

**Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de
mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y
comienzos del 2000**

Julia Winokur

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 2 (2021): 101-125

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Las pioneras del nuevo tango canción: un panorama de mujeres compositoras a fines de la década de 1990 y comienzos del 2000

La historia del nuevo tango canción ha sido abordada a través de repertorios y relatos fuertemente masculinizados que dejan en las sombras una parte de la escena. En el campo académico y musical actual, resulta notoria, por un lado, la escasa bibliografía especializada acerca de mujeres compositoras de tango, y por otro, el desconocimiento y la falta de circulación de repertorio musical escrito por mujeres. En sintonía con las crecientes reivindicaciones en torno al género en la música, que ponen en evidencia la necesidad de modificar la manera en que contamos la historia del tango y de la música popular en general, en este artículo se realizará un breve panorama de las obras compuestas por mujeres en el momento del surgimiento del nuevo tango canción. Buscamos, de esta forma, contrarrestar en alguna medida la insuficiente visibilización que las músicas mujeres, y las compositoras en particular, han tenido a lo largo de la historia del tango.

Palabras clave: Nuevo tango, Tango canción, Mujeres, Compositoras

The pioneers of the new “tango canción”: a panorama of women composers in the late 1990s and early 2000s

The history of the new *tango-canción* has been approached through strongly masculinized repertoires and narratives, which leave a part of the story in the shadows. In the current academic and musical field, it is notorious, on the one hand, the lack of specialized bibliography about women tango composers, and on the other, the ignorance and lack of circulation of musical repertoire written by women. With the growing demands of gender in music, which highlight the need to modify the way we tell the history of our popular music, this article provides a brief overview of the songs composed by women in the moment of emergence of the new tango. We seek to counteract to some extent the insufficient visibility that female tango musicians in general, and female composers in particular, have had throughout the history of tango.

Keywords: New tango, *Tango-canción*, Women, Female composers

El motivo

Al analizar el campo académico y musical actual, ámbitos que transito hace al menos una década en mi condición de música de tango e investigadora,¹ resulta notoria una doble falta: por un lado, la escasa bibliografía especializada acerca de mujeres compositoras de tango, y por otro, el desconocimiento y la falta de circulación de repertorio musical escrito por mujeres, tanto en programas de instituciones de enseñanza, como en orquestas, bibliotecas musicales, compilaciones y producciones discográficas.

La historia del “nuevo tango canción”² ha sido abordada a través de repertorios y relatos fuertemente masculinizados, que dejan en las sombras una parte de la escena. Hace casi dos años, escribí un artículo titulado “‘Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno’: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa”.³ Allí abordé la obra de los primeros compositores de la nueva generación de tango, pasando por alto que, en los mismos años, había mujeres que componían y también podían considerarse “pioneras”. Sin dejar de lado la autocrítica, creo que esa ceguera se relaciona con el marco en el que nos insertamos quienes nos dedicamos a la interpretación e investigación del tango, constituido por los relatos que circulan entre músicos y músicas, y los artículos académicos y periodísticos escritos al momento. Propongo, así, que la vacancia de ciertos temas u objetos de estudio debe pensarse también como una forma de invisibilización. Me sumo, de esta manera, al creciente impulso de problematizar el silencio acerca de la participación de las mujeres en la escena tanguera.⁴

De esta forma, para complementar lo aportado en el artículo antedicho, realizaré aquí un breve panorama de las obras compuestas por mujeres al momento del

1. Para escribir este artículo, sumé a mi experiencia como becaria doctoral, la adquirida como música en el ámbito del tango porteño, sobre todo como integrante del sexteto “Chifladas Tango”, formado en 2010 y que continúa activo hasta la fecha.

2. Me refiero a las composiciones de tango canción creadas a partir de la década de 1990.

3. Julia Winokur, “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa”, *Calle 14*, Vol 16, N° 30 (2021).

4. Digo “me sumo” pues resultaron imprescindibles para escribir este artículo las charlas con mis colegas músicas, de Chifladas Tango y de otras orquestas; los aportes siempre lúcidos de Soledad Venegas, con quien discuto estas cuestiones desde hace algunos años y se ha vuelto una interlocutora clave, y las conversaciones con Juliana Verdenelli, que estudia el tango desde una perspectiva diferente y complementaria.

surgimiento del nuevo tango canción, deteniéndome especialmente en la primera producción discográfica de Claudia Levy, por ser una de las primeras en componer y grabar nuevos tangos, y por participar activamente de la escena musical desde ese momento hasta nuestros días.

Introducción

Si la producción académica sobre el tango actual es creciente pero aún escasa, podemos decir que la investigación sobre mujeres compositoras en esta etapa es prácticamente nula. Sobre este periodo, encontramos una serie de artículos que se refieren al surgimiento de los nuevos grupos y orquestas típicas, pero sin incorporar el clivaje de género ni, salvo pocas excepciones, a músicas mujeres. La mayor parte de los artículos sobre tango actual ha sido dedicada a las orquestas. Allí se abordan distintos asuntos relativos al rescate de la orquesta típica, que se inicia a comienzos de la década del noventa con la conformación de la Orquesta Típica Fernández Branca y el colectivo La Máquina Tanguera.⁵ Por otro lado, hay una serie de artículos sobre los primeros nuevos autores de tango canción (o cantautores) como “Acho” Estol, Alfredo “Tape” Rubín y Juan Vattuone, quienes escriben tangos con letras y músicas propias y tocan en formatos instrumentales más pequeños.⁶

5. Morgan Luker, “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina”, *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, No. 1 (2007); Camila Juárez, “Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro”, *Revista Argentina de Musicología*, Nº 15-16 (2015); Camila Juárez y Martín Virgili, “Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 15-22; Mercedes Liska, “Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 75-90; Germán Marcos, “El Poder del Grupo”, en *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012), 119-132; Angélica Adorni, “Sonoridades del tango hoy: un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica”, en *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Desde la gente, 2016), 9-35; Victoria Polti, “Nuevos tango en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas” en *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas (Buenos Aires: Desde la gente, 2016), 37-56.

6. María Julia Amato, “Tras la memoria negra: ‘Dolor Wolof’ y ‘Fantasmas africanos’”, de Acho Estol”, en *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol (Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017), 67-78; Hernán Lakner, “El ‘gótico surero’ en la estética de La Chicana y en la poética de Acho Estol”, en *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol (Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017), 307-334; Paloma Martín, “Relación texto/música en los tangos de Alfredo “Tape” Rubín: una propuesta analítico-expresiva”, en *Semana de la Música y la Musicología; el tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación*, XV (Buenos Aires:

En cambio, los análisis que sí se ocupan del nuevo tango en relación a los roles de género, sexualidades y feminismos se abocaron sobre todo al estudio de la danza⁷ o de la representación de los personajes femeninos y masculinos en las letras.⁸ La mayor visibilidad que, en los últimos años, cobró la presencia de las mujeres en el campo de la música popular, relacionada con la creciente notoriedad y expansión de los movimientos feministas en la sociedad en general,⁹ difundió una percepción de las mujeres músicas y compositoras de tango como novedad de nuestros tiempos. Sin embargo, una pesquisa realizada con mayor atención evidencia que la participación de las mujeres compositoras en el tango estuvo presente a lo largo de toda su historia, aunque haya quedado desdibujada, borrada o subestimada por el canon musical de las últimas décadas y las redes de difusión masiva. Ese manto de invisibilidad no es exclusivo del tango, sino que ha sido estudiado también en la música académica¹⁰ y en otros ámbitos de la música popular.¹¹

Universidad Católica Argentina. 7-9 noviembre 2018); Julia Winokur, “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno. Los pioneros del tango canción en la década del noventa”, *Calle14* (en prensa).

