene el peine	Silverio Manco	Andrés Pérez
1908/9	Las Planchadoras	Jorge Billar del Rio	Andrés Pérez
1909	En la vereda	Manuel Cientofante	Andrés Pérez
1909	Tangos populares	Manuel Cientofante	Francisco Matera
1910	Tango de la afiladoras	Luis Galvan	Francisco Matera
1910	Los crímenes de la Camorra	Ramón Aguirre	Longo y Argento
Fuente: Elaboración propia en base a la Biblioteca digital del Instituto Iberoamericano de Berlín			

Otro vector de expansión del género, lo constituyeron la poesía popular y los cancioneros que circularon por medio de impresos baratos. La principal temática del folletín se situaba en recreaciones de la literatura gauchesca; aunque para fines de siglo se incorporaron figuras sociales y lenguajes propios de las orillas urbanas, como se los denominaba en esos años. Este es el caso de “*Los canfinfleros o amantes del día*” de López Franco, editado en 1899².

² Instituto Iberoamericano de Berlín, (En adelante IIB) https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/image/835984443/1/LOG_0000/, (consultado 22/2/2023).

El folleto se destaca por estar centrado en el baile y en la figura de canfinflero, que se caracteriza por su habilidad de danzarín, especializado en “*quebradas y cortes*”, en su pericia que abarcaba a varios géneros que se bailaban en esos años (polca, vals, mazurca, tangos). La danza es mostrada como un espacio de disputas sociales, donde medirse con inmigrantes o miembros de clases media o altas. El tango aparece, pero lo que se insiste es el estilo de baile, en la habilidad para practicarlo y en el carácter pendenciero del personaje.

Según Ernesto Quesada (1983, p. 160-161) el folleto tuvo una alta repercusión entre los sectores populares porteños. Se refirió al folleto como parte de lo que denominó “criollismo suburbano”, caracterizado por la utilización de un lenguaje insuflado de lunfardo, vinculado a con personajes populares o marginales, en general ubicados en la orillas de la ciudad y marcado por un tono caricaturesco y/o alegre. Quesada veía al folleto como una deformación de la tradición criollista, que debía ser conservada pero alejada de esta derivación plebeya.

Otros representantes de esa tradición se sumaron a esta saga, repitiendo la figura de Canfinflero o del compadrito como protagonistas, en cual el tango tendrá un espacio cada vez mayor. Este fue el caso de Manuel Cientofante, Luis Galvan o Silverio Manco, todos publicistas prolíficos del criollismo popular urbano que también abordaron esta temática (Ver cuadro 2). Hacia fines de la primera década Manuel Cientofante firmaba un folleto que llevaba por título *Tangos populares*, donde incorporaba dos letras de tango, que debían ejecutarse “con la música de la Morocha” mostrando el oportunismo del folletín para aprovecharse de un éxito de música popular de esos años.

Pero los acercamientos al tango que resaltan su costado popular, tenían miradas disímiles sobre cómo entender ese mundo social, ya que prevalecían imaginarios contrapuestos sobre el mismo. Una parte de la prensa periódica acentuó la vinculación del tango con la figura del compadrito y los ambientes orilleros, pero se lo entendía como parte de un mundo en desaparición que el progreso en curso debía transformar³.

³ Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España. (En adelante BNE) Caras y Caretas, Álvarez, J. “Paseos Fotográficos por el municipio. El tango criollo”, 7/02/1903. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d0a121be-fb56-400c-9c6b-064f4863cc72&page=43> (Consulado 24/2/2023)

En otros casos, ese vínculo social se asimiló con los bajos fondos y la mala vida, imaginario que propagaron en esos años desde la conducción de la Policía de la Ciudad y algunos cronistas. Se denunciaba su práctica en los café de camareras o cafés-concierto, que eran vistos como lugares de prostitución encubierta o se señalaba las habilidades de bailarín con corte de los jóvenes delincuentes (Rossi, 1903, p. 176). En la prensa también se acercaban opiniones en similar sentido.

