

## **Narrativas de nación: tango y género en los años veinte**

**Soledad Venegas**

*Revista Argentina de Musicología*, Vol. 23 Nro. 1 (2022): 180-205

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

## **Narrativas de nación: tango y género en los años veinte**

Las tareas de documentación de la actividad musical de las mujeres en la industria de la música de la década de 1920 evidencian una prolífica participación en la emergente escena musical de Buenos Aires. Sobre esa base documental, planteo la siguiente hipótesis de investigación: las mujeres músicas del tango de los años veinte contribuyeron de un modo singular en el proceso de construcción social y cultural de la idea del tango como música nacional. En este trabajo indagaré sobre las nociones de identidad, nación y género en la música popular argentina en los comienzos de la industria discográfica. Sobre la base de las ideas provistas por la perspectiva experiencialista de la nación y con los aportes de los estudios más recientes que indagan en aspectos socioculturales en el tango en clave de género y sexualidad, me propongo contribuir al análisis del recorrido de dimensiones poco exploradas en el proceso de negociación que atravesó el tango en torno a su representatividad como música nacional.

**Palabras clave:** mujeres, tango, identidad, nación

## **Narratives of the Nation: Tango and Gender in the 1920s**

The documentation of women's musical activities in the music industry during the 1920s shows their prolific participation in the Buenos Aires' emerging musical scene. Based on this documentation, I affirm that women tango musicians of the 1920s contributed with a unique mode of musicking to the social and cultural construction of tango as national music. In this article I will analyze the concepts of identity, nation and gender in Argentine popular music at the beginning of the record industry. Basing my work in the ideas brought by the experientialist perspective on nation, combined with recent studies that deal with the socio-cultural aspects of tango in terms of gender and sexuality, I propose to contribute to this underresearched topic through the negotiation representativity process that tango has undergone as an expression of national music.

**Keywords:** women, tango, identity, nation

## **Introducción**

En este trabajo me propongo contribuir a la documentación de la participación activa de las mujeres en la industria musical argentina de los años veinte. Sostengo la hipótesis de que, a partir de su actividad artística, las mujeres han ocupado un rol en las disputas alrededor de las representaciones del tango como música nacional. Frente a la inmensa producción bibliográfica y los extendidos estudios sobre la historia del tango en general es notable observar cierto desbalance en la documentación del recorrido de las trayectorias artísticas por parte de las mujeres frente a la de los varones. No obstante, en la década del veinte existe una marcada participación de mujeres abocadas a la actividad musical. Ahora bien, ¿qué tipo de desempeño artístico llevaban adelante en los inicios de la industria discográfica argentina? ¿Cuáles eran sus ámbitos más frecuentes de inserción y profesionalización en el campo musical? Al indagar en este terreno es posible observar que en esos años se fundaron determinadas valoraciones sociales que signaron el relato histórico. En la producción bibliográfica sobre la historia del tango de los años veinte se ha desdibujado el especial protagonismo de las mujeres y en particular el de aquellas que se desempeñaron como compositoras.

Retomaré la teoría “experiencialista” como herramienta teórica para pensar en el proceso de legitimación social y nacionalización del tango argentino con el fin de contribuir al estudio de la historia del tango en clave de géneros, desde un punto de vista social y cultural. Así, las nociones de identidad, nación y género resultarán articuladoras en el análisis que parte de la idea de que el tránsito entre lo privado y lo público en aquellos años puso en tensión los valores y representaciones de la masculinidad y la feminidad. Esto configuró a lo largo de la historia discursos y prácticas que, en el caso del tango en los años veinte, fueron relevantes en el proceso de aceptación del género como música nacional.

En primer lugar, introduciré un breve panorama conceptual para teorizar sobre la relación entre las mujeres y la industria musical en la Argentina. Luego, repasaré brevemente los aportes provenientes de diferentes abordajes historiográficos dedicados al tango para observar que, por un lado, reconstruyen principalmente una tradición de cancionistas desde un punto de vista contributivo y complementario al de los varones y, por el otro, invisibilizan aspectos vinculados a la profesionalización por parte de las mujeres en la industria de la música. A su vez, estos escritos suelen excluir los aportes de las mujeres en el tango, específicamente en el terreno de la composición musical.

En segundo lugar, expondré una selección de documentos hemerográficos de la

época que develan relatos y vislumbran posibles dimensiones de análisis para reflexionar especialmente sobre el rol que estas mujeres músicas tuvieron durante el proceso de aceptación del tango como representación nacional.

Finalmente, sobre la base de las ideas provistas por la perspectiva experiencialista de la nación y con los aportes de los estudios más recientes que indagan en aspectos socioculturales en el tango que incluyen las categorías de análisis de género y sexualidad, me propongo contribuir al análisis del recorrido de dimensiones poco exploradas en el proceso de negociación que atravesó el tango en torno a su representatividad como música nacional.

### **La participación de las mujeres en la industria musical argentina de los años veinte: luces y sombras**

Según los estudios precedentes, sociológicos y musicológicos, la década de 1920 fue una época importante en el desarrollo artístico y comercial de la música popular argentina —en particular el tango— y fue una etapa que constituyó un momento bisagra entre el tango de principios de siglo y la llamada “década de oro”. Los inicios de esta expresión ciudadana están signados por lo plebeyo y lo burlesco que, en líneas generales, cimentaron una cultura popular que desafió a través de su música y su danza a la moral burguesa. Sin embargo, tal como sostiene Gustavo Varela, no se pueden pensar los orígenes del tango en términos binarios; por el contrario, las clases altas también formaron parte del proceso de negociación del tango como legítima expresión cultural argentina y esto pondría en cuestión el supuesto papel exclusivo que los sectores populares tuvieron en el nacimiento del tango.<sup>1</sup>

Por su parte, en la década del cuarenta, época de oro, tiene lugar la consagración de las famosas orquestas típicas y grandes bailes populares que fundaron estéticas que en la actualidad continúan siendo revisitadas artísticamente. En ese momento se desplegaron “los estilos más populares, representados fundamentalmente por las orquestas de Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Juan D’Arienzo y Osvaldo Fresedo”.<sup>2</sup>

Sin embargo, los años veinte constituyeron un marco de sustanciales transformaciones en el campo cultural, especialmente en el ámbito de la música. Según Pablo Kohan, quien indagó en los estilos compositivos en esos años, por un lado se abrió

<sup>1</sup> Gustavo Varela, *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 68-69.

<sup>2</sup> Omar García Brunelli, “La renovación del tango en la década de 1960”, ponencia en *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología*, Buenos Aires, 16 al 19 de agosto de 2012.

un ciclo de “nuevas concepciones compositivas, interpretativas, formales y literarias” y, por el otro, tuvo lugar un nuevo modo de circulación del tango.<sup>3</sup> De hecho, el esplendor de la industria del disco en la Argentina se dio en la década de 1920 y el tango ocupó un espacio protagónico en la cultura popular.