7. Marta Savigliano, “Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, Vol. 15, N° 68-101(2002): 79-104; María Julia Carozzi, *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015); Mercedes Liska, *Entre género y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018); Anahí Pérez Pavez, *Tango y feminismo* (Buenos Aires: Contemporánea, 2020).

8. Marta Savigliano, “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”, *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, No. 19 (1993-94): 79-104; Eduardo Archetti, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina* (Buenos Aires: Antropofagia, 2003); Diego Armus, “El viaje al centro. Tísicas, milonguitas y costureritas en Buenos Aires 1910-1940”, *Salud colectiva*, Vol. 1 N° 1 (2005): 79-96; Melanie Mertz, *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018).

9. El crecimiento en la actividad, difusión y notoriedad pública de las luchas y los debates feministas en Argentina en los últimos años se relaciona con una serie de fenómenos, como por ejemplo el “Ni Una Menos” en 2015 y la consecuente visibilización de la violencia hacia las mujeres y disidencias que trajo a nivel nacional e internacional, y la enorme difusión de la agenda política vinculada a la disputa por la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) recientemente sancionada.

10. Marcia Citron, “Gender, professionalism and the Musical Canon”, *The Journal of Musicology*, Vol. 8, N° 1 (1990): 102-117; Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Morata, 2001); Romina Dezillio, “Mujeres para armar: narrativas y consumos ‘imaginarios’ de una música corporizada en La Mujer Álbum-Revista (1899-1902)”, *Revista Argentina de Musicología*, N° 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*, Vol. 68 (2012): 18-27; Romina Dezillio, “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”, en *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Iberoamérica sobre investigación musical*, ed. Juan Pablo González (2017); Pilar Ramos López, *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid: Narcea Ediciones. 2003); Pilar Ramos López, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 64 (2010): 7-25; Susan McClary, “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”, *Feminist Studies*, Vol. 19, N° 2 (1993): 399-423; Lucy O’Brien, “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”, en *Las culturas del rock*, ed. Pugi y Talens (Valencia: Pre-textos,

Ana Abad Carlés observa que “en las últimas décadas, la agencia creativa de la mujer en la danza ha sido objeto de un lento, pero continuado proceso de invisibilización ... que habría de posicionar ... a la mujer en la danza como una eterna ‘pionera’ generadora de nuevas corrientes coreográficas, pero no inserta en una tradición ya existente”.¹² Así, problematiza el concepto de “pionera”, señalando la dificultad de las coreógrafas de reconocerse inscriptas dentro de un linaje artístico, a pesar de que la historia de la disciplina demuestre que importantes antecesoras ya habían transitado caminos similares, en muchos casos con notorio éxito y renombre. Sin embargo, por diferentes motivos, estos caminos parecieran no dejar huella. Estas observaciones, realizadas en el ámbito de la danza, se corresponden a su vez con la escena musical analizada y están relacionadas con la forma en que se narra, investiga y perdura la obra de las mujeres artistas.

Unos años antes, la investigadora inglesa Lucy O’Brien se refería a su experiencia en las entrevistas realizadas a diversas mujeres del ámbito de la música popular en Estados Unidos y Gran Bretaña:

Cuando me di cuenta de lo poco que a las mujeres se les ha preguntado sobre su creatividad, sobre su función primaria, comprendí que las mujeres han sido escritas en unos términos que la cineasta Penélope Spheeris llamó el “daño a lo Marilyn Monroe”: como ángeles, como víctimas o como personalidades problemáticas, sin estudiar nunca la obra a la que habían contribuido con su trabajo.¹³

De esta forma, O’Brien señala la poca importancia que se les otorgó a estas artistas como tales, a sus creaciones o procesos de creación, dándoles un lugar en la prensa o en las investigaciones solo cuando sus personalidades se salían de la norma y podían abordarse como conflictivas.

Actualmente, y volviendo a la Argentina, las crecientes reivindicaciones en torno al género están poniendo en evidencia la necesidad de cuestionar la manera en que

1999), 89-104; Laura Viñuela Suárez, “La construcción de las identidades de género en la música popular”, *Dossiers feministes*, Vol. 7 (2003): 11-31; y Laura Viñuela Suárez, *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (Oviedo: KRK ediciones, 2004).

11. Gustavo Blázquez, “Con los hombres nunca pude”: las mujeres como artistas durante las primeras décadas del ‘rock nacional’ en Argentina”, *Descentrada*, Vol. 2, N° 1 (2018): 1-17; O’Brien, “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”.

12. Ana Abad Carlés, “El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica”, en *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, ed. María Julia Carozzi (Buenos Aires: Gorla, 2015), 177-207.

13. O’Brien, “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”, 89-104.

contamos la historia de nuestra música popular,¹⁴ y de poner en valor, difundir y visibilizar la contribución de las mujeres músicas al tango.¹⁵ Como propone Mercedes Liska:

El tango ha sido narrado de muchas maneras ... La variedad de esos relatos compone una vasta historia narrada por hombres sobre la actividad artística masculina, reforzándose entre sí, en contraste con los estudios y ensayos sobre la danza. A pesar de la importancia indiscutible de las cantantes en la historia del tango y la música popular argentina, lo que se ha escrito parece poco.¹⁶

Así, si bien las grandes cantoras, como Tita Merello, no han sido olvidadas, según Liska, “el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción”.¹⁷

Si esto es verdad para las cantantes, lo es en mucho mayor medida para las compositoras, de las cuales se conoce y difunde muy poco. Quizás una excepción sea la figura de Eladia Blázquez, compositora extremadamente prolífica, que ha logrado tener una notoriedad que hasta hoy es reconocida dentro y fuera del ambiente tanguero. Sin embargo, al igual que Tita y las grandes cantoras, nunca ha alcanzado el podio de los ídolos del tango.

Mucho antes que Eladia, otras mujeres compusieron y grabaron sus tangos. Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Rosita Melo son unos pocos nombres, y los más conocidos, de las numerosas compositoras que escribieron tangos en la primera mitad del siglo XX. A las mencionadas anteriormente podemos sumar a Tita Merello, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Nelly Omar, quienes se hicieron famosas como cantantes y muchas de ellas también, o sobre todo, como actrices. Sin embargo, se desconoce que todas ellas compusieron obras que incluso fueron grabadas, en algunos casos, por las más grandes orquestas del momento.

Entonces, ¿por qué como compositoras no existe el reconocimiento que sí tienen estas mujeres como cantantes? Una posible respuesta a esta pregunta la ofrece la

14. Mercedes Liska, “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”, *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32.

15. Demandas similares han surgido paralelamente en movimientos de mujeres de otros géneros musicales, como el movimiento “Mujeres del folclore”, o el libro de Barbi Recanati, *Mostras del rock* (Buenos Aires: Futurock, 2021).

