



**Universidad de San Andrés**  
**Posgrado en Historia**  
**Maestría en Investigación Histórica**

**El tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e  
identidades en la ciudad (1900-1914)**

**Autora: Alejandra Aragón**

**DNI: 32.243.153**

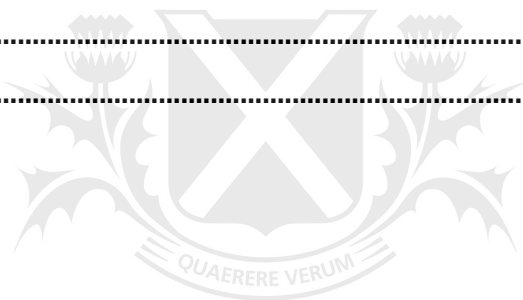
**Directora: Lila Caimari**

**Buenos Aires, abril de 2021**

## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	<b>5</b>
<b>Lista de cuadros</b> .....	<b>8</b>
<b>Lista de figuras</b> .....	<b>8</b>
<b>Lista de gráficos</b> .....	<b>9</b>
<b>Introducción</b> .....	<b>10</b>
<b>Capítulo I: Las historias sobre los orígenes del tango</b> .....	<b>23</b>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>23</b>
<b>2. El tango entre los tangos: un concepto polisémico</b> .....	<b>24</b>
2.1 Variedades musicales y coreográficas bajo un mismo término .....	24
2.2 Los tangos en <i>Caras y Caretas</i> .....	26
<b>3. Las hipótesis sobre los orígenes del tango entre 1900 y la década de 1930</b> ..31	
3.1 Identidades de paso: el tango y la modernización de Buenos Aires.....	32
3.2 Descripciones científicas de la nación: el tango según Bunge y Álvarez .....	37
3.3 Bajo el prisma de la mirada externa: impresiones sobre el tango luego de su éxito internacional.....	39
3.4 Etnografías del tango: los casos de Rossi, Borges, Vega y Saldías .....	42
<b>4. Hipótesis posteriores sobre los orígenes del tango</b> .....	<b>48</b>
<b>5. Conclusiones</b> .....	<b>49</b>
<b>Capítulo II: El mercado musical y el tango a principios del siglo XX</b> .....	<b>51</b>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>51</b>
<b>2. El negocio de la música popular</b> .....	<b>51</b>
<b>3. El oficio de músico en la ciudad de Buenos Aires entre 1887 y 1914</b> .....	<b>55</b>
3.1 El crecimiento de la profesión.....	55
3.2 Las mujeres en la profesión musical .....	60
3.3 Los músicos y el tango .....	64
<b>4. La música escrita: partituras y cancioneros de tango</b> .....	<b>71</b>
<b>5. El tango y la industria discográfica</b> .....	<b>83</b>
5.1 La ciudad de Buenos Aires y la reproducción de música .....	83
5.2 La grabación de tangos.....	91
<b>6. Conclusiones</b> .....	<b>99</b>
<b>Capítulo III: El tango en el teatro y el carnaval</b> .....	<b>101</b>
<b>1. Introducción</b> .....	<b>101</b>
<b>2. El tango en los escenarios</b> .....	<b>102</b>
2.1 El tango y el teatro nacional.....	102
2.2 El tango y los cafés concierto.....	110
<b>3. Tango y carnaval</b> .....	<b>117</b>
3.1 El carnaval en Buenos Aires.....	117
3.2 La música del tango en los bailes de los teatros.....	122

3.3 “Cinematógrafo criollo”: el público en las crónicas de los bailes.....	124
<b>4. Un gusto popular.....</b>	<b>134</b>
<b>5. Conclusiones.....</b>	<b>139</b>
<b>Capítulo IV: Tango y policía.....</b>	<b>141</b>
<b>1.Introducción.....</b>	<b>141</b>
<b>2. Testigos del tango.....</b>	<b>143</b>
2.1 La presencia policial en los sitios de entrenamiento.....	143
2.2 La rememoración policial sobre el tango.....	150
<b>3. Divertimentos policiales.....</b>	<b>154</b>
3.1 Expectativas sobre el comportamiento policial.....	154
3.2 Policías festejando.....	158
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>164</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>167</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>173</b>
<b>Fuentes.....</b>	<b>178</b>
<b>Resumen.....</b>	<b>183</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>183</b>



Universidad de  
**San Andrés**

*A mi abuela Hilda Fortini, por sus tangos, siempre precisos.*



Universidad de  
**San Andrés**

## **Agradecimientos**

Comencé a desarrollar esta tesis el año 2014, con algunos objetivos inciertos y muchas dudas sobre los posibles resultados. En el largo camino de su concreción colaboraron muchas personas a quienes quisiera agradecer.