Si bien es notable observar la preeminencia de varones como profesionales de la época, es posible reconstruir la considerable actividad musical llevada a cabo por mujeres en la industria de la música —principalmente actuaciones en vivo en radios y teatros y, en menor medida, en la industria discográfica—. Existen fuentes hemerográficas, discográficas y bibliográficas sobre el tema que permiten afirmar que ha habido mujeres que no solamente se han volcado al canto, a la actuación o a la danza, sino que se dedicaron a componer canciones en diversos momentos de la historia del tango. Sin embargo, en la actualidad, existe una marcada invisibilización de estos aportes creativo-musicales. De hecho, muchos de estos nombres y composiciones relevados pasaron al olvido. Marta Savigliano reconoce que “menos del dos por ciento de los tangos han sido escritos por mujeres y menos del cuatro por ciento (incluidos aquellos escritos por hombres) han puesto letras de tango en voz de mujeres”.<sup>4</sup> Dicho en otras palabras, hay mayor presencia o conocimiento de mujeres que se desempeñaron como cantantes, frente a las que se dedicaron a la composición musical en la historia del tango.

Profundizar los motivos por los cuales se produce este desbalance es una tarea compleja y extensa que excede los objetivos de este escrito. Sin embargo, como punto de partida, resulta esclarecedor tomar la analogía que propone Mercedes Liska a propósito del análisis sobre la historiografía argentina y las mujeres realizado por Dora Barrancos: así como en la historiografía argentina no se ignoró a las mujeres, sino que se las valoró en lo doméstico y en la intimidad y se las identificó con la debilidad física, intelectual y moral, en la historia del tango se operativizó esta misma acción.<sup>5</sup> En palabras de Liska:

... tampoco se puede decir que [las mujeres] fueron olvidadas o que no ocuparon un lugar identificable en la diacrónica escrita —y narrada— del tango. Pero, al mismo tiempo, el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y

<sup>3</sup> Pablo Kohan, *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: 1920-1935*. (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 17.

<sup>4</sup> “... fewer than 2 percent of all tangos have been written by women and that fewer than 4 percent (including those written by men) put tango lyrics between female lips”. Marta Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (Boulder, Colorado: Westview, 1995), 55.

<sup>5</sup> Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2012), 6.

hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción.<sup>6</sup>

Al analizar la bibliografía que aborda la relación entre las mujeres y la industria musical,<sup>7</sup> en términos de producción artística, es posible advertir que esta caracterización respecto de la invisibilización no corresponde solamente al ámbito del tango sino a la música en general. De hecho, en el campo de la musicología son escasos los trabajos que se centran en el rol de las mujeres compositoras.<sup>8</sup> Es aún más pequeño el abordaje musicológico de estos temas en los estudios sobre música popular.<sup>9</sup>

Sin embargo, a diferencia del caso de las compositoras de tango, el análisis histórico de la participación específica de las cantantes en la industria musical argentina no reposa sobre un cono de sombras. Existe una línea identificable de escritos que contribuyeron a reponer una tradición de cancionistas en el tango.<sup>10</sup> A su vez, cabe destacar

<sup>6</sup> Mercedes Liska, "Se dice de 'ella'. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello". *Revista Argentina de Musicología. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI* 22, nro. 1 (2021): 107.

<sup>7</sup> Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality* (University of Minnesota Press, 1991); Ruth A. Solie, "Introduction: On 'Difference'", *Musicology and Difference* (University of California Press, 2020), 1-20; Suzanne G. Cusick, "Feminist theory, music theory, and the mind/body problem", *Perspectives of New Music* (1994): 8-27; Pilar Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica* (Madrid: Narcea, 2003); Pilar Ramos, "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", *Revista musical chilena* 64, nro. 213 (2010): 7-25; Pilar Ramos "Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres", *Cuadernos de investigación histórica*, nro. 37 (2013): 207-223; entre otras.

<sup>8</sup> Marcia J. Citron, "Gender, Professionalism and the Musical Canon.. *The Journal of Musicology* 8, nro. 1 (1990): 102-117; Marcia J. Citron, *Gender and the musical canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Marcia J. Citron, "Women and the Western art canon: where are we now?", *Notes* 64, nro. 2 (2007): 209-215; Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 1997); Romina Dezillio, "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista" (1899-1902), *Revista Argentina de Musicología* 11 (2010): 75-98; Romina Dezillio, "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología* 68 (2012): 18-27; Romina Dezillio, "'No se nace cancionista, se llega a serlo'. Estudio sobre el proceso de surgimiento y consolidación de las cancionistas de tango durante las décadas de 1920 y 1930", ponencia presentada en las *XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Intersecciones: Feminismos, Teorías y Debates Políticos*, 29 de julio al 1 de agosto (2019), Mar del Plata, Argentina.

<sup>9</sup> Simon Frith y Andrew Goodwin, *On record: rock, pop and the written word* (Routledge, 2006); Angela McRobbie, "More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres", en *Estudios culturales y comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo* (Paidós Ibérica, 1998); Susan McClary, *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*; Laura Viñuela Suárez, "La construcción de las identidades de género en la música popular", *Dossiers feministas* 7 (2003): 11-31; Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (Oviedo: KRK ediciones, 2004).

<sup>10</sup> Estela Dos Santos, *Las mujeres del tango*. 97 (Buenos Aires: Centro Editor de América, 1972); Estela Dos Santos, *La historia del tango: las cantantes* (Buenos Aires: Corregidor, 1994); Estela Dos Santos, "Mujeres en el tango", en *Tango: magia y realidad: 20 miradas sobre una aventura que no cesa*, ed. L. Alposta, O. d'Angelo y E. A. Balduzzi (Buenos Aires: Corregidor, 1998), 241-279; Estela Dos Santos, *Damas y milongueras del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2001); Néstor Romano, *Se dice de mí. La vida de Tita Merello* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001); Lily Sosa de Newton, "Mujeres y Tango", *La Aljaba*, nro. 4 (1999): 55-68; Horacio Salas, *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 1995); René Vargas Vera, *Mujeres del tango: hasta los años 50. Testimonios* (Buenos Aires: AADI, 2012); José Gobello, *Mujeres y hombres que hicieron el tango: sus biografías* (Buenos Aires: Centro Editor de Cultura Argentina, 2002).

el *corpus* que integran las autobiografías de las propias protagonistas del tango,<sup>11</sup> algunas de ellas recientemente analizadas desde un punto de vista social y cultural.<sup>12</sup> De todas formas, la producción escrita sobre las cantantes, a pesar de su indiscutible importancia en la historia del tango y la música popular argentina, resulta escasa.<sup>13</sup>

Al interior del ámbito de la musicología, desde la crítica feminista, se ha desarrollado en las últimas décadas un campo específico que estudia las construcciones musicales del género, que entiende que el feminismo es necesario para comprender determinados problemas musicales. Según Pilar Ramos,<sup>14</sup> actualmente la musicología feminista propone temas que han sido marginados por la musicología anterior, así como también exhorta a modificar las perspectivas de análisis de temas clásicos, aun concibiendo la heterogeneidad de perspectivas disciplinares y métodos que la integran.