Durante el entresiglo, tanto las representaciones en los sainetes y en los folletines, apelando a la reiteración de fórmulas (intérpretes, personajes, motivos y guiones) contribuyeron a establecer un vínculo estrecho entre el baile del tango con el mundo popular urbano dentro de la cual la figura del compadrito era resaltada, asociado a una forma de practicarlo que destaca el corte y quebrada como marca de diferenciación. Aunque la valoración de ese vínculo será divergente en otros actores y en la prensa; esa adscripción inicial del género tendrá una larga descendencia influyendo sobre futuras representaciones.

El tango como parte de lo “criollo”.

Una distinción que acompañó a la irrupción del tango en el entresiglo fue el apelativo de “criollo”, denominación utilizada por una variedad de actores (músicos, bailarines, cronistas, industrias culturales) que impulsaron su expansión. “Tango criollo” fue el apelativo utilizado tanto en la edición de la mayoría de las partituras de música y de discos del género editados durante la primera década del siglo. En general, se entendió su utilización dentro de una tradición que valoraba “lo nuestro” en oposición al cosmopolitismo que permea en muchos ambientes sociales (Goyena, H s/f). Sin embargo, varias aclaraciones deben ser realizadas para entender mejor estos usos.

En la referencia al baile social, el apelativo de “criollo” se adjudicaba a una forma de danzar que abarcaba varios ritmos (polcas, mazurcas, vals y milongas) pero que, fundamentalmente, se caracterizó por aplicar “cortes y quiebres” en los desplazamientos de los varones en cualquiera de estas coreografías. Este estilo dominado por las figuras corporales encontrará en el tango su expresión más

acabada, cuando comience a dominar en los salones, cafés y teatros (Vega, 2016, pp.164-168). En suma, el apelativo de criollo hizo referencia entonces a un modo de hacer, a una práctica connotada que conllevó una identidad social.

Para algunos medios de comunicación el tango era percibido como “lo criollo por excelencia” ya que se planteaba como un baile que expresaba una mezcla de razas (por ej. española e indígena)⁴. El tópico de ser un género mestizo tuvo una presencia sostenida en la prensa y entre los escritores, aunque los componentes señalados no serán siempre los mismos (Aragón, 2021 p.37-39). En ese sentido algo distinto puede verse en un artículo de Nemesio Trejo, autor de sainetes y cronista costumbrista que colocaba a dos paisanos discutiendo sobre el carácter criollo del tango. Allí mostraba que las opiniones entre aquellos que se consideraban dentro de esa tradición podían tener miradas diferentes, donde la evaluación del baile “con corte” jugaba un papel central en esa distinción⁵.

Dentro de la prensa, algunos cronistas que impugnaron al género, negaron el carácter “criollo” al tango, entendido como generado o influido por músicas extranjeras, ajenas a las tradiciones locales⁶. Un joven Manuel Gálvez, inició un linaje intelectual al establecer una oposición folclore/tango como representativo de una topografía cultural contrapuesta que ubicaba en el interior y el litoral de nuestro país. El primero como espacio que resguarda las tradiciones musicales seculares y el segundo albergando “*lo híbrido y funesto*” producto de la influencias cosmopolitas, sobre todo en el Buenos Aires que lo había engendrado (Gálvez, 2001, pp.133-135). Nos encontramos así, con apreciaciones disímiles sobre el tango en torno a la oposición nativo/inmigrante que impregnaba en muchas de las manifestaciones culturales de la época.

Como se señaló previamente, la industria cultural utilizó la categoría de lo criollo tanto para delimitar a la producción local que provenía de la música

⁴ IIB. Letras y Colores, El Tango, 20/8/1903.https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/image/1669204162/1/LOG_0003/. (Consultado 26/2/2023)

⁵ IIB, Gladiador, Trejo N. “Música Criolla”, 25/3/1904. https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/image/863943675/1/LOG_0003/. (Consultado 26/2/2023)

⁶ Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso (en adelante HBC) El País, Opera, 28/2/1906.

popular como para separarla de aquella importada. Ya en 1905, observamos en una publicidad de la Casa Tagini (ver imagen página anterior), que se identificaba con un título muy sobresaliente “Gran Novedad llegaron los Discos Criollos” donde se promocionaron canciones de dos payadores (Gabino Ezeiza y José M. Silva), con registros de Ángel Villoldo, donde aparecían varios tangos dentro de un repertorio más variado. Ese calificativo de criollo se mantendrá en la publicidad de las discográficas en referencia al tango, llegando incluso hasta la década del veinte. (Cañardo, 2017, pp.144-174).