Los distintos talleres de tesis del Posgrado en Historia de la Universidad de San Andrés fueron espacios de trabajo fructíferos y de gran utilidad para avanzar en este proyecto. Agradezco a mis profesores en esos cursos —Roy Hora, Paula Bruno, Lila Caimari y Eduardo Zimmermann— por sus valiosos aportes, sugerencias bibliográficas y orientación mientras intentaba afinar los objetivos de la tesis y la voz con la que escribirla. Agradezco también a Paula Seiguer, Mariela Ceva y Ema Cibotti, que me brindaron su ayuda al comienzo del camino.

Lila Caimari fue además la encargada de dirigir este proyecto y considero un verdadero privilegio haber contado con esa orientación. Con su consabida calidez me guió y alentó pacientemente a lo largo de toda la investigación, inspirándome a explorar las delicias del pasado porteño. Corrigió todos mis avances con gran celeridad y detalle, me brindó bibliografía y aportó ideas centrales en el desarrollo de esta tesis. Especialmente cuando me extraviaba en un laberinto de fuentes, siempre supo encontrar la punta del ovillo.

Mis compañeros de cursada de los talleres leyeron y comentaron con compromiso gran parte de este trabajo. Con otros objetos de estudio, me aportaron también, sin saberlo, ideas y preguntas nuevas que ampliaban mi punto de mira para pensar los procesos históricos y la escritura académica. Agradezco especialmente a Malena Nigro y Wanda Wechsler, amigas que me llevo de esta experiencia. Gracias por su apoyo, el compañerismo y las risas que compartimos.

También en el marco de la Universidad de San Andrés, debo agradecer al grupo de estudio “Crimen y Sociedad”, que fue una gran referencia para mí. Además de haber realizado comentarios muy útiles a uno de los capítulos, y de haberme acercado bibliografía y digitalizaciones de documentos, los miembros de este grupo vienen realizando desde hace varios años aportes al campo historiográfico que nutren e inspiran muchas de las páginas de esta tesis.

Quiero agradecer también al personal comprometido de los distintos repositorios documentales consultados. Entre los más visitados se encuentran los siguientes: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Biblioteca de la Legislatura Porteña,

Biblioteca de la Universidad de San Andrés, Archivo General de la Nación y, de manera remota, la Biblioteca Nacional de España y el Instituto Íbero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano. Sin su trabajo esta tesis no habría sido posible.

Especialmente agradezco a mis queridos compañeros del Departamento Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación. Por su compromiso y responsabilidad para trabajar por la función social de los Archivos, y por alegrar todos mis almuerzos desde hace diez años. Quiero mencionar puntualmente a algunos de ellos en relación con el desarrollo de la tesis. A Mariana Nazar, a quien hace mucho prometí llamar mi “hada tesina”, por abrir tantos caminos y alentarme con su característico entusiasmo. A Andrés Pak, porque siempre me motivó a profundizar mi desarrollo profesional en todas sus facetas. A Rocío Caldentey, que también cursó conmigo la Maestría, por escuchar mis lamentos y dudas a lo largo de la investigación, y construir un camino lleno de compañerismo. Y a Elisabet Cipolletta, mi querida maestra, que se alegró sinceramente con cada pequeño hallazgo o avance de mi tesis, tuvo siempre confianza en mí y me guió en tantos años de trabajo.