En la Argentina, existen trabajos recientes que abordan específicamente el vínculo mujer-imagen en la historia de la música.<sup>15</sup> Estos estudios develan, a partir del análisis iconográfico, una cantidad de estereotipos que exponen una subjetividad femenina como “sitio de diferencias constituidas socialmente y manifestadas a través de roles sociales y relaciones de poder”.<sup>16</sup> Este tipo de análisis se enmarca en una mirada amplia sobre el discurso musical en los planos de la creación, la interpretación y la recepción. En palabras de Romina Dezillio, las “distintas instancias de reproducción de estructuras sociales, marcadas por los efectos normativos del género, han sido reveladas en todas las modalidades de desenvolvimiento del discurso musical: creación, interpretación, recepción”.<sup>17</sup>

En la actualidad, las emergencias en el campo de la música popular en torno al movimiento de mujeres y las reivindicaciones de género evidenciaron una necesidad de propiciar narrativas que retomen aquellas contribuciones de las mujeres en la historia de

---

<sup>11</sup> Tita Merello, *La calle y yo* (Buenos Aires: Kier, 1972); Tania, *Discepolín y yo* (Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973); Eladia Blázquez, *Mi ciudad y mi gente* (Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978); Libertad Lamarque, *Libertad Lamarque – autobiografía* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1986).

<sup>12</sup> Alessander Kerber, “A ilusão biográfica e a busca de um sentido argentino ou latino-americano na autobiografia de Libertad Lamarque”, *Cuadernos del CILHA* 15, nro. 1 (2014): 43-72; Liska, “Se dice de “ella”, 101-144.

<sup>13</sup> Liska, “Se dice de “ella”, 104.

<sup>14</sup> Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica*, 11.

<sup>15</sup> Silvia Lobato y Mariana Signorelli, “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, ponencia presentada en el *II Congreso Internacional Artes en Cruce* (Buenos Aires, octubre de 2010); Romina Dezillio “El ojo en la cerradura: Mujeres, música y feminismos en La Mujer. Álbum-Revista (1899-1902)”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, ed. Silvina Luz Mansilla (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 101-135; Silvia Lobato, “El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de La Mujer: Revista argentina para el hogar (1935-1943)”, en *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, ed. Silvina Luz Mansilla (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2012), 197-237.

<sup>16</sup> Dezillio, “Historizar la experiencia”, 24.

<sup>17</sup> Dezillio, “Mujeres para armar...”, 80.

las músicas populares en la Argentina. Probablemente esto justifique que en los últimos años se haya generado una prolífica producción bibliográfica tanto de biografías como de abordajes analíticos que estudian aspectos socioculturales en clave de género y sexualidad desde diferentes campos disciplinares.<sup>18</sup> Asimismo, también son notables los trabajos cinematográficos que abonan considerablemente a la producción de estas narrativas sobre las mujeres en el tango.<sup>19</sup> Los aportes previos sobre el tema estudiado que provienen del ámbito académico constituyen una plataforma de herramientas conceptuales indispensables para analizar los documentos que serán expuestos en este escrito.

### **El rol de las mujeres músicas durante el proceso de aceptación del tango como representación nacional**

Las historias sonoras de los estados-nación suponen una compleja y cambiante organización jerárquica de la diversidad de expresiones culturales y, en particular, musicales, que forman parte de su territorio.<sup>20</sup> En Latinoamérica, el despliegue de los nacionalismos musicales que llegaron con el impulso de la modernidad se vio fuertemente marcado por los grandes cambios sociales y políticos que atravesaron los estados-nación a nivel local a lo largo de la historia.<sup>21</sup> En este contexto, como analiza Ana María Ochoa, la relación entre género musical, nación e identidad era articulada precisamente desde el ámbito del estado-nación. Por ello, la autora exhorta al análisis de las transformaciones de estas “identidades sonoras”<sup>22</sup> que se han ido construyendo a lo

---

<sup>18</sup> Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*; María Valdez, “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”, en *Cien años de cine, II*, ed. Claudio Pérez (Buenos Aires: La Nación, 1996); Magalí Saikin, *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino* (Stuttgart: Abrazos, 2004); Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013); Florencia Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello”, *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico* 2 (2013): 53-73; Mercedes Liska, “El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920”, *Latin American Music Review* 35, nro. 1 (2014): 25-49; Mercedes Liska, *Argentine Queer Tango: Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires* (Lanham, MD: Lexington Books, 2016); Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018); Liska, “Se dice de ‘ella’”, 101-144; María Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”, *Revista Imagofagia*, nro. 17 (2017): 1-35; Fernanda Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, en *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglo XIX y XX*, ed. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita (San Miguel de Tucumán: Edunt, 2008), 391-406; Cecilia Gil Mariño, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los treinta* (Buenos Aires: Teseo, 2015).

<sup>19</sup> El análisis sobre la producción cinematográfica es abordado en Liska, “Se dice de ‘ella’”.

<sup>20</sup> Ana M. Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización* (Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003), 98.

<sup>21</sup> Alejandro L. Madrid, “Música y nacionalismos en Latinoamérica”, en *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa (Madrid: SEACEX y AKAL, 2010), 230.

<sup>22</sup> Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, 98.

largo de estos siglos y que, en el marco de la globalización, se han puesto es crisis. Durante la primera mitad del siglo XX, la conceptualización en Latinoamérica sobre las músicas locales se realizó sobre un marco ideológico y conceptual que definió un canon musical. Estas concepciones se articularon con los procesos de definición de las músicas nacionales por los estados nación latinoamericanos y con la acción de la incipiente industria de la música. El análisis de Ana María Ochoa de la bibliografía sobre el tema, le permite afirmar que “estos libros, junto con las grabaciones de la industria musical a comienzos de siglo, jugaron un papel crucial en la consolidación del pensamiento sobre lo local musical en América Latina”.<sup>23</sup>

En la Argentina, es posible observar este proceso al analizar el rol histórico que desempeñó la industria discográfica en la definición de una música nacional. Según Marina Cañardo, quien estudió pormenorizadamente los inicios de la industria del disco en la Argentina de la década del veinte, durante estos años se dio una compleja negociación sobre el grado de representatividad del tango en sí mismo como música típicamente argentina.

La industria discográfica participó de la conflictiva construcción de la identidad nacional argentina en la década del veinte. Cuando el tango era aún objeto de críticas múltiples, el repertorio denominado *nacional*, y la recurrente invocación a *lo criollo* como rasgo identitario, ponían en evidencia la dimensión política de la producción fonográfica.<sup>24</sup>

El exponencial crecimiento de la industria del disco y la difusión en aumento del tango tuvieron una estrecha ligazón con otras industrias culturales como la radio y el sector editorial. Estos mercados también ocuparon un lugar importante en el proceso mencionado anteriormente. Según Sergio Pujol:

... la radio terminó de sellar la alianza entre el tango y los argentinos. Su exponencial poder de comunicación superaría los del disco y la partitura, pero más con un sentido de complementación que de rivalidad.<sup>25</sup>

El subsiguiente afianzamiento de la internacionalización del tango como género porteño se fundó en su gigantesco despliegue comercial de Buenos Aires a todo el mundo. La industria discográfica de los años veinte tuvo un rol decisivo a la hora de contribuir con los imaginarios de nación y en la proyección de la industria a nivel internacional. Para ilustrar/evidenciar esta expansión del tango, Omar García Brunelli,

<sup>23</sup> Ochoa, *Músicas locales en tiempos de globalización*, 96.

<sup>24</sup> Marina Cañardo, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017), 16.