Cuando se analiza estos diferentes usos de la categoría de “criollo” es posible advertir una serie de desplazamientos de sentido, aspecto propio de un momento de cambios vertiginosos que se traducen en pérdidas de referencias seguras, en un contexto donde lo urbano adquiere una nueva contextura cultural. Así, algunos podían sostener “lo criollo” asimilado a las costumbres rurales, en contra de las nuevas modas urbanas, (por ejemplo, la prensa criollista popular) otros percibirlo como equivalente a lo nacional en contra del cosmopolitismo imperante (por ej. parte de la prensa comercial); y otros entenderlo como vinculado al mundo popular, referido a productos o acciones propios de esa cultura (por ej. costumbrismo del 900) (Prieto, 2006, p.64; Chicote, 2014, p.19-34). La emergencia del tango supondrá un incremento de sus usos que lo asimilen a “lo popular”, aunque nunca dejará de mantener resonancias que lo vinculen a las otras definiciones.

El tango como baile de moda.

El baile social había ganado consideración como entretenimiento entre diferentes grupos porteños hacia fines del siglo XIX. Esta nueva realidad motivó -sobre todo en los salones mejor acomodados- la búsqueda de nuevas experiencias en materia de danza que colocaran a Buenos Aires en sintonía con las novedades que se producían en las grandes capitales europeas o estadounidenses (Pelinski, 2009, p.72). La prensa fue particularmente activa en promover diferentes coreografías que se bailaban en esas metrópolis. Algunas crónicas señalaron el reemplazo que se estaba produciendo de los ritmos europeos por aquellos que venían desde Estados

Unidos. La atracción cosmopolita también ejercía su poder entre los bailarines sociales⁷.

Por esos años el repertorio de danzas que se practicaban en los distintos salones de la ciudad -aunque con variaciones según estratos sociales u origen étnico- incluían la polca, la mazurca, la milonga y el vals, así como aquellos ritmos que trajeron las diferentes comunidades inmigrantes. El tango ingresó en ese contexto a los distintos salones y teatros porteños del centro, aproximadamente desde mediados de la década del noventa del siglo XIX conviviendo con las especies previas. La información que brindó la prensa durante los carnavales de entresiglo fue registrando su expansión hasta señalar su predominio en las pistas durante los bailes realizados en febrero de 1903 (Novati y Cuello, 2001, pp.51-58). A partir de esa fecha, el tango se fue convirtiendo en el “baile de moda” desplazando a los géneros previos e imponiéndose como el de mayor aceptación entre los bailarines⁸.

El gusto por lo “nuevo” fue una referencia constante en las canciones que se estrenaron durante los carnavales. Fue habitual que las orquestas que animan los bailes en los teatros, promocionen sus actuaciones apelando a los nuevos tangos que incorporan para la ocasión⁹. La industria discográfica hizo de esta característica su *leitmotiv* publicitario para promocionar los discos que editaba. Aquí se expresa un signo de modernidad que va a pautar el consumo cultural de la música popular, su apelación a la novedad como marca de atracción.

Otro tópico que se reiteró en parte de la prensa fue el temor a la alteración de los gustos sociales que supuso el predominio del baile de tango en los salones más acomodados del centro porteño, en los años previos al centenario. Aquí aparece la perspectiva jerárquica que considera que lo normal es que el proceso de adquisición de gustos musicales, como de otras costumbres, siguiera un camino descendente

⁷ Hemeroteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” (En adelante HBN) La Prensa, Baile de antaño, de hogaño y el porvenir, 3/3/1903, p. 7.

⁸ BNE, Caras y Caretas, Goyo Cuello, Baile de Moda, 11/3/1905. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=7e62f7c3-413e-4c9f-9d9b-734d014cf9a0&page=37> (Consultado 22/2/2023)

⁹ BNE, Caras y Caretas, Carnaval. Los bailes de máscaras en el Casino, 22/1/1910. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=705765a9-3310-4d7b-bfdd-ae235cb2a7f1&page=28> (Consultado 22/2/2023).

en términos sociales. Una de las formas de visualizar esta anomalía en los gustos, será a través de la metáfora del “tango fuera de lugar”.