16. Mercedes Liska, “Se dice de ‘ella’: sentidos de género en los estudios biográficos sobre Tita Merello”, 104.

17. Ibid., 107.

musicóloga Lucy Green, quien introduce el término de “patriarcado musical” para explicar las divisiones marcadas por el género en la historia de la música.¹⁸ En líneas generales, la autora muestra cómo, a lo largo de la historia de la música en Occidente, lo femenino fue relegado al ámbito doméstico y la naturaleza, mientras lo masculino, en contraposición, fue asociado al ámbito público, a la mente y el dominio tecnológico. Así, según Green, la voz, al estar asociada al cuerpo como algo natural, fue constituida y aceptada como instrumento propio de las mujeres: “En el patriarcado, se interpreta que el hombre tiene el control de la naturaleza mediante el dominio de la tecnología y la mujer forma parte de la naturaleza que controla el hombre”.¹⁹ En cambio, el dominio instrumental, al estar mediado tecnológicamente, se asume masculino *a priori*. Esto se acentúa más aún en cuanto al dominio compositivo, ya que:

... cuando las mujeres empiezan a componer es difícil que el cuerpo intervenga de alguna manera en la actividad, porque la composición supone una exhibición metafórica del poder de la mente. Este poder cerebral entra en conflicto con las interpretaciones patriarcales de la feminidad, hasta el punto de que, cuando lo aprovechan las mujeres, provoca una amenaza contra el orden sexual.²⁰

Así, el canto y las virtudes asociadas a lo vocal, al ser concebidas como “inherentes al cuerpo” contribuyeron a que sea aceptable la figura de la mujer cantante.²¹ Esto no significa que haya habido una ausencia de mujeres instrumentistas o compositoras en la historia de la música ni —en este caso,— del tango, sino un menor grado de exposición y difusión. A la vez, esto minimiza el riesgo de la pérdida de la feminidad al desafiar el estereotipo establecido. No es infrecuente, de hecho, en las declaraciones de las mujeres instrumentistas y compositoras la anécdota de que alguien les haya dicho “compone como un hombre”²², “tocás como un hombre” o “no parecés mujer cuando tocás”.²³

Sin embargo, el panorama está cambiando. La proliferación de colectivos feministas vinculados al tango a partir de 2007, como el Movimiento Tango Queer y,

18. Lucy Green, *Música, género y educación*, 25.

19. *Ibid.*, 37.

20. *Ibid.*, 89.

21. *Ibid.*, 37.

22. Pilar Ramos Lopez, “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”, *Cuadernos de investigación histórica* (2013): 216.

23. Julia Winokur, “Las minas traen quilombo. Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño”, *Question/Cuestión*, Vol. 2, N° 67 (2020): 1-19.

posteriormente, el Movimiento Feminista del Tango, Tango Hembra, VIVAS y Aires del Sur, la formación de orquestas y festivales de mujeres y disidencias, así como el ingreso de las temáticas relacionadas con el feminismo en las letras, han modificado la escena actual del tango. Con una velocidad redoblada en los últimos años, las transformaciones se hicieron notar de distintas formas. Tres eventos que tuvieron lugar en el 2019, sirven a modo de ilustración del cambio que los feminismos van filtrando en la escena musical argentina. El primero es lo que ocurrió con el grupo 34 puñaladas, que decidió cambiar su nombre a Bombay Bs As, explicando que: “Los cambios sociales y culturales impulsados por la lucha del movimiento feminista nos interpelan, nos proponen una revisión sobre ciertos íconos, temáticas y modos de uso del lenguaje”,²⁴ lo que suscitó un debate en redes sociales, con sus respectivas celebraciones y críticas.²⁵ En ese mismo año, a nivel legislativo, contamos con otro evento significativo, esta vez no exclusivo del tango, cuando las trabajadoras de la escena musical nacional lograron la sanción de la Ley 27.539 que estableció un cupo femenino del 30% para eventos musicales, públicos o privados.²⁶ Por último, ese año se publicó el libro *Mirada de mujer: las letristas del Siglo XXI*, una compilación realizada por Vanina Steiner de letras de treinta y seis autoras de tango actual.

La pandemia de 2020 y lo que va de 2021, lejos de aplacar el clima, lo acentuó. Las organizaciones y colectivos feministas de tango redoblaron su actividad y se formaron comisiones de género dentro de las nuevas organizaciones de trabajadores del tango recientemente conformadas. Sin embargo, a pesar de estos destellos de cambio que evidencian cómo la agenda de género va ampliando su rango de influencia, existe un reclamo ampliamente consensuado entre las artistas sobre la persistente invisibilización y la fuerte resistencia a la participación femenina en espacios de toma de decisiones, como en colectivos tangueros mixtos, en los cargos públicos, o en la programación de festivales, por nombrar solo algunos ejemplos.

24. Puede consultarse en: https://www.facebook.com/BOMBAYBSAS/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARAUuPQzywFAXB2M1KryuoJ9t8DqIFt0Bt1a9TrpIEC_q7EGSUUSN-zgwVVI6hLCPJ2BArflgNb324Syl

25. Julia Winokur, “Las minas traen quilombo Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño”.

26. Esta Ley fue sancionada por el Honorable Congreso de la Nación el 20 de noviembre de 2019 y se promulgó el 18 de diciembre de 2019. La autoridad de aplicación de la normativa es el Instituto Nacional de la Música (INAMU), que impone sanciones y multas a productores, curadores, organizadores y responsables comerciales que no se adecuen a la normativa. Link de consulta: <https://inamu.musica.ar/leydecupo>.

Claudia Levy, abriendo el paso

Los discursos sobre los iniciadores de la nueva generación del tango suelen destacar a figuras como Julián Peralta, Alfredo “el Tape” Rubín, “Acho” Estol, Alejandro Guyot y Juan Vattuone, entre otros. Estos músicos son tomados como objeto de estudio en artículos académicos y periodísticos, documentales y reseñas; y ellos se nombran muchas veces entre sí en entrevistas y notas. Sin embargo, es notable el hecho de que falten en estos relatos referencias a las compositoras mujeres contemporáneas a ellos. Un ejemplo es Claudia Levy, cantante, pianista y compositora, una de las primeras que interpretó y grabó tangos de autoría propia en la escena porteña del nuevo tango canción y que hasta hoy sigue componiendo, grabando y presentando sus temas en vivo.

Claudia Levy nació en Buenos Aires en 1963. No venía de una familia “tanguera”: sus padres preferían la música clásica y el folclore. De chica, según cuenta en una entrevista privada,²⁷ “odiaba el tango. Veía el machismo en el tango, lo llorón, y no me gustaba nada. Entonces, yo tenía formación clásica, en el piano”. Sin embargo, algo cambió cuando entró, para estudiar jazz, a la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), a fines de la década del ochenta. Allí conoció el tango desde el piano, se pudo adentrar en la música dejando de lado las letras, y pasó “del odio al amor”. También influyó en su inmersión en el tango el dúo Tangachas, que formó por esos años con Clori Gatti, cuando, según cuenta, “no había nadie haciendo tango, pero NADIE. Yo te explico quiénes eran: eran el Tape, el Cardenal Domínguez y... uno o dos más. La gente me decía ‘¿¿tango?? ¿¿En serio hacés tango??’”.