<sup>25</sup> Sergio Pujol, *Cien años de música argentina*, 53.

comparó el volumen de producción de 1920 a 1935 con la subsiguiente y reconocida época de oro del tango:

Aunque parezca mentira, la producción discográfica de los quince años de la Guardia Nueva supera ampliamente a la de la posterior época de oro. En efecto, computando las orquesta y cantantes que más grabaron entre 1920 y 1935, tenemos unos 11.000 registros. En la época de oro, en tanto, considerando a las orquestas más populares y que más grabaron, alcanzamos sólo 4.500 registros.<sup>26</sup>

Con este antecedente, años más tarde se gestaría una nueva cultura de masas que propiciaría una comunión del tango con la industria del cine sonoro, en la que se irían configurando otras representaciones de género a partir del salto a la fama de varias artistas mujeres. Fernanda Gil Lozano asegura que desde el estreno del film *¡Tango!* de Luis José Moglia Barth, en 1933, se inauguró una tradición de “tipologías genéricas sociales” que van a marcar un antes y después en la historia de la filmografía argentina. Según esta autora, se produjo una transposición hacia el cine de “todo el ideario tanguero clásico, marcando valores, territorios y disciplinamientos genéricos”.<sup>27</sup>

Por su parte, Marta Savigliano afirma que, hasta antes de 1930, pervivían dos estilos de tango: el rufianesco y el romántico. A partir de la romantización del tango rufianesco es que se despliega un proceso de *argentinidad cambiante* en el que se redefinen valores y sentidos de género y también de clase. Los personajes de *compadrito* y *milonguita* muy presentes en el tango de ese entonces son entendidos por la autora como estereotipos de género que legitiman vínculos heterosexuales y, a la vez, evidencian un claro objetivo de ascenso social.<sup>28</sup> Antes del estrellato de estas reconocidas mujeres en el cine sonoro, lo que constituyó un elemento relevante de una nueva cultura de masas de los años treinta,<sup>29</sup> se configuró el marco de surgimiento de las *primeras grandes figuras femeninas del tango*<sup>30</sup> que desempeñaron un rol activo en la industria del disco y la radiofonía.

Una de estas exponentes fue Rosita Quiroga, quien es reconocida como la primera mujer en cantar tangos por la radio<sup>31</sup> y quien, el 1 de marzo de 1926, realizó la

<sup>26</sup> Omar García Brunelli, *Discografía básica del tango* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010), 23.

<sup>27</sup> Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, 399.

<sup>28</sup> Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 47.

<sup>29</sup> Véase Cecilia Gil Mariño, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los treinta* (Buenos Aires: Teseo, 2015).

<sup>30</sup> Héctor Benedetti, *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019), 155.

<sup>31</sup> *Ibid.*

primera grabación con micrófono en la Argentina.<sup>32</sup> Con ella, se inaugura una tradición de cancionistas tales como Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Ada Falcón, Sofía Bozán, Tita Merello, Tita Galatro, Tania, entre muchas otras, que obtuvieron un gran despliegue profesional. Además, iniciaron una genealogía de mujeres músicas profesionales de la música popular argentina. En el camino de adecentamiento del tango porteño durante los años veinte ¿qué valoraciones se fundaban en torno a la profesionalización del trabajo musical de estas mujeres?

Romina Dezillio analiza la labor de las cantantes de tango como campo de posibilidades para la profesionalización legítima en su condición de mujeres. Además, la autora asegura que esta legitimación tuvo una estrecha vinculación con el proceso de adecentamiento del tango que dio lugar a dos novedades: la puesta en escena del cuerpo de estas intérpretes musicales y el surgimiento de los primeros tangos escritos para ser cantados por mujeres en primera persona.<sup>33</sup> En cuanto al primer punto, el cuerpo encarna variadas tensiones al dramatizar ciertos binarismos como lo popular/lo culto; el arrabal/el centro; el ascenso y la caída. Para sumar al análisis de Dezillio y de acuerdo a la propuesta de este escrito, el binomio de lo nacional y de lo local.

En este sentido, Marta Savigliano señala que especialmente en la década del veinte, con la aparición de las cancionistas, el tango constituyó un medio de supervivencia *más o menos honorable* para muchas mujeres de clase trabajadora, o dicho en otros términos, una puerta a la *movilidad social* en el imaginario de una Argentina civilizada y burguesa.<sup>34</sup> Dentro de este imaginario, y a través del tango, con estas incursiones en el ámbito de lo público y del mundo del trabajo, durante estos años se fundaron los valores y representaciones de la masculinidad y feminidad de una *argentinidad cambiante*<sup>35</sup> que, tiempo más tarde, se van a consolidar en esta nueva cultura de masas.

Ahora bien ¿cuáles son las vías de acceso para reflexionar sobre el rol específico de los trayectos profesionales de estas mujeres en la afirmación del tango como música nacional? En base al relevamiento de fuentes hemerográficas de la época, en particular las revistas musicales,<sup>36</sup> es posible reconstruir imágenes y discursos de las mujeres que se desempeñaron activamente en la industria musical de esos años. Pero ¿de qué modo

<sup>32</sup> Cañardo, *Fábricas de músicas*, 55.

<sup>33</sup> Dezillio, “No se nace cancionista, se llega a serlo”, 4.

<sup>34</sup> Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 58.

<sup>35</sup> Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 47.

<sup>36</sup> Las revistas musicales argentinas han sido un terreno poco estudiado en la musicología local. Véase Silvina Luz Mansilla (ed), *Dar la nota: el rol de la prensa en la historia musical Argentina (1848-1943)* (Gourmet Musical Ediciones, 2012), 9.

las imágenes que surgen de las tareas de archivo pueden dar cuenta de esas experiencias?  
¿Cómo retomar y analizar esas subjetividades del pasado?

Romina Dezillio considera que la apuesta metodológica de introducir la noción de *experiencia* de las mujeres en la investigación musicológica constituye en sí misma un recurso empírico y teórico necesario para complementar las teorías musicológicas y de género.<sup>37</sup> Pero ¿de qué manera es posible abordar las complejidades del proceso de constitución del tango como música representativa de la nación?

El análisis de casos propuesto a continuación articula las nociones de identidad, nación y género y se nutre de la perspectiva “experiencialista” de la nación.<sup>38</sup> Esta teoría se posa sobre los límites del (de)constructivismo, ante la necesidad de formular un esquema conceptual que permita explicar que cada nación e identidad son concebidas como una construcción pero que, al mismo tiempo, indague en los procesos que legitiman o no esas construcciones identitarias. Esta orientación conceptual busca comprender por qué algunos procesos resultan exitosos y otros no.<sup>39</sup> Para Alejandro Grimson, en una “comunidad nacional” se sedimentan experiencias configurativas, por lo tanto, se enfatiza la idea de considerar aquellas experiencias “desigualmente compartidas”—entre clases, grupos étnicos, géneros, generaciones— que son centrales para pensar la nación.<sup>40</sup> Las heterogeneidades de sentidos, desigualdades sociales y las luchas de poder se expresan en “configuraciones culturales” como resultado del procesamiento de estas tensiones que son históricamente situadas y contingentes.<sup>41</sup> Según Grimson, en este proceso es clave retomar el concepto de “sedimentación”, como aquello que resulta de la puesta en acción de prácticas sociales y políticas dentro de la unidad Estado-nación. Sin embargo, en palabras del autor, el concepto de sedimentación no pretende explicar un proceso meramente geológico y lineal, sino que es resultado de “erosiones” y “acciones corrosivas” que, en un caso, se dan por el paso del tiempo y en el otro, por “los agenciamientos sociales y culturales que apuntan a provocar la ruptura, la elaboración o la disolución de sedimentos concretos”.<sup>42</sup>

Indagar en los modos de representación de la nación a través de la música supone la puesta en consideración de un complejo proceso histórico. Por ello, la idea de “configuración cultural” resulta una categoría operativa para indagar en experiencias

<sup>37</sup> Dezillio, “Historizar la experiencia”, 23.