Algunos de los cronistas sociales de los diarios más reconocidos no dudaron en plantear sus objeciones ante este proceso de “invasión social” que percibían. El cronista del Diario *La Nación* en ocasión del baile de carnaval en el teatro *Opera*, recomendaba a los distinguidos bailarines

Debían abandonar el tango a quienes tienen por derecho de nacimiento de sangre el poder bailarlo, o por lo menos no abusar de él. Se puede llenar la noche, no sólo con otras danzas, sino también con la alegría franca, el chiste oportuno y vivo, que no deja de abundar en esas reuniones. Al César lo que es del César y el tango a las orillas¹⁰.

La historiografía sobre el periodo ha descrito cómo fue conformando la ciudad de Buenos Aires como una sociedad de consumo. Entre los múltiples cambios que este proceso implicó se destaca el desarrollo de la publicidad comercial mediante las cuales las empresas hicieron conocer sus productos, “*inventando la soberanía del consumidor*” (Rocchi, 1999). Las estrategias en tal sentido fueron diversas dependiendo de los públicos a que estaba dirigido, pero guiado por la necesidad de diferenciar marcas que identifiquen los consumidores.

Un camino que utilizaron las empresas locales, en especial cuando buscaban direccionar a un conjunto amplio de consumidores fue apelar a iconos locales, cercanos y reconocibles como el gaucho, aunque apelando a una tonalidad romanizada del mismo (Rocchi, 1999). El tango ingresó a la publicidad siguiendo un parámetro similar, aunque dado lo reciente de su surgimiento, su impacto en esta década fue menor.

La incipiente industria discográfica de principios de siglo fue -como no podía ser de otra manera- la primera en utilizar publicidades. La cantidad de grabaciones que se promocionan como tangos se fue acrecentando con el correr de esa primera década. La impronta que domina en estas primeras publicidades, es la vinculación

¹⁰ HBN. *La Nación*. Opera. 6/2/1910, p. 8.

del género a lo moderno en tanto el tango participaba de un nuevo artefacto que revolucionara la forma de escuchar la música: el disco (Binda, 2019).

GRANDES NOVEDADES
en Discos Columbia de \$ 2.50

Selecto repertorio de todos los tangos criollos nuevos ejecutados por una orquesta especial típica criolla.

Discos Odeón COLUMBIA
y Fonotipia de Celebridades
VENTAS POR MAYOR Y MENOR



Un Grafófono **Columbia** hace las delicias del hogar y equivale á escuchar en casa conciertos musicales de mérito extraordinario. Es insustituible para las veladas familiares y fiestas íntimas.

925 - AVENIDA DE MAYO - 925
Juan B. Tagini
PIDA CATÁLOGOS, GRATIS

Imagen 1- Publicidad Discos Columbia

Un caso ilustrativo de cómo pensaban las empresas discográficas al público al cual se dirigían lo constituye una publicidad de la “*Casa Tagini*”, una de las importadoras de los discos en el país. En el magazine *Caras y Caretas*, se presentaron las grabaciones de la primera Orquesta Típica Criolla de Vicente Greco por el sello Columbia. La publicidad respectiva se ilustró con un dibujo de una familia de clase media escuchando un Gramófono (Imagen 1). En dicha ilustración el tango se comunica a través de un artefacto moderno en un ambiente acomodado, que denota

una inscripción social de la escucha mediada por el mercado. En esos años, aunque creciente la cantidad de familias que podían acceder a este placer doméstico era aún reducido (Matallana, 2008, pp.192-201).

Un dispositivo de legitimación/normalización en el discurso publicitario hacia el centenario fue dado por la vinculación entre el tango y otros productos de consumo masivo. Así, se comenzó a utilizar la popularidad del tango para promocionar productos que no tenían vínculo directo con la música o el baile (un paquete de galletitas, un aperitivo y un jabón de tocador). Ejemplo de ello fue el obsequio de una partitura del tango criollo “*Muy Bu Bu*”, título que remite a la marca galletitas de la empresa Bagley (Imagen 2). Por otra parte, la empresa “*Kalisay*” promocionó su aperitivo obsequiando la partitura del tango de mismo nombre, autoría de Ángel Villoldo. Se asocia así una marca comercial al tango, evidenciando así popularidad que el género musical había alcanzando lo que era atractivo en el mundo del consumo.