Agradezco también a mis amigos. A los del colegio, que no conocen en detalle el contenido esta tesis, pero sí comparten la felicidad que me produce haberla terminado, sobre todo Andrea Gryszkiewicz, Pilar Sartori, Helena Kutter y Eliana Padula. A Oscar García, eximio guitarrista que me presentó al tango de la “guardia vieja”. A Valen, Albi, Clemen y Pipino (el breve), por la victoriana postergación de sus instintos de libertad mientras le hacían compañía, bajo el escritorio, a una dueña que escribía sobre mundos ignotos. A mis amigos de la facultad —Martín Montiel, Lucía Guaimas, Eugenia Alves, Federico Amarilla, Diego Echezarreta, Julián Delgado, Roberto Sánchez, Pablo Pryluka, Alan Rust, Corina Sesar y Adrián Viale— por compartir tantas locas disquisiciones sobre el pasado y alegrarme la carrera. Dedico cuanto haya de bueno en mi tesis a la memoria de nuestro amigo Francisco Soto, estudioso de las juventudes y el rock, con quien me hubiese gustado compartir estas páginas.

Gracias a mi familia por el apoyo, el cariño y la comprensión. Mis hermanas Leticia y Victoria me hacen reír desde siempre y, cada una a su manera, inspiran mi interés por la investigación. Mis papás, Aníbal y Graciela, me acompañan con dulzura y paciencia en cualquier emprendimiento que se cruza por mi camino, y este no fue la excepción. Siempre me alentaron a avanzar y perseverar en el esfuerzo, ayudándome en todo cuanto estuviera a su alcance. A ellos, infinitas gracias.

Finalmente, quiero agradecer a Andrés Gattinoni. Además de inspirarme con su propia investigación, leyó y comentó de manera puntillosa cada avance, me ayudó a rastrear bibliografía y fuentes, debatió sus siempre oportunas ideas conmigo y me transmitió en todo momento una confianza enorme, probablemente inmerecida, pero del tamaño de nuestro cariño. Por su amor, su paciencia y la vida que compartimos le estoy eternamente agradecida. Y por Tomás.



Universidad de  
**San Andrés**

## Lista de cuadros

<b>Cuadro n° 1:</b> Músicos y profesores de música en la ciudad de Buenos Aires entre 1887-1914 ..57	57
<b>Cuadro n° 2:</b> Músicos y profesores de música en la ciudad de Buenos Aires respecto de la población laboral y la población total (1887-1914).....59	59
<b>Cuadro n° 3:</b> Músicos/as en la ciudad de Buenos Aires (1895-1914).....61	61
<b>Cuadro n° 4:</b> Profesores/as de música y de canto en la ciudad de Buenos Aires (1904-1914)....61	61
<b>Cuadro n° 5:</b> Bailes de carnaval en teatros en Buenos Aires (1899 – 1915).....120	120