Según Levy, la compañía de Clori Gatti, que era una “tanguera de cuna”, con un amplio conocimiento del repertorio, la sumergió aún más en este mundo que se proponía explorar. Luego conformó dos dúos más con otras dos cantantes: primero con Dolores Solá, quien luego se abocó por completo a La Chicana con su pareja “Acho” Estol, y por último con Laura Casarino, quien venía del ambiente del rock. Las tres propuestas eran inusuales para una época en que había muy pocos proyectos musicales vinculados al tango y muchos menos conformados exclusivamente por mujeres. Sin embargo, Levy cuenta que esa no fue una decisión consciente: “Nunca lo pensé así... pero se nota que una parte de esa búsqueda de un cambio en el lugar de la mujer en el

27. Entrevista realizada en mayo de 2021.

tango lo lograba a través de alianzas con mujeres. Porque es cierto, los tres dúos que tuve fueron con mujeres.” Estas experiencias la enriquecieron musical y profesionalmente desde diferentes lugares: con Gatti se sumió en lo más propio del género, con Solá no sólo siguió creciendo musicalmente, sino que realizó su primera gira europea, y con Casarino incorporó elementos provenientes del rock a su interpretación y a algunos arreglos. Cuando se disolvió el último dúo, se animó a dar el paso que cambiaría su carrera: asumirse como cantante, y ponerle voz a sus propios temas, acompañándose con el piano.

Levy venía de hacer distintas experiencias en el rock y el pop, y en ese lenguaje fueron sus primeros pasos con la composición, a los que se sumaban la escritura de cuentos y poesías. Cuando empezó a componer tangos, a mediados de la década del noventa, muy pocos más lo hacían. Los primeros cuatro tangos que escribió se encuentran en su primer disco *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos*,²⁸ grabado y editado en 1999 de forma “casera” o informal, es decir, sin sello discográfico ni registros en CAPIF o SADAIC. Fue presentado en el mismo año en el Centro Cultural Babilonia, en el marco del segundo Festival Buenos Aires Tango, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Los grupos y solistas de tango que estaban componiendo y grabando música original en el momento en que este disco fue grabado conformaban un ambiente aún muy reducido. La Chicana, grupo liderado por Acho Estol y Dolores Solá, había grabado *Ayer hoy era mañana* en 1997, su primer disco, que incluía cuatro tangos con letra y música de Acho Estol; Daniel Melingo, músico con amplia trayectoria en el rock nacional (conformó bandas de gran popularidad, como Los abuelos de la nada y Los twist), había comenzado a incursionar en el género y en 1998 presentó *Tangos bajos*, un disco que incluía temas propios. El “Tape” Rubín, quien también estaba componiendo tangos y realizando presentaciones en vivo en ese momento, editaría un año después, en el 2000, su primer disco con el Cuarteto Almagro, *Hemisferios*, que incluía cuatro tangos-canción de su autoría y algunos temas instrumentales. Algunos de los otros grupos y orquestas de tango joven que surgieron por esos años pero que aún no componían músicas originales sino que versionaban tangos clásicos eran: 34 puñaladas, formado en 1998, La Orquesta Fernández Branca, en 1999 (en 2001 cambiaría su

28. Claudia Levy, *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos* (Buenos Aires: s/e, 1999).

nombre a Fernández Fierro) y Las del Abasto, orquesta íntegramente compuesta por mujeres, también en 1999.

En *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos*, Claudia Levy grabó junto con Nicolás Capsitski en bandoneón, Pablo Vázquez en contrabajo y Facundo Bergalli en guitarra, diez temas con arreglos propios, escritos por Levy y Alejandro Terán. El disco incluía seis clásicos del tango: “Niebla del Riachuelo” de Cobián y Cadícamo, “Romance de barrio” de Troilo y Manzi, “Soledad” de Gardel y Le Pera, “Como dos extraños” de Laurenz y Contursi, “La última curda” de Troilo y Castillo” y “Garúa” de Troilo y Cadícamo. Es decir, tangos compuestos por autores y compositores varones y consagrados. Junto a estos, se incluían cuatro tangos de autoría propia: “Naftalina”, “Fuiste primavera”, “Una vez” y “Yo no creo (Mentime más)”.

Como explicó Levy en una entrevista para el diario *La Nación* en 1999: “Soy moderna para arreglar los clásicos, pero cuando me tengo que sentar a componer retomo un estilo más de los 20, con mucha ironía y desde una mirada femenina”.²⁹ Así, las composiciones incluidas en este disco tienen una estructura, melodía y armonía muy cercanas a lo tradicional. En las letras prima una versificación regular con rima. Los cuatro son tangos de dos partes, con estrofas de ocho compases y armonías y melodías que se mueven por acordes y notas dentro de la tonalidad: “Utilizaba pocos acordes, con melodías muy simples, que las podías aprender muy rápido. Mi búsqueda estaba centrada en el discurso letrístico, no en hacer algo revolucionario a través de la música”.

Si el desencuentro amoroso es una constante en las letras de los tangos tradicionales, también constituyó la puerta de entrada al género para Levy, según cuenta en una entrevista: “Tuve una experiencia amorosa traumática y me hice compositora de tangos”.³⁰ Esa será la temática que atravesará los cuatro temas incluidos en el disco. Todos están escritos en primera persona desde el punto de vista de una mujer, con un “yo poético” identificado con la autora, quien, según cuenta, hizo una suerte de catarsis con cada uno de los temas. Todos, además, se dirigen e interpelan a un otro, un varón, con el que ha ocurrido un desencuentro o un conflicto ligado a lo amoroso. “Fuiste”,

29. Gabriel Plaza, “El lunfardo del 2000”, *La Nación*, Buenos Aires (28 de julio de 1999). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-lunfardo-del-2000-nid147506/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

30. *Página 12* (26 de noviembre de 2004). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1603-2004-11-26.html>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

“mentime”, “volverás”, “me dijiste”: atraviesan sus temas estas interpelaciones en segunda persona hacia aquel amor que no cumplió las expectativas, que decepciona.

Podemos aventurar un diálogo entre los temas elegidos para versionar y las composiciones propias, como en la letra de “Como dos extraños”,³¹ donde el reencuentro de los amados ha perdido sentido por el paso del tiempo, y como en “Soledad”,³² en donde el yo poético se ilusiona imaginando la vuelta de la amada, hasta admitir que eso nunca ocurrirá. Dicha intertextualidad se advierte en “Naftalina”, allí Levy asume que su amado volverá, pero cuando ya no signifique nada, cuando sean también dos extraños y los sentimientos se hayan aplacado: “Vendrás cuando tu nombre / me suene a naftalina / y cuando ya no tenga / ni bronca ni rencor, / cuando en mi agenda nueva / no exista tu apellido / cuando ya esté cansada de hablar siempre de vos”. Por otro lado, este tango presenta un elemento novedoso en su forma, al comenzar como un tango en la parte A y virar al vals en la parte B, pasando del compás binario al ternario.