Imagen 2- Publicidad Bagley

Por último, el caso del jabón Reuter constituye una operación más simbólica ya que se asoció la higiene que se promocionaba a una limpieza en las costumbres sociales. La publicidad presenta a un joven de vestuario modesto, quien al utilizar el jabón promocionado logra éxito en su invitación a bailar. La higiene aparece como virtud diferenciadora en los ámbitos populares, que puede ser trasladada al tango, que emerge a su vez como baile popular pero desligado de sus connotaciones marginales (Ver imagen 3). Hacia el centenario la presencia del tango sin dejar de ser controversial, mostraba claros signos de aceptación en significativos sectores de la sociedad porteña.

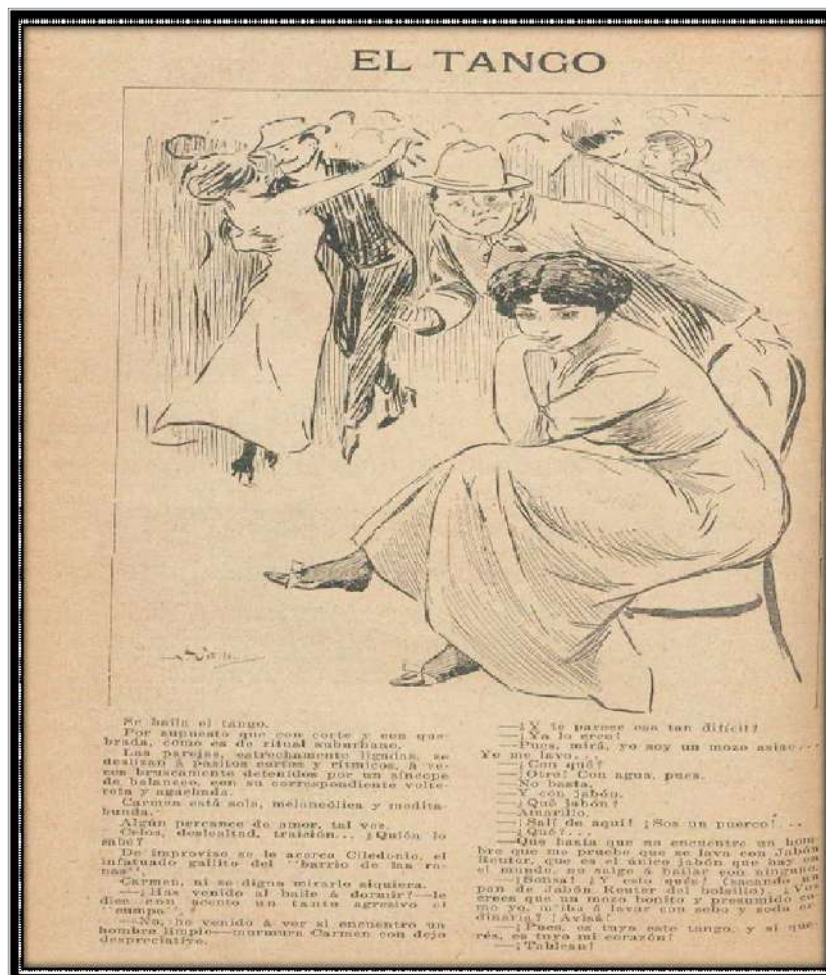


Imagen 3- Publicidad jabón Reuter

Impugnar y defender el Tango en la prensa

Una controversia que se registró en el diario *La Argentina* hacia fines de 1907, permite acercarnos hacia las distintas valoraciones sociales del tango, donde las opiniones publicadas podían ser desestimadas o contradichas por algunos lectores. En un artículo de dicho diario, un colaborador acumulo diversos tópicos impugnadores sobre el tango, específicamente, en el carácter inmoral del baile, a la vez que desconocía que su música tuviera un carácter criollo y se indignaba ante su popularidad creciente, lo que era “*una síntoma de la corrupción social profunda que invadía la sociedad*”¹¹.