<sup>38</sup> Alejandro Grimson, *Los límites de la Cultura* (Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011).

<sup>39</sup> Alejandro Grimson, “La nación después del (de)constructivismo”, *Nueva Sociedad*, nro. 84 (2003): 33-45.

<sup>40</sup> Grimson. “La nación después del (de)constructivismo”, 37.

<sup>41</sup> Grimson, *Los límites de la cultura*, 168.,

<sup>42</sup> *Ibid.*, 167.

humanas concretas, en las sedimentaciones, tensiones y elementos corrosivos que forman parte también de estas negociaciones en el imaginario de nación que se reconfigura permanentemente. A través del tango es posible analizar el complejo proceso de legitimación de esta expresión cultural como representativa de la nación. Y, según Savigliano, la clase, la raza, la religión y el género constituyen las principales dimensiones que le otorgan un gran dinamismo a este proceso.<sup>43</sup>

Este trabajo pretende reponer fuentes documentales que puedan dar cuenta de esas posibles configuraciones que fueron parte de las tensiones en torno del tango como identidad nacional. Sobre estos lineamientos y en base al *corpus* documental seleccionado, tal como lo señala Marta Savigliano, las categorías de género y sexualidad son necesarias para entender las disputas alrededor de la construcción de identidades nacionales, al igual que la clase, la raza, la religión.

### **Reconstruyendo “imágenes musicales”: tango, identidad nacional y género**

Desde una perspectiva de género, en el camino de la reconstrucción de la vida social y cultural de la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, las imágenes musicales —entendidas como configuraciones históricas de los géneros populares y los relatos inscriptos en los documentos históricos— son terreno fértil para el análisis. Como indica Juan Pablo González:

No cabe duda que las imágenes del pasado ofrecen una rica información de los fenómenos musicales que nos interesa estudiar. En el caso de la música del siglo XX, nos encontramos con fotografías, dibujos, caricaturas y diseño gráfico en portadas de partitura, carátulas de disco y publicidad.<sup>44</sup>

En este sentido, acudir a fotografías e imágenes históricas genera mayores aproximaciones a un pasado musical. Sin embargo, como señala González, este tipo de documentos, al igual que cualquier tipo de fuente “deben poder ser leídas, buscando lo que está y lo que no está —lo visible y lo invisible—”.<sup>45</sup> Así, constituirán posibles portales de acceso a otros sentidos no implícitos en la propia imagen.

A continuación, se exponen algunas fuentes testimoniales que permiten profundizar el análisis de las mujeres músicas en la historia del tango y de la música

<sup>43</sup> Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, 141.

<sup>44</sup> Juan Pablo González, “Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile”, en *Iconografía musical en América Latina: Discursos e narrativas entre olhares e escutas/Iconografía musical en América Latina: entre miradas y escuchas*, organizado por Pablo Sotuyo Blanco (Bahía: Edfba, 2019), 73.

<sup>45</sup> González, “Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile”, 92.

popular argentina. Se exhiben algunos casos extraídos de este *corpus* de documentos que evidencian en mayor o menor medida —o con mayor o menor grado de “transparencia” u “opacidad”— aquellos trayectos profesionales dentro de la industria de la música.<sup>46</sup>

Por un lado, tomaré dos ejemplos de publicidades de discos de la época con la intención de introducir el análisis sobre las narrativas de las propias discográficas en torno de la popularidad de la música del tango, la identidad nacional y las representaciones de género. En estos casos, acudí a publicidades extraídas de la revista *Caras y Caretas*. Por el otro, me propongo complementar la mirada a partir de dos testimonios que surgen de entrevistas publicadas en una revista que alcanzó gran popularidad en la década del veinte: *la canción moderna*. En resumen, la intención de analizar estas fuentes es enlazar dos perspectivas: las narrativas de las discográficas y las de las propias creadoras.

*Caras y Caretas* fue uno de los semanarios más populares de la época. De origen uruguayo y nacido en 1898 se definió como “una de las publicaciones argentinas más populares de comienzos del siglo XX”.<sup>47</sup> Se trató de un “semanario festivo, literario, artístico y de actualidades” y resultó una publicación decisiva a la hora de hallar referencias históricas sobre el tango argentino.<sup>48</sup>

**Imagen 1.** Fragmento de publicidad de Victor.



*Caras y Caretas*, N° 1581 (19-01-1929), s.p.

<sup>46</sup> Lobato y Signorelli, “Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico”, *Actas de congreso del Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2010.

<sup>47</sup> Andrea Matallana, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 42.

<sup>48</sup> Carlos Ulanovsky et al., *Parent las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos* (Buenos Aires: Espasa, 2005), 29.

En la Imagen 1 se puede advertir la figura de una mujer que representa lo urbano y lo moderno, y del lado opuesto, un hombre identificado con lo gauchesco y lo tradicional. Esta misma publicidad en su versión completa es analizada por Marina Cañardo, quien se pregunta si acaso con este anuncio se pretende reafirmar, de un modo condensado, la idea del tango como síntesis de lo nacional.<sup>49</sup> Esta reflexión surge del análisis de la industria del disco en los años veinte, en la cual las grandes discográficas de entonces contribuyeron en gran medida a la configuración de una idea de "música argentina". En sus publicidades mostraban que la elección de los artistas y sus repertorios constituían un "archivo de todo lo criollo, de todo lo típico, de todo lo argentino".<sup>50</sup>

**Imagen 2.** Fragmento de publicidad de Victor



*Caras y Caretas*, N°1496 (04-06-1927), s.p.

Asimismo, en asociación a lo representado en la publicidad anterior, en la Imagen 2, también se introduce la figura de una mujer en las piezas publicitarias de la reconocida empresa discográfica Victor. Se trata de una publicidad que anuncia la llegada en 1926 de la nueva tecnología eléctrica de grabación sonora. Aquí se ve, en el lateral opuesto al violinista, el dibujo de una mujer que, al no tener instrumento alguno y por su vestimenta de época y corporalidad, sería posible identificarla con una cancionista. Como puede observarse, debajo de la ilustración aparece la inclusión de un listado de los artistas que forman parte del "repertorio nacional" que promueve Victor:

En el repertorio nacional encontrará primorosas creaciones de Rosita Quiroga, Pelais, E. Barrios, A. Magaldi, De Caro, Maffia-Laurenz, Pérez Freire y muchos otros consagrados por el público como inimitables cultores de música típica argentina.

<sup>49</sup> Cañardo, *Fábricas de músicas*, 169.

<sup>50</sup> Cañardo, *Fábricas de músicas*, 174.

Como puede leerse, en esta enumeración de los “inimitables cultores de música típica argentina”, quien figura en primer lugar es la reconocida artista de la época: Rosita Quiroga. Cabe destacar que es la única que es presentada con su nombre y apellido de forma completa, sin omisiones ni abreviaturas.

Estos dos ejemplos evidencian una intencionalidad de incluir a las mujeres como protagonistas de la escena musical de la época y más aún, como activas integrantes de la industria del disco, como es el caso de Rosita Quiroga. La representación de estas figuras femeninas puede comprenderse como una estrategia publicitaria de las discográficas de la época que pretendían interpelar a la sociedad y postular al tango como música nacional.