## Lista de figuras

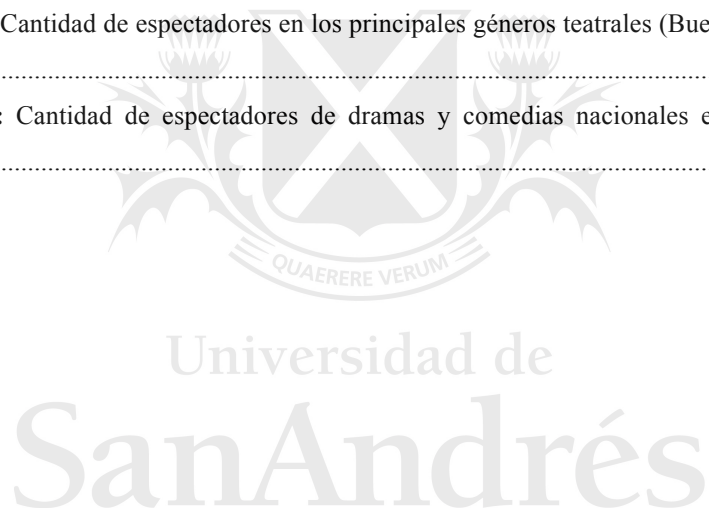
<b>Figura n° 1:</b> “La señora Josefa Schlieper de Recagno y la señorita Helvecia Ballestrieri preparándose á bailar un tango criollo” y “Preludios de una milonga” .....28	28
<b>Figura n° 2:</b> “La tiple Sra. Soler que se ha hecho célebre en el «Tango del cangrejo»” .....30	30
<b>Figura n° 3:</b> “Copiame esta paradita y te hacés gente de golpe!” y “Pa que querés que haiga luz si tu mamá ve en l’oscuro!” .....34	34
<b>Figura n° 4:</b> Fotografías que ilustraban la partitura del tango <i>El maco</i> , de M. J Tornquist.....35	35
<b>Figura n° 5:</b> Publicidad de Breyer Hnos. sobre pianos .....62	62
<b>Figura n° 6:</b> Publicidad de Breyer Hnos sobre La Fonola .....63	63
<b>Figura n° 7:</b> Portada de <i>Carbonada Criolla</i> , de Ángel G. Villoldo.....73	73
<b>Figura n° 8:</b> Detalle de figura n° 7 .....73	73
<b>Figura n° 9:</b> Guillermo II en Buenos Aires.....79	79
<b>Figura n° 10:</b> Portadas de <i>Agarrate nena que hay marejada</i> , <i>¡Qué pimpollo!</i> y <i>Echale aceite a la manija</i> .....80	80
<b>Figura n° 11:</b> Portadas de <i>El afilador</i> , <i>Los fanáticos del placer</i> y <i>Rodríguez Peña</i> .....81	81
<b>Figura n° 12:</b> Publicidad de R. Guppy y Cía sobre fonógrafos .....85	85
<b>Figura n° 13:</b> Publicidad de F. R. Guppy y Cía sobre fonógrafos .....85	85
<b>Figura n° 14:</b> Publicidad de Casa Tagini sobre grafófonos y discos Columbia .....86	86
<b>Figura n° 15:</b> “La psicología del fonógrafo” .....88	88
<b>Figura n° 16:</b> “Cuadros bonaerenses”, publicidad de Fonografía Pathé.....89	89
<b>Figura n° 17:</b> Publicidad de Casa Tagini sobre discos Odeón.....92	92
<b>Figura n° 18:</b> Publicidad de Atlanta sobre quinteto criollo “Augusto” .....95	95
<b>Figura n° 19:</b> Publicidad de discos Odeón sobre directores Eduardo Arolas y Carlos Marchal ..95	95
<b>Figura n° 20:</b> Ilustración de la poesía “El tango”, de Adriano Díaz Olazábal.....97	97
<b>Figura n° 21:</b> Portada de <i>En la vereda</i> , de Manuel Cientofante .....109	109
<b>Figura n° 22:</b> Portadas de partituras de <i>Tocámelo que me gusta!</i> y <i>Metete bomba al p...rimus</i> 114	114
<b>Figura n° 23:</b> Portada de colección de poesías sicalípticas <i>El fandango</i> , de Simeón Alegre .....115	115
<b>Figura n° 24:</b> Baile de carnaval en el teatro Argentino (1903).....126	126
<b>Figura n° 25:</b> Bailes públicos de carnaval (1900-1910) .....130	130
<b>Figura n° 26:</b> Baile de carnaval en el teatro Argentino (1904).....132	132
<b>Figura n° 27:</b> Ilustración del relato “Entre gauchos” .....138	138



<b>Figura n° 28:</b> “Presenciando el derrumbe” .....	154
<b>Figura n° 29:</b> El comisario Figueroa Alcorta en <i>Caras y Caretas</i> .....	163

## Lista de gráficos

<b>Gráfico n° 1:</b> Cantidades de músicos y profesores de música en la Ciudad de Bs. As. entre 1887 y 1914.....	56
<b>Gráfico n° 2:</b> Músicos y profesores de música en la ciudad de Buenos Aires respecto de la población laboral y la población total (1887-1914).....	59
<b>Gráfico n° 3:</b> Nacionalidades de músicos de la historia del tango (1880-1920).....	66
<b>Gráfico n° 4:</b> Países de origen de los músicos en la ciudad de Bs. As. en 1895.....	68
<b>Gráfico n° 5 :</b> Nacionalidades de músicos y profesores de música en Buenos Aires (1895-1914) .....	70
<b>Gráfico n° 6:</b> Grabaciones hechas en Buenos Aires (1902-1910) .....	93
<b>Gráfico n° 7:</b> Grabaciones hechas en Buenos Aires (1911-1920) .....	93
<b>Gráfico n° 8:</b> Cantidad de espectadores en los principales géneros teatrales (Buenos Aires, 1905-1914) .....	105
<b>Gráfico n° 9:</b> Cantidad de espectadores de dramas y comedias nacionales en Buenos Aires (1894-1914).....	106