También en “Fuiste primavera” aparece el personaje de la abandonada. Allí, “el quía”, como una suerte de “milonguita”,³³ promete amor eterno y en cambio se va a probar suerte a Nueva York: “Me enamoré como si tuviera quince / Me puse linda y brillante como un sol / Me prometió por supuesto amor eterno / Y se rajó a vivir a Nueva York”. La estrofa mezcla el drama con el humor: los primeros tres versos narran la escena idílica, feliz, del enamoramiento, que se quiebra abruptamente en el cuarto verso, contrastando el “amor eterno” con el “rajarse”, cuyo término lunfardo acentúa el cambio de registro y corta el clima de la estrofa. La interpretación vocal acentúa el efecto cómico, exagerando el contraste del último verso con respecto a los anteriores a través de una entonación más grave y enfatizando las consonantes. Este elemento humorístico está ausente en los tangos versionados en el disco y prácticamente en todo el tango de la llamada “época de oro”. Por eso, cuando habla de sus influencias musicales, Levy cuenta que siente una identificación mayor con la forma de componer

31. Pedro Laurenz y José María Contursi, “Como dos extraños” (Buenos Aires: Warner, 1940).

32. Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, “Soledad” [1934] (Buenos Aires: FNA, 1961).

33. “Milonguita” es un tango de Enrique Delfino y Samuel Linning, de 1920, que cuenta la historia de una muchacha de barrio que termina infeliz y corrompida por la vida de la noche y el cabaret. Quedó cristalizada como figura recurrente en las letras de tango en diversas variantes de la misma historia: la mujer que abandona su origen humilde buscando el ascenso social y cae en desgracia. Aparece en numerosos tangos como “El motivo” y “Flor de fango” de Pascual Contursi, “La muerte de Milonguita” de Bonatti y Canaro, “Santa Milonguita” de Cadícamo y Delfino y “Muñeca brava” de Cadícamo y Visca, etc.

de los años veinte y treinta y que una de las principales referencias en su música es Tita Merello y el repertorio que elegía para cantar. Esta influencia está presente en la ironía de las letras, las melodías pegadizas y también en las inflexiones de la voz, la “forma de decir” los tangos, que por momentos realiza exclamaciones saltando a notas más agudas, utilizando un tono burlón o mezclando atisbos de risas en el medio de las frases.

El pasaje del humor al drama es utilizado para contar las historias de desamor, que contienen, según explica, una suerte de denuncia a conductas que ella notaba como frecuentes en los hombres. Sin embargo, la mirada crítica no se dirige solamente hacia el otro, sino también hacia sí misma. Al final del estribillo de “Naftalina”, la narradora gira la mirada avergonzada hacia su propia actitud: “Después me puse tan loca, / que no me quiero acordar. / Después me puse tan loca, / que prefiero no contar”. Así lo explica Levy:

Lo que pasaba en ese momento, cuando yo cantaba, era que algunos me decían que yo hablaba mal de los hombres, que les daba con un caño, porque me quejaba, o describía las conductas masculinas, como que te dejen plantada... ¡Como si los tangos no hablaran mal de las mujeres desde el principio! Sin embargo, yo no creo que sea tan así. Yo denunciaba las actitudes masculinas de maltrato, pero tampoco quería la mujer como víctima. Por ejemplo en “Mentime más”, yo también me hago cómplice, no solo describo que él me está mintiendo, sino que yo también muestro mi parte: ¡dale, mentime que me tengo que olvidar de otro, me viene bien!... Pero había mucha reacción, mucha reacción.

Así, en estas letras no se realiza una inversión esquemática de roles. Junto al dolor aparecen la ironía, la risa de sí misma y la apropiación de un código de conducta en su favor. Como explica en la entrevista,: “Yo no creo (mentime más)” caricaturiza al amante mentiroso, “tan chanta y caradura”, mostrando, en tono provocativo, que entendió el engaño y, de algún modo, participa del juego: “Mentime más, mentime bien, / Así la vida me parece un sueño. / Mentime más, mentime bien, / Así en tus brazos me olvido de él”.

En cuanto al vocabulario, encontramos en las letras que se utilizan, por un lado lunfardismos típicos del tango, como “chabón”, “mina”, “lleca”, “quía”, “langa y “chanta”, pero no impostando un lenguaje de antaño, sino como léxico cercano al habla cotidiana de una persona de Buenos Aires en la década del noventa. Por otro lado, esos

términos se yuxtaponen sin fricción a neologismos asociados a la vida contemporánea, como “movi” (refiriendo al teléfono celular) y “freezer”.

El panorama se ensancha

Antes de continuar la cronología, otro acontecimiento que ocurrió en esos años es digno de mención. En 1997, una mujer, también pianista y estudiante de la EMPA, Mariana Bevacqua, ganó el primer premio en la categoría letra y música del Certamen Hugo del Carril, organizado por el Centro de Divulgación Musical de la Ciudad de Buenos Aires, con su tango “Grito Final”.³⁴ Podríamos decir que esta obra en cierta medida escapa del objeto de este artículo que son las compositoras dedicadas al tango-canción, es decir, letra y música. En este caso, en cambio, se trata de una música compuesta sobre una letra de su padre, Hugo Dante Bevacqua, con quien también colaboró en el vals “Las rosas de ayer”.³⁵ Sin embargo, por lo temprano de su producción y por el dato no menor de haber sido premiada en un certamen de tal trayectoria, resulta interesante hacer una breve mención.

Bevacqua comenzó sus estudios de piano en el Instituto de Música de la Municipalidad de Avellaneda. Luego de unos años, decidió que quería pasar de la música clásica a la popular, e ingresó a la EMPA en 1991, cuando la escuela tenía pocos años desde su fundación y ella misma contaba con tan sólo diecisiete años. Allí, al igual que Levy, cambió su idea de dedicarse al jazz para encontrar en el tango una música con la que se sentía más identificada. Si bien fue una de las primeras músicas jóvenes en componer tango -canción, pocos años después de ganar el premio por “Grito final”, se radicó en Europa, donde continuó sus estudios musicales y su carrera profesional, que se alejó de la composición del tango. Tanto “Grito final” como “Las rosas de ayer” fueron grabados en 2002, en Italia, dentro de una colección de músicas del mundo. El disco se llamó *Buenos Tangos* e incluía también doce tangos tradicionales.

En el año 2000 se conformaron dos nuevos grupos de tango que continúan hasta el presente: La Biyuya, en Buenos Aires y Altertango, en Mendoza. El primero es un cuarteto que comenzó en 1997 como trío, tocando músicas populares de otros géneros y en el 2000, junto con el ingreso de la cantante Marina Baigorria, se abocó al tango.

34. Nuevos Aires, “Grito final”, *Buenos Tangos* (Milán: Halidón, 2002). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IEdZsd3pTw>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

35. Nuevos Aires, “Las rosas de ayer”, *Buenos Tangos* (Milán: Halidón, 2002). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B5EeeDAUWyY>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

También los integrantes de este grupo se conocieron en la EMPA y conocían muy poca gente que hiciera tango en el momento. Según cuenta Baigorria en una entrevista privada³⁶:

era muy raro porque hacíamos tango, pero con una pinta rara, con los pelos largos... los tangueros viejos no nos entendían, la gente de rock se sorprendía de que hiciéramos tango... Fue una época re linda y súper rara. No había, no había grupos de tango. Había poco... La Chicana, la Fernández Fierro, que recién arrancaba y había algunos más, pero éramos re poquitos...