Para introducir el próximo ejemplo, es necesario aclarar que, en aquellos años, era frecuente que los sellos tuvieran artistas exclusivos en las campañas publicitarias.<sup>51</sup> En la imagen que se expone a continuación se puede ver, liderando el afiche de Odeón, la foto de Azucena Maizani como artista destacada de la empresa.

**Imagen 3.** Fragmento de publicidad de Odeon



*Caras y Caretas*, N°1475 (08-01-1927), s.p.

En la Imagen 3 puede verse el retrato de Azucena Maizani seguido de un pie de imagen que la describe como “la gentil cancionista criolla”.

Por su estilo propio, su bien timbrada voz y el especial cuidado que pone en la selección de su repertorio, Azucena Maizani, la gentil cancionista criolla, ha logrado en brevísimo tiempo de actuación una enorme popularidad. Graba

<sup>51</sup> Cañardo, *Fábricas de músicas*, 78.

exclusivamente para el Disco Nacional (cita?).<sup>52</sup>

Nuevamente, aquí se expone la intención, esta vez por parte del sello Odeon, de caracterizar a una mujer que es una figura destacada de su catálogo de artistas y es también reconocida como exponente de la música “criolla” para el “Disco Nacional”.

Recapitulando lo expuesto, estas tres imágenes permiten justificar la idea de que, en materia publicitaria, la industria discográfica no solo tuvo un papel decisivo a la hora de colocar al tango como el género nacional por excelencia, sino que también buscó generar identificaciones positivas de la participación de las mujeres en la industria argentina del disco. La presentación del tango como música nacional, *típica*, *criolla* y, en efecto, argentina constituyó una operación de *marketing* para consolidar las ventas de las industrias discográficas, pero ¿cómo se conectaba esta mirada celebratoria de la participación de la mujer en la industria del disco con las valoraciones sociales de la época? Y más concretamente, ¿cómo operaban estos sentidos en los propios relatos de las experiencias de las mujeres músicas que se insertaron en el mundo laboral que promovió el tango en esos años? ¿Cuáles eran las tensiones que involucraban las participaciones artísticas de las mujeres que protagonizaron la escena cultural?

Tal como analiza Marta Savigliano, el tango, la masculinidad y la identidad nacional siguen caminos entrelazados,<sup>53</sup> y en este marco de referencialidad las mujeres partícipes del ámbito musical han robustecido a lo largo del tiempo una “zona marginal”<sup>54</sup> en la que “los varones del tango las quieren mantener confinadas”.<sup>55</sup> Sabemos que a las mujeres se las ha grabado poco<sup>56</sup> y, que a excepción de Rosita Quiroga, tenían amplia presencia en el teatro y luego en el cine, pero escasa presencia en los discos.<sup>57</sup> Sin embargo, al revisar la prensa gráfica de la época, es posible preguntarse en qué medida este *confinamiento* social mantiene correspondencias con las narrativas que ha construido la industria del disco.

A continuación, se exponen dos testimonios extraídos de la revista *La canción moderna*. Este semanario, editado por Julio Korn y dirigido por Dante A. Linyera, era una revista de pocas páginas que buscaba difundir la música popular a través del recorrido de los principales lanzamientos discográficos de la época. Se editó desde 1928 hasta 1936, año en que se convirtió en la reconocida revista del mundo del espectáculo

<sup>52</sup> *Caras y Caretas*, N°1475 (08-01-1927), s.p.

<sup>53</sup> Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 46.

<sup>54</sup> Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 97.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Benedetti, *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*, 156.

*Radiolandia. La canción moderna* y se caracterizó por contener en los primeros números partituras y letras de tangos inéditos, a su vez que proponía en cada publicación un recorrido de las historias de vida de sus compositores y autores. En palabras de Ulanovsky, fue “precursora de una forma del periodismo de entretenimiento y evasión”, pero además “interpretaba hechos de la actualidad a través de las rimas de Dante Linyera”.<sup>58</sup> *La canción moderna*, se impuso en poco tiempo como “una de las más representativas del tango”.<sup>59</sup>

Los documentos analizados consisten en notas breves pertenecientes a una sección de entrevistas denominada “Reportajes a vuela pluma”, en la que aparecían los protagonistas de la escena de la música popular del momento. Con una estructura similar, sin importar el personaje elegido por el entrevistador, las preguntas tenían un tono marcadamente irónico y mordaz.

#### Imagen 4. Entrevista a “La Porteñita”



*La canción moderna* 1, nro. 11 (04-06-1928): s.p.

La Imagen 4 muestra una entrevista realizada a “La Porteñita”, bandoneonista evidentemente reconocida en los años veinte de la cual no poseemos en la actualidad ni registros en grabaciones, ni relatos en los libros de historia del tango acerca de sus

<sup>58</sup> Ulanovsky et al. *Parén las rotativas*, 48.

<sup>59</sup> Matallana, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, 131.

aportes musicales. Según Zucchi,<sup>60</sup> “La Porteñita” pertenecía a un grupo de bandoneonistas mujeres que alcanzaron un grado de profesionalismo en la década del veinte como “La Cordobesita” Aída Rioch, Herminia Magdalena y Rosa Sempitelli, aunque no refiere específicamente a su actividad como compositora.

Como fue mencionado al inicio de este trabajo, hay muchos casos de mujeres que han participado activamente de la industria musical en esos años a partir de actuaciones en la radio, teatros o *café-concerts*. Sin embargo, no se han realizado registros fonográficos que nos permitan actualmente conocer gran parte de las trayectorias artísticas de las compositoras del tango. Por otro lado, resulta significativa la referencia a esta mujer de quien no poseemos fecha de nacimiento y muerte, ni ningún tipo de registro de su obra, pero que evidentemente fue contemporánea a la considerada la primera bandoneonista y compositora profesional del tango: Paquita Bernardo.<sup>61</sup>

Tal como puede traslucirse a partir del tono impreso en las respuestas de este breve reportaje que aparece en la Imagen 4, “La Porteñita” muestra una visión irónica acerca de los roles atribuidos a las mujeres en su época asociado a los valores del matrimonio y el amor. Cuando le pregunta el entrevistador sobre el amor, la entrevistada dice “de eso no me hable, no sé cómo se come” y cuando se le pregunta sobre su “estado” ella evade en su respuesta referirse obligatoriamente al “estado civil”, puesto que desde su mirada estar casada o soltera no es la única posibilidad para las mujeres. Su ironía se refuerza cuando contesta: “sana”; como si permanecer soltera, fuera una manera de conservar la salud.

Además, es notable observar la diferencia en el abordaje de esta temática cuando el convocado es un hombre. En otros reportajes realizados a figuras masculinas del tango de esa época jamás se alude al estado civil de los entrevistados. Por ejemplo, en el número de *La canción moderna* publicado el 13 de agosto de 1928 entrevistan al reconocido Julio De Caro y le preguntan sobre estos temas del siguiente modo:

— *¿Su opinión sobre las mujeres?*

— *A pesar de que muchas creen que soy un Don Juan, aún no he encontrado una que me haya hecho picar el anzuelo.*

*¿Y el amor?*

<sup>60</sup> Oscar Zucchi, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes: generación 1910* (Buenos Aires: Ediciones Corregidor 2008), 1811-1812.