Un primer lector destacó que el “*pecado original*” del tango era ser el baile preferido de los sectores bajos de la sociedad y por ello despreciado. Por otro lado, señalaba “*El tango es una danza de vida, de entusiasmo, de pasión*” y por ello era el preferido en salones y cafés. Otro lector le cuestionó al periodista el supuesto poder del tango como corruptor social. Por el contrario, señaló que el tango era una danza alegre, lo que justifica la preferencia social que tenía por parte de los bailarines. Ambos lectores destacaban la existencia distintos gustos musicales, y que en consecuencia todos eran válidos y respetados marcando una impronta relativista en la discusión¹².

La respuesta del periodista constituye una reafirmación de su prédica, marcando que “*La inmoralidad del baile de tango me parece evidente, que no puede discutirse. Los movimientos de la mujer, la colocación de las piernas del hombre con respecto a ella...basta, no es verdad*”. Por otro, que aquello que más le desagradaba es que siendo una danza de sectores bajos invada a toda la sociedad alterando la jerarquía de los gustos que debía ser resguarda¹³.

A los pocos días, otro lector se sumó a la discusión, señalando que su cuestionamiento moral escondía una aprehensión por los sectores populares, que

¹¹ HJH. *La Argentina*, Scott, R. El tango, 28/10/1907, p. 3.

¹² HJH. *La Argentina*, Méndez, El Tango; Ravicini, Toque un tango señorita, 31/10/1907, p.4.

¹³ HJH. *La Argentina*, Scott, R. Siempre el tango, 4/11/1907, p. 3.

son quienes impusieron el género. También ironizó sobre los supuestos efectos sociales del tango como causante de los mayores males sociales.¹⁴

Por último, la respuesta de un lector que ya había participado recalca que “*no es un fervoroso defensor del tango*”, pero que debe ser considerado como cualquier música¹⁵. También entiende que no debe confundirse una música para bailar como es el caso del tango, con la música que escribieron los grandes autores como “*Chopin o Warner*”, reconociendo una jerarquía de valores musicales pero dentro de un gusto musical que hoy se catalogaría de omnívoro (Ariño, 2007).

Conclusiones

En este trabajo se abordaron las representaciones diversas y valoraciones contrastantes que emergieron ante la irrupción del tango como novedad musical y coreográfica en el Buenos Aires de principios del siglo XX. En forma temprana las expresiones cercanas a la cultura popular (sainetes y folletines) ubicaron al género como producto de ambientes populares, signado por una marca de baile muy característico. Algunos cronistas vieron la vinculación con las orillas de la ciudad, como parte de un mundo en desaparición. Otros lo impugnaron vinculándolo a los bajos fondos. También se lo asoció a una tradición criolla como género nativo, aunque parte de la prensa negó tal procedencia. En ese sentido, algunos señalaron su carácter de género mestizo, aunque mencionando hibridaciones diversas.

Su predominio en el baile social porteño le permitió una rápida incorporación al naciente circuito de una música de consumo comercial. También hubo impugnaciones morales sobre su estilo de baile más característico, mientras otros albergaron posturas más tolerantes. La incipiente publicidad gráfica ratificó su creciente significación, al comenzar al hacer uso del tango como un producto comercial o asociarse a su pregnancia popular. Estos posicionamientos encontrados mostraron la relevancia social que fue adquiriendo como expresión cultural en

¹⁴ HJH, *La Argentina*, Don Padilla, Proceso al Tango, 7/11/1907, p.4.

¹⁵ HJH, *La Argentina*, Ravicini, Otra vez sobre el tango, 7/11/1907, p.4.

los años previos al centenario. Se comenzaba a consolidar como un gusto musical transversal en términos sociales, que las nacientes industrias culturales impulsaron para transformarlo en masivo.