El primer disco de La Biyuya (aunque unos años antes habían grabado en demo para vender en una gira), de 2003, se titula *El cuento de que Dios es argentino* e incluye dos temas del guitarrista Pablo Dichiera con letras de José Ladous, y un tema con letra y música de Marina Baigorria, titulado “Equívoco”.³⁷ Dicho tema es un tango breve, que repite dos veces un esquema de dos estrofas en la parte A de seis y ocho compases y una estrofa en la parte B de ocho compases. La sonoridad del tema es cercana a la estética de los años treinta, a un tango previo a la época de oro, por la sencillez del arreglo y la formación instrumental con guitarra y flauta traversa. En la melodía de la introducción puede escucharse una suerte de referencia o cita al motivo del tango “Gallo ciego” de Agustín Bardi.³⁸ La letra está escrita con tono humorístico desde el punto de vista de un malevo, que quiso ir al infierno y fracasó, a pesar de todos sus intentos, encontrándose en el paraíso, donde se aburre: “Aquí, en el Cielo, / ya no hay esquinas / donde quedase / a ver las pibas. / Ya no hay canción pa’ un loco amor, / ni guitarreadas pa’l malón / ¡Yo quiero ir donde está la diversión!”

El diálogo con el pasado no se encuentra solamente en los elementos musicales que describíamos antes, sino también en la temática y el vocabulario de este tango, que se vuelve hacia el pasado a buscar su personaje recuperando la figura del “malevo”, y sus consiguientes “puñal” y “funyi viejo de varón”, además de una suerte de pronunciación de compadrito, acentuando *mal* la palabra “paraíso” como “paráiso”, comiéndose las “s” y apocopando los “para” en “pa”. Sin embargo, la letra tiene un elemento novedoso: Baigorria quita al personaje de su lugar tradicional, en la ciudad o

36. Marina Baigorria, entrevista telefónica realizada por la autora, abril de 2021.

37. La Biyuya, “Equívoco”, *El cuento de que Dios es argentino* (Buenos Aires: s/e, 2003). Disponible en: <https://labiyuya.bandcamp.com/track/13-equ-voco>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

38. Agustín Bardi, “Gallo ciego” (1926). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uuQqs-GaBX0>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

el barrio, y lo inserta en un paisaje atemporal, casi fantástico: el personaje se encuentra en el cielo luego de su muerte, desconcertado, pues esperaba encontrar los elementos infernales que se había prometido para desplegar su coraje sin límites, característica primordial del malevo: “Yo, que me hice enterrar / con el puñal envuelto en sal, / para enfrentar de igual a igual / Al Can Cerbero, que es guardián”.

Con respecto al uso del personaje varón como “yo poético”, Baigorria explica que, si bien le parece interesante la idea de posicionarse desde una perspectiva femenina e incluso desde el feminismo, no le parece que sea un tema privativo para escribir y mucho menos lo era, para ella, en el momento en que escribió este tango:

“Equívoco” es una mirada de un malevo, de un personaje hombre. Un amigo me lo preguntó una vez... por qué escribía como hombre y no como mujer... y bueno, el personaje quiere hablar así, es ese personaje... por ahí otro día escribo sobre otra cosa, y no es algo que yo tenga pautado... Hay algo que me pasa, que está bueno decir y que está bueno contar, y la verdad va más por ese lado para mí.

2004 y después

En el 2004, tres compositoras, las tres pianistas, sacaron a la luz nuevos tangos. Verónica Bellini, quien integraba Las del Abasto y tres años después fundaría China Cruel, compone “Solterona”³⁹ y “Tu cuarto de hora”,⁴⁰ y Elbi Olalla compone “Milonga de mar” para su grupo Alvertango.⁴¹ Por último, Analía Goldberg compone la música de “Embrujado”,⁴² un tango canción con letra del “Tape” Rubín, que sería una excepción para ese momento de su carrera, centrada durante muchos años en el tango instrumental. En este mismo año, Claudia Levy edita su segundo disco titulado *Escuchame 1 segundo*,⁴³ donde ya diez de los catorce temas son composiciones propias.

La pianista y compositora Verónica Bellini integró Las del Abasto, la primera orquesta de mujeres del tango actual, y luego fundó, en 2007, junto a Viviana Scarlassa, China Cruel, otro grupo conformado íntegramente por mujeres. En el 2005 lanzó con

39. Las del Abasto, “Solterona”, *De ida* (Buenos Aires: SOCSA, 2005). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W0APoetn03g>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

40. Las del Abasto, “Tu cuarto de hora”, *De ida* (Buenos Aires: SOCSA, 2005). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hD7HdPUbxHg>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

41. Alvertango, “Milonga de mar”, Tormenta (Mendoza: MDR Records, 2007). Disponible en: <https://alvertango.bandcamp.com/track/milonga-de-mar-2>.

42. Alfredo Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina, “Embrujado”, *Reina noche* (Buenos Aires: Acqua Records, 2004). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=718CpPk2JuM>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

43. Claudia Levy, *Escuchame 1 segundo* (Buenos Aires: s/e, 2004).

Las del Abasto el álbum *De ida*, que incluía, además de un tema instrumental de María Laura Santomil (guitarrista de la orquesta) y trece tangos del repertorio clásico, dos tangos con letra y música de Bellini: “Solterona” y “Tu cuarto de hora”. La orquesta está conformada por piano, guitarra, contrabajo, bandoneón, violín, clarinete y voz.

“Solterona” es una milonga en modo mayor con una estructura clásica, de dos partes que se repiten, con dos estrofas de ocho compases cada una y rima en los versos dos y cuatro. En una suerte de respuesta al “pobre solterona te has quedado” de Enrique Cadícamo,⁴⁴ Bellini escribe desde un personaje femenino que se jacta de estar disfrutando su soltería, de “andar siempre de milonga”. En tono humorístico, contrapone la mujer soltera a la casada: la “solterona” a las “matronas”, el “mucho tajo, mucho escote” al “batón y las chancletas” y el “cuerpo ‘e cachalote”. A quienes la critican les aconseja “que se pasen pa’ mi club”. El vocabulario lunfardo propio de la tradición del tango aparece en unos pocos modismos, como ir a “milonguear”, referirse al varón como “el gil” y al casamiento como “el casorio”.

“Tu cuarto de hora” es un tango que se aleja de la regularidad en la forma que propone “Solterona”. La letra está escrita en verso libre y las estrofas de la parte A tienen siete compases, mientras que las de la B tienen ocho. Como en los tradicionales tangos de desamor, pero con los roles invertidos, esta vez ella le reprocha a él haberla usado y dejarla “sin vento”. Bellini explica, en una entrevista del 2010 para el diario *Página/12*: “Yo creo que el tango casi siempre maneja las mismas historias, pero siempre se contaron del lado del varón”.⁴⁵ En este caso, la respuesta es hacia otro tango: “Se pasó tu cuarto de hora” de Rodolfo Sciamarella y Carlos Petit.⁴⁶ Allí, el personaje masculino le dice a una mujer: “Lo que sé que con la plata, / que yo gané trabajando, / te hice rubia, te hice flaca, / te convertí en un bombón”. En este caso, en cambio, el “mantenido” es el varón: un vago disfrazado de “supuesto intelectual”, y es ella la que se queda “sin ilusión, / sin esperanza y sin vento”.