<sup>61</sup> Francisca Cruz Bernardo, conocida como “Paquita” Bernardo, fue una bandoneonista, compositora y directora de orquesta que nació en 1900 y falleció a muy temprana edad en 1925. Tuvo una destacada trayectoria artística en los inicios del tango y creó obras que fueron premiadas y grabadas por grandes intérpretes como Carlos Gardel.

— *Es el anzuelo que me falta conocer.*

La diferencia entre el modo de formular las preguntas a varones y mujeres pone de manifiesto con claridad hasta qué punto el estereotipo heteronormativo dominaba las subjetividades. Frente a esto, la ironía desplegada por “La Porteñita” con sus respuestas da cuenta de su desobediencia a los mandatos establecidos no solamente desde sus prácticas musicales, sino también desde el propio discurso.

**Imagen 5.** “La Porteñita”



*La canción moderna*, 1928, s.p.<sup>62</sup>

La Imagen 5 muestra a esta misma artista ejecutando el bandoneón, instrumento asociado a lo masculino. Al igual que en el caso de Paquita Bernardo, “La Porteñita” y su representación como artista “rebelde” y “popular” simultáneamente, le imprimen carnadura a la cuestión del desafío al canon musical. En otras palabras, invita a repensar la “canonicidad musical en términos de género”.<sup>63</sup> Ambas bandoneonistas y creadoras se dedicaron, por un lado, a la composición musical propiamente dicha y, por el otro, eligieron un instrumento musical que en su época era valorado como “impropio” para que fuera ejecutado por una mujer.

Según Lucy Green, “muchos de los instrumentos relacionados con [la música popular] producen una interrupción de las definiciones patriarcales de la feminidad”.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Gentileza de Ignacio Varchausky.

<sup>63</sup> Citron, *Gender and the musical canon*, 4

<sup>64</sup> Green, *Música, género y educación*, 240.

De esta manera, la autora asegura que las mujeres instrumentistas —categoría impartida por el propio esquema patriarcal que ordena las conceptualizaciones y prácticas en la historia de la música— ponen en cuestión la supuesta falta de capacidad de las mujeres de dominar estos artefactos sonoros complejos. Como afirma Pilar Ramos, “si ha existido un repertorio ‘femenino’, también existen instrumentos femeninos” y el bandoneón definitivamente no forma parte de este grupo.<sup>65</sup>

Por otra parte, la propia referencia de “La Porteñita” a su actividad como compositora exhibe lo que la musicología feminista se ha ocupado de discutir en los últimos años. No decimos que no hubo compositoras a lo largo del tiempo, sino que ellas y sus producciones han sido prácticamente invisibles en los libros de historia de la música. Como apunta Ramos, “en la música popular volvemos a encontrarnos con menos compositoras que intérpretes, y entre estas últimas la gran mayoría son cantantes”.<sup>66</sup> Al margen de esta invisibilización, resulta un desafío profundizar en el estudio de las compositoras en el tango y en sus valoraciones a lo largo del tiempo. Tal como lo señala Marcia Citron, “la noción de compositor profesional no es estática, sino que varía en estructura y significado. Participa en la dinámica de la cultura y negocia ideales de género, clase, etnia, etc.”.<sup>67</sup>

Los casos de la poco conocida “La Porteñita” y la, recientemente reconocida, Paquita Bernardo, resultan pertinentes para estudiar estos dinamismos en la cultura popular que ponen en tensión la vinculación entre creación artística, género y profesionalismo en la música.

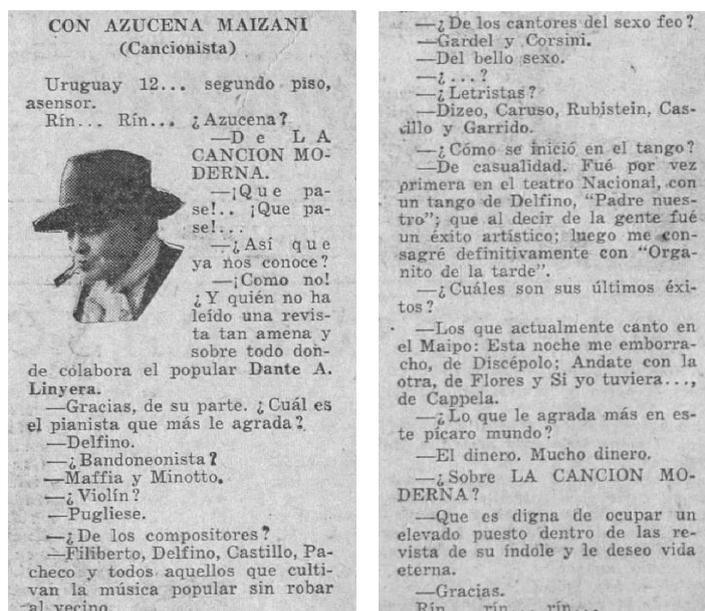
---

<sup>65</sup> Ramos, *Feminismo y música: introducción crítica*, 80.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 107.

<sup>67</sup> Citron, *Gender and the musical canon*, 81. “The notion of professional composer is not static but varies in structure and meaning. It participates in the dynamics of culture and will negotiate ideals of gender, class, ethnicity, and so forth”. Traducción propia.

Imagen 6. Entrevista a Azucena Maizani.



*La canción moderna* 1, nro. 5 (23 de abril 1928): s.p.

Por último, la Imagen 6 expone una breve entrevista a la renombrada artista Azucena Maizani,<sup>68</sup> quien aparece vestida de varón. Según diversas fuentes, solía presentarse con este tipo de vestuario en sus actuaciones.<sup>69</sup> Resulta llamativo que en una de sus respuestas rescata el valor de la originalidad en la composición en el campo de la música popular —el tango— al referirse negativamente a aquellos “que roban al vecino” o plagian obras de otros. Por otro lado, en la misma entrevista, ante la pregunta por sus referentes cancionistas, no emite respuesta alguna. Contrariamente, sí destaca como cantores predilectos a Gardel y Corsini. Hacia el final del reportaje, el entrevistador le pregunta por aquello que más le agrada en el mundo y ella responde “el dinero. Mucho dinero”.

De lo dicho pueden desprenderse dos cuestiones: por un lado, la estrategia de negociar con la representación de lo masculino en el plano de la vestimenta y en el de las referencias artísticas; y, por el otro, la intención de posicionarse como una persona que se dedica al arte con perspectivas claras de materializar con dinero sus producciones. Esto se condice con los testimonios que afirman que Azucena “trabajaba sin parar”<sup>70</sup> y que fue la primera artista, después de Gardel, en aventurarse a una gira muy extensa por

<sup>68</sup> Azucena Maizani fue una cancionista y compositora de tango que nació en 1902 y falleció en 1970. Obtuvo gran popularidad en su época y efectuó numerosas grabaciones.

<sup>69</sup> Para más información sobre el tema véase: Sosa de Newton, “Mujeres y Tango”, 56; Dos Santos, *Damas y milongueras*, 43; Saikin, *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*, 142-145.