Maria Carozzi (2015, p.81-89) propone el concepto de “*lecturas móviles*” para referirse a la profusión y diversidad de miradas sobre baile de tango, ese carácter fue más acentuado durante sus primeros años de expansión a comienzos del siglo XX, cuando se estaban modificando aceleradamente “*los esquemas de percepción y de apreciación que conllevan las operaciones de clasificación y jerarquización que construyen el mundo social*” (Chartier, 2013, p.43).

Bibliografía

- Aisemberg, A. (2009). El mundo popular en escena. En *Concurso nacional de ensayos teatrales «Alfredo de la Guardia»* (pp. 191-337). Instituto Nacional del Teatro.
- Aragón, A. (2021). *El tango Buenos Aires: Entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1900-1914)*. Tesis de Maestría (Inedita), Universidad de San Andrés. <http://hdl.handle.net/10908/18908>
- Ariño Villarroya, A. (2007). Música, democratización y omnivoridad. *Política y Sociedad*, 44, (3), 131-150. <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0707330131A/22221>
- Binda, E. y Lamas, H. (2008). *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*. Abrazos.
- Binda, E. (2019). *Los primeros 25 años de la fonografía argentina. (1902-1926)*. Academia.edu. https://www.academia.edu/64915861/Los_primeros_25_a%C3%B1os_de_la_fonograf%C3%ADa_argentina_1902_1926_por_Enrique_Binda.
- Cañardo, M. (2017). *Fábricas de músicas: Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Gourmet Musical Ediciones.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Siglo Veintiuno Editores.

- Casadevall, D. F. (1968). *Buenos Aires. Arrabal-Sainete-Tango*. Compañía General Editora S. A.
- Chartier, R. (2013). El sentido de la representación. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, (42), 39-51. <http://hdl.handle.net/10550/45552>
- Chicote, G. (2013). De gauchos, criollos y folklores: Los conceptos detrás de los términos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 42, 19-34. doi.org/10.5209/rev_ALHI.2013.v42.43652
- Gálvez, M. (2001). *El diario de Gabriel Quiroga* (1ra edición 1910). Taurus
- Gayol, S. (2000). *Sociabilidad en Buenos Aires: Hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Ediciones del Signo.
- Goyena, H. L. (1991, 26 y 27/9). El tango y el tradicionalismo en Buenos Aires en la década del veinte: Una aproximación. *Ciudad - Campo: en las Artes en Argentina y Latinoamérica. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. <http://www.caia.org.ar/docs/14-Goyena.pdf>
- Matallana, A. (2008). *Qué saben los pitucos: La experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Prometeo Libros.
- Novati, J. y Cuello, I. (2001). El tango como especie constituida. En J. Novati (Coord.) *Antología del Tango Rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920* (Vol. 1), Instituto Nacional de Musicología «Carlos Vega», pp. 51-76.
- Quesada, E. (1983). El Criollismo” en la literatura argentina. En A. V. E. Rubione (Ed.), *En torno al criollismo: Ernesto Quesada, «El criollismo en la literatura argentina» y otros textos: Estudio crítico y compilación*. Centro Editor de América Latina. pp. 103-230.
- Pelinski, R. (2009). Tango nómade. Una metáfora de la globalización. En T. Lencina, O. García Brunelli, & R. Saltón (Eds.), *Escritos sobre tango: En el Río de la Plata y en la diáspora* (Vol. 1). Centro 'Feca, pp. 65-146.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo veintiuno Ed.
- Rocchi, F. (1999). Inventando la soberanía del consumidor: Publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940. En F. Devoto y M. Madero (Eds.), *Historia de la vida privada en la Argentina*. Taurus, pp. 300-321

- Romero, L. A. (1995). Los sectores populares urbanos como sujetos históricos. En L. H. Gutiérrez y L. A. Romero (Eds.), *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra* (pp. 23-44). Editorial Sudamericana, pp. 23-44.
- Rossi, J. C. (1903). La criminalidad Profesional en Buenos Aires. *Archivos de Psiquiatría y Criminología*, 2, (1), pp. 169-176.
- Seibel, B. (Ed.). (2011). *Obras del siglo XX, 1a década, III 1902-1910* (Vol. 8). Instituto Nacional del Teatro. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/SeibelTomo8.pdf>
- Vega, C. (2007). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Editorial de la Universidad Católica Argentina.