En ambos casos, entonces, se establece una suerte de diálogo con otro tango, al que interpela desde el título y la letra: una respuesta reivindicatoria del rol de la mujer. Bellini explica en otra entrevista, para la revista *Mu*: “Empecé a bailar y tocar, primero

44. Agustín Bardi y Enrique Cadícamo, “Nunca tuvo novio” (Buenos Aires: Universal Music, 1938).

45. Cristian Vitale, “El tango también tiene cara de mujer”, *Página 12*, (16 de abril de 2010). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-17621-2010-04-16.html>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

46. Rodolfo Sciamarella y Carlos Petit, “Se pasó tu cuarto de hora”, s/d.

haciendo cosas tradicionales hasta que dije: ¿dónde hay un tango que hable de lo que le pasa a la mujer? ¿No está? Bueno, entonces hay que hacerlo”.⁴⁷

Por último, en 2004, Elbi Olalla compuso “Milonga de mar”, que sería grabado en el 2006 en el disco *Tormenta*, de Altermango, grupo que lideraba junto a Victoria Di Raimondo. Para ella, el panorama sería algo diferente. En Mendoza, la escena del nuevo tango era aún más pequeña que en Buenos Aires, prácticamente inexistente, según la percepción de estas artistas. Según explica Olalla en una entrevista personal, el tango allí era una música con poca difusión y muy pocos cultores, con lo que la propuesta del grupo constituía una gran novedad y tuvo mucha repercusión. Incluso, según ella, eso ayudó a que los temas originales del grupo fueran aceptados con una mayor naturalidad, fundidos con los clásicos del tango, que en muchos casos eran igual de desconocidos.

Olalla describe un arco amplio de influencias para su composición que van desde la tradición tanguera, pasando por el del rock, músicas nacionales y extranjeras, hasta músicas experimentales. Esto se observa en “Milonga de mar” y en la sonoridad del grupo en general, que se despegaba ampliamente de todas las propuestas que veníamos describiendo. No solo la incorporación de la batería y el bajo eléctrico, sumados al bandoneón, piano y voz, sino todos los arreglos y el estilo del canto, aporta una sonoridad nueva para el tango, cercano por momentos al rock. El álbum contiene, además de diez tangos del repertorio clásico, “Milonga de mar” y una versión de “Rock yugular” de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

La letra de “Milonga de mar”, más que narrar una historia, parece sumergirnos en un clima, pintar una escena, un estado de ánimo. Como muchos, o casi todos los tangos, habla de alguien a quien prometieron amor y recuerda momentos pasados con tristeza y nostalgia. Sin embargo, la forma de abordar el tema es novedosa. Pareciera ser una superposición de imágenes, de escenas de la vida de una persona que sufre: “en el reloj / de la plaza de hacen las dos / prende la radio / escucha el programa / la lágrima riega el malvón”. De hecho, ni siquiera la alusión al mar del título es clara en la letra, salvo por una breve mención a un recuerdo de Bahía y, al final, la frase “estrella de mar”. Además, es el único tango entre todos los analizados que no está escrito en primera persona, sino en tercera: un narrador que observa la escena desde afuera. Sin embargo, en el estribillo pasa a la segunda persona, interpelando y fundiéndose en el

47. *Revista Mu*, “Tangueras de ley” (20 de noviembre de 2015). Disponible en: <https://lavaca.org/mu94/tangueras-de-ley/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

dolor del personaje, sentimiento acentuado por la expresividad de la interpretación de la cantante: “¡Ay! qué triste / es el rumor de tu falda / El percal que antes cantaba / ahora llora / sin ganas”. Algunos términos hacen un guiño al pasado del tango: el “percal”, el “malvón”, el “chamuyo”. También “el programa” escuchado en la radio parece situar la narración en el pasado. Esto contrasta con la interpretación musical fuertemente novedosa para el género hasta el momento, alejado de lo tradicional, así como alejado de Buenos Aires.

Pocos años después, alrededor del 2008 y en adelante, se sumarían nuevas compositoras a esta lista, como Victoria Di Raimondo, Marisa Vázquez, Natalí De Vincenzo, Cintia Trigo, Ana Stamponi y muchas más que no podemos abordar en esta oportunidad, dejando la puerta abierta a futuros trabajos de investigación.

Consideraciones finales

Las mujeres fueron parte de este resurgimiento del tango, no sólo como intérpretes, sino también como compositoras, así como lo fueron en toda la historia del género. Como propone Lucy O'Brien, es importante ubicar en los relatos sobre la música popular a las mujeres compositoras, cantantes e instrumentistas. Pero no solo incluirlas, sino hacerlo en consideración a su obra y su quehacer artístico, y no centrándose solamente en los rasgos salientes o curiosos de su personalidad como figuras excepcionales o rarezas.

En cuanto a las letras y la representación de las mujeres que allí se realiza, según Marta Savigliano:

Menos del dos por ciento de los tangos han sido escritos por mujeres y menos que el cuatro por ciento (incluyendo los escritos por hombres) ponen sus tangos en los labios de una mujer. Los tangos son confesiones masculinas y hablan, abrumadoramente, sobre mujeres. Hombres de ojos lacrimosos cuentan cómo mujeres los han (mal) tratado.⁴⁸

Según esta autora, en las letras de tango las mujeres pueden desplegar estrategias de subversión de ese orden establecido en algunas ocasiones. Sin embargo, el ascenso

48. Savigliano, “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”, 91.

que logran es sumamente precario: en el mejor de los casos pueden acercarse a la riqueza pero no ascender en status social.

Analizando las primeras composiciones de mujeres del nuevo tango canción, notamos que una parte de ellas buscó nuevas representaciones para los personajes femeninos, respondiendo y dialogando con la historia de las letras de tango desde un punto de vista diferente, propio. En otros casos, prefirieron abordar distintos temas y utilizar otros narradores, defendiendo una pluralidad de opciones sobre las cuales escribir. Esa variedad también puede notarse en la forma de las composiciones y la instrumentación elegida.

En el periodo que tomamos, el nuevo tango era un movimiento incipiente, aún difícil de percibir, incluso para las propias protagonistas. La afirmación que la mayoría de ellas realiza acerca de que no conocían a “casi nadie” que hiciera tango cuando recién empezaron a componer, habla de la fragmentariedad y pequeñez de la escena. A partir del momento en que detuvimos el análisis, en 2004, el número de músicos y músicas que formarían proyectos de tango nuevo crecería exponencialmente, así como lo haría la pluralidad de propuestas estéticas dentro del género. Está abierto el panorama para futuras indagaciones. Este es tan sólo un puntapié inicial para seguir profundizando, tanto en la obra de las compositoras tomadas para el análisis, de las cuales quedan muchos elementos por abordar, como de las que faltan y se siguen sumando, ensanchando un panorama felizmente vital, creciente y en constante movimiento.

Bibliografía

- Abad Carlés, A. “El Eterno Femenino: los nuevos determinismos en la danza escénica y la injusticia epistémica”. En *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*, ed. María Julia Carozzi, 177-207. Buenos Aires: Gorla, 2015.
- Adorni, Angélica “Sonoridades del tango hoy: un análisis de las nuevas composiciones para orquesta típica”. En *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 9-35. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.
- Amato, María Julia, “Tras la memoria negra: ‘Dolor Wolof’ y ‘Fantasmas africanos’, de Acho Estol”. En *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol, 67-78. Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017.
- Archetti, Eduardo. *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.