<sup>70</sup> Dos Santos, *Las mujeres del tango* (Vol. 97), 2260.

toda América.<sup>71</sup> Tanto es así que fue comparada por su fama con el propio Carlos Gardel quien, en 1933, según los registros históricos, aseguró: “Yo me habré puesto viejo y vos estás gorda, pero cantando tangos, primero nosotros, Petisa”.<sup>72</sup>

Recapitulando el tema del atuendo de Azucena Maizani, fueron variadas las interpretaciones al respecto. Según Estela Dos Santos, “no se travestía para simularse varón sino para obviar la atracción que supone el sexo femenino” provocando con su canto la integración o neutralización de ambos sexos.<sup>73</sup> Según el análisis que realiza Magalí Saikin, la elección de la vestimenta para sus actuaciones tiene vinculación con su orientación homosexual, aunque aclara que “la ambigüedad sexual de estos personajes no sería relevante si sus mitos no estuviesen sometidos a la presión de la norma social”.<sup>74</sup> Por último, su travestismo también fue interpretado como un engaño o fraude.<sup>75</sup>

En definitiva, Azucena Maizani fue una artista que logró encarnar la tensión entre la masculinidad y su contraparte —no necesariamente lo femenino—<sup>76</sup> dejando entrever, a su vez, la tensión entre clase y género en este sinuoso proceso de nacionalización del tango y de la búsqueda de una identidad nacional.

## Consideraciones finales

A partir del análisis de una selección de fuentes hemerográficas de la década del veinte, fue posible presentar testimonios dispersos sobre tango, identidad y nación, desde una perspectiva de género, contemplando una doble dimensión: las construcciones narrativas de las empresas discográficas de la época a través de sus piezas publicitarias y los propios relatos de dos de las protagonistas que se desempeñaron como profesionales de la música popular en esos años. La modalidad de analizar fuentes testimoniales permitió añadir el punto de vista de la experiencia a partir de relatos en primera persona. Los ejes para este análisis versaron sobre categorías que reflataron los estudios de género en el ámbito de la musicología: experiencias de vida, profesionalismo y creación musical.

El recorrido analítico promovió el estudio de fuentes poco exploradas —como es el caso de las revistas históricas de música— y, a su vez, planteó reunir algunas herramientas para la reconstrucción crítica de las prácticas sociales y valoraciones alrededor de la actividad musical de las mujeres. Como se ha dicho, en cierta literatura

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, 2267.

<sup>72</sup> Horacio Salas, *El tango* (Buenos Aires: Planeta, 1995): 234.

<sup>73</sup> Dos Santos, *Damas y milongueras*, 43.

<sup>74</sup> Saikin, *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*, 145.

<sup>75</sup> Salas, *El tango*, 232.

<sup>76</sup> Savigliano, *Tango and the political economy of passion*, 46.

que aborda la labor de las mujeres en el campo artístico durante el siglo XX, se le adjudicaba un mero “‘rol contributivo’ en la construcción del mundo, como complemento del rol masculino”.<sup>77</sup> En este sentido, el análisis emprendido sobre las fuentes históricas persiguió enriquecer una postura crítica que contribuya a hallar otros sentidos que complejicen el estudio sobre el tema.

En consonancia con las apreciaciones teóricas sobre el contexto social y cultural del período elegido, y en articulación con una perspectiva “experiencialista” de la nación, fue posible reflexionar sobre aquellas vivencias “desigualmente compartidas”<sup>78</sup> en el proceso de nacionalización del tango en la Argentina durante los inicios de la industria musical. Los testimonios históricos analizados encarnan la idea de que la *identidad* o la *nacionalidad* no se transfieren naturalmente, sino que son resultado de múltiples tensiones y disputas de sentidos. Contrariamente, se trata de procesos que no son lineales ni ordenados, sino que están signados por las marchas y las contramarchas que van trazando recorridos complejos y sinuosos alrededor de la relación tango, identidad nacional y género.

Finalmente, algunas de las interpretaciones recientes, situadas fuera del ámbito académico y expresadas por ciertos colectivos feministas identificados con el tango, señalan una falta de conocimiento de artistas mujeres locales. También manifiestan como un problema la sistemática exclusión de los recorridos de aquellas protagonistas de la historia del tango que generalmente no han sido concebidas como tales. En consonancia con estos señalamientos, el presente trabajo pretende explorar otras trayectorias artísticas de mujeres en el ámbito musical. Acudir a herramientas teóricas que permitan delinear un marco conceptual y metodológico para el estudio de estos recorridos, atendiendo a estas complejidades, resulta un desafío permanente para la investigación histórica en torno a las trayectorias artísticas de las mujeres músicas en el tango.

## Bibliografía

- Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- Citron, Marcia J. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

<sup>77</sup> Silvia Lobato, “El mundo femenino y la música”, 224.

<sup>78</sup> Alejandro Grimson, *Los límites de la Cultura*, 45.

- Dezillio, Romina. "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista" (1899-1902). *Revista Argentina de Musicología*, nro. 11 (2010): 75-98.
- . "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación". *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, nro. 68 (2012): 18-27.
- . "'No se nace cancionista, se llega a serlo'. Estudio sobre el proceso de surgimiento y consolidación de las cancionistas de tango durante las décadas de 1920 y 1930". Ponencia presentada en las *XIV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y IX Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Intersecciones: Feminismos, Teorías y Debates Políticos*, 29 de julio al 1 de agosto (2019), Mar del Plata, Argentina.
- Dos Santos, Estela. *Las mujeres del tango*, 97 Buenos Aires: Centro Editor de América, 1972.
- . *Damas y milongueras del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- García Brunelli, Omar. *Discografía básica del tango*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Gil Lozano, Fernanda. "Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino". En *Historias de luchas, resistencias y representaciones: Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX*, comp. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Pita, 391-406 Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2008.
- González, Juan Pablo. "Fuentes visuales para el estudio de la música popular del siglo XX en Chile". En *Iconografía musical na América Latina: Discursos e narrativas entre olhares e escutas/Iconografía musical en América Latina: entre miradas y escuchas*, organizado por Pablo Sotuyo Blanco, Bahía: Eufba, 2019, 73-93.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Morata, 1997.
- Grimson, Alejandro. "La nación después del (de)constructivismo". *Nueva Sociedad*, nro. 184 (2003): 33-45.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la Cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.
- Kohan, Pablo. *Estudios sobre los estilos compositivos del tango: (1920-1935)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010.
- Liska, Mercedes. "Se dice de 'ella'. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello". *Revista Argentina de Musicología*. Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI 22, nro. 1 (2021): 101-144.
- Lobato, Silvia y Mariana Signorelli. "Transparencia y opacidad en la representación musical. Alcances y límites de un modelo historiográfico". Ponencia presentada en el *II Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires, octubre de 2010.
- Madrid, Alejandro L. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Cristian Spencer Espinosa, 227-236. Madrid: SEACEX y AKAL, 2010.

- Matallana, Andrea. *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- Ochoa, Ana M. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Pujol, Sergio. *Cien años de música argentina: desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.
- Ramos, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea, 2003.
- Salas, Horacio. *El tango*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
- Saikin, Magalí. *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos, 2004.
- Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Colorado: Westview, 1995.
- Sosa de Newton, Lily. "Mujeres y Tango." *La Aljaba*, nro. 4 (1999): 55-68.
- Ulanovsky, Carlos, et al. *Paran las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa, 2005.
- Varela, Gustavo. *Mal de tango: historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Zucchi, Oscar. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes: generación 1910*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2008.