- Armus, Diego, "El viaje al centro. Tísicas, milonguitas y costureritas en Buenos Aires 1910-1940". *Salud colectiva*, Vol. 1, Nº 1 (2005): 79-96.
- Bardi, Agustín y Cadícamo, Enrique. "Nunca tuvo novio". Buenos Aires: Universal Music, 1938. Disponible en: <https://www.sadaic.org.ar/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Blázquez, G. "'Con los hombres nunca pude': las mujeres como artistas durante las primeras décadas del 'rock nacional' en Argentina". *Descentrada*, Vol. 2, Nº 1 (2018): 1-17. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033/9215>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Carozzi, María Julia. *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.
- Citron, Marcia. "Gender, professionalism and the Musical Canon". *The Journal of Musicology*, Vol. 8, Nº 1 (1990): 102-117. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/763525>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Contursi, José María y Laurenz, Pedro, "Como dos extraños". Buenos Aires: Warner, 1940. Disponible en: <https://www.sadaic.org.ar/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Dezillio, Romina. "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en *La Mujer Álbum-Revista* (1899-1902)". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 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*, Vol. 68 (2012): 18-27.
- . "Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina". En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. *Actas del III Coloquio de Ibero músicas sobre investigación musical*, ed. Juan Pablo González (2017).
- Gardel, Carlos y Alfredo Le Pera. "Soledad" [1934]. Buenos Aires: FNA, 1961. Disponible en: <https://www.sadaic.org.ar/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Greco, María Emilia. "34 puñaladas en el escenario del tango actual". En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 23-44. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid, España: Morata, 2001.
- Juárez, Camila. "Una nueva sensibilidad sonora en el tango actual. El caso de la Orquesta Típica Fernández Fierro". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 15-16 (2015). Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/47>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Juárez, Camila y Martín Virgili. "Contrapunto y enunciación en la Orquesta Típica Fernández Fierro". En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 15-22. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.

- Lakner, Hernán. “El ‘gótico surero’ en la estética de La Chicana y en la poética de Acho Estol”. En *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol, 307-334. Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017.
- Liska, Mercedes. “Entre opacidades y oscuridades. Algunas reflexiones sobre las nuevas estéticas musicales”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 75-90. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- . *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- . “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32. Disponible en: <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- . “Se dice de ‘ella’: sentidos de género en los estudios biográficos sobre Tita Merello”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, N° 1 (2021): 101-144. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/350/369>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- Luker, Morgan. “Tango Renovación: On the Uses of Music History in Post-Crisis Argentina”. En *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 28, no. 1 (2007).
- Marcos, G. “El Poder del Grupo”. En *Tango. Ventanas del Presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 119-132. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2012.
- Martín, Paloma. “Relación texto/música en los tangos de Alfredo ‘Tape’ Rubín: una propuesta analítico-expresiva”. En *Semana de la Música y la Musicología; el tango desde 1990 a nuestros días. Un panorama del género desde la composición, la danza, la musicología y los medios de comunicación*, XV. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. 7-9 noviembre 2018. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=relacion-texto-musica-tangosrubin>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.
- McClary, Susan. “Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s”. *Feminist Studies*, Vol. 19, N° 2 (1993): 399-423.
- Mertz, Melanie. *Vuelve el tango. Análisis de las letras de tango (1999-2013)*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- O’Brien, Lucy. “¿Resulta más fácil para una mujer alcanzar el éxito hoy día como artista?”. En *Las culturas del rock*, ed. Pugi y Talens, 89-104. Valencia: Pre-textos, 1999.
- Ocantos, Hernán. “El humor, la parodia y la crítica social en las letras de tango del siglo XXI”. En *Actas de las I Jornadas de Lenguaje, Literatura y Tango: cruces entre la lingüística, la crítica literaria y el psicoanálisis*, ed. Ezequiel Ferriol, 399-414. Buenos Aires: La docta ignorancia, 2017.

Página 12, 26 de noviembre de 2004. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1603-2004-11-26.html>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Plaza, Gabriel. “El lunfardo del 2000”. *La Nación*, 28 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-lunfardo-del-2000-nid147506/>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Pérez Pavez, Anahí. *Tango y feminismo*. Buenos Aires: Contemporánea, 2020.

Petit, Carlos y Rodolfo Sciamarella. “Se pasó tu cuarto de hora”, s/d.

Polti, Victoria. “Nuevos tangos en Buenos Aires. Diálogos intergenéricos, porosidad e identidades compartidas”. En *Tango. Ventanas del Presente II. De la gesta a la historia musical reciente*, ed. Mercedes Liska y Soledad Venegas, 37-56. Buenos Aires: Desde la gente, 2016.

Ramos López, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea Ediciones, 2003.

———. “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N° 213 (2010): 7-25.

———. “Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres”. *Cuadernos de investigación histórica* (2013): 207-223.

Recanati, Barbi. *Mostras del rock*. Buenos Aires: Futurock Ediciones, 2021.

Savigliano, Marta. “Malevos llorones y percantas retobadas: el tango como espectáculo de razas, clase e imperialismo”. *Relaciones de la sociedad Argentina de Antropología*, Vol. 19 (1993-94): 79-104.

———. “Jugándose la femineidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua. Revista de Cultura Latinoamericana*, Vol. 15 (2002): 79-104.

Viñuela Suárez, Laura. “La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, Vol. 7 (2003): 11-31.

———. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK ediciones, 2004.

Winokur, Julia. “Las minas traen quilombo”. *Question/Cuestión*, Vol. 2, N° 67 (2020): 1-19.

———. “Ahora que lo antiguo se ha vuelto moderno: los pioneros del nuevo tango canción en la década del noventa”. *Calle 14*, Vol. 16, N° 30 (2021).

Discografía

Alfredo Tape Rubín y las guitarras de Puente Alsina. “Embrujado”, *Reina noche*. Buenos Aires: Acqua Records, 2004. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=718CpPk2JuM>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Altertango. “Milonga de mar”, *Tormenta*. Mendoza: MDR Records, 2007. Disponible en: <https://altertango.bandcamp.com/track/milonga-de-mar-2>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Levy, Claudia. *¡Mentime más! Tangos propios y ajenos*, Buenos Aires: s/d, 1999.

La Biyuya. “Equívoco”, *El cuento de que Dios es argentino*. Buenos Aires: s/d, 2003. Disponible en: <https://labiyuya.bandcamp.com/track/13-equ-voco>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Las del Abasto. “Solterona”, *De ida*. Buenos Aires: SOCSA, 2005. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W0APoetn03g>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Las del Abasto. “Tu cuarto de hora”, *De ida*. Buenos Aires: SOCSA, 2005. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hD7HdPUbxHg>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Nuevos Aires. “Grito final”, *Buenos Tangos*. Milán: Halidón, 2002. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IEdZsdp3pTw>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.

Nuevos Aires. “Las rosas de ayer”, *Buenos Tangos*. Milán: Halidón, 2002. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B5EeeDAUWyY>. Último acceso: 31 de mayo de 2021.