## Introducción

Desde sus comienzos hasta la actualidad, el tango ha sido un fenómeno de gran relevancia en la identidad, la sociabilidad y el gusto porteños. A más de un siglo de su surgimiento, la historia de este género ha sido abordada por una miríada de investigadores con diversas metodologías y enfoques. En la vastedad de ese corpus bibliográfico, existen todavía muchos interrogantes por abordar, en especial en lo que refiere a la relación más amplia del tango con la sociedad que le era contemporánea.

En ese marco, esta tesis tendrá por objeto analizar cómo fue el proceso de difusión del tango en Buenos Aires, entre 1900 y 1914, conectando la historia del tango con la historia sociocultural de la ciudad. La noción de difusión abarcará tanto aspectos materiales y comerciales de la sociabilidad y la incipiente industria del entretenimiento, como las condiciones socioculturales que hicieron que el tango fuera del gusto de los habitantes de Buenos Aires en esa época.

El primer aspecto, referido a las vías materiales de difusión, pretende ubicar al consumo del tango dentro de consideraciones más generales sobre la historia social de una ciudad que atravesaba profundos cambios, habitada por una población ávida de diversión. En ese sentido, se analizarán cuestiones referidas al mercado musical y la industria del entretenimiento en desarrollo, en conjunción con la espacialidad específica de esta ciudad.

A su vez, esas cuestiones estarán interseccionadas por el segundo aspecto, las condiciones socioculturales que explican la atracción por el tango y las implicancias de su consumo. Las preguntas detrás de esta cuestión serán: ¿cómo se entendía al tango en la sociedad porteña de la época?, ¿suscitaba interés, preocupaciones?, ¿quiénes bailaban, tocaban o escuchaban tango?, ¿qué sentido tenían estas prácticas sociales para quienes las realizaban?, ¿qué relevancia tenía en este ámbito la distinción entre élites, clases medias y sectores populares?, ¿cómo influía el tango en la construcción identitaria de los distintos grupos que lo consumían?, ¿era una práctica que propendía a la integración o a la segregación de los distintos sectores sociales?, ¿qué límites se planteaban para su difusión?, ¿existía alguna forma de control o vigilancia sobre ella?

Esas preguntas y objetivos surgieron como derivaciones del proyecto inicial de esta investigación, que fue mutando a medida que se profundizaba en la bibliografía y las fuentes existentes. En un principio, el objetivo era únicamente analizar al tango

como práctica de sociabilidad entre 1880 y 1910. Se pretendía explorar qué hábitos y códigos compartían entre sí quienes lo bailaban, qué sentido tenía esta práctica para ellos, cómo se conjugaban las construcciones identitarias preexistentes al encontrarse en el tango, qué significaba para hombres, mujeres, inmigrantes y criollos, en qué espacios de la ciudad se lo bailaba, y qué impacto tenían estas formas de sociabilidad sobre el resto de la sociedad.

Esos objetivos con la mirada puesta en las relaciones interpersonales requerían de un anclaje material en el que sustentarse. Preguntarse, por ejemplo, acerca de las construcciones identitarias que habilitaba el tango, implicaba antes poder pararse sobre un terreno más firme que indicara quiénes lo consumían. Ubicarlo en determinados espacios y ámbitos de la ciudad requería de un conocimiento más específico del funcionamiento de la música, el baile y el entretenimiento en esa urbe. Reconocer cómo la “sociabilidad tanguera” impactaba en el resto de la sociedad dependía del supuesto —a explorar— de que existían conductos específicos por los que el tango se movía, con posibles mecanismos de difusión.

Al profundizar en la bibliografía, se tornó evidente que no existía un consenso historiográfico firme sobre esos temas previos que permitirían explorar al tango como práctica de sociabilidad porteña. A continuación se realizará una somera exploración de la producción bibliográfica existente sobre estas temáticas, para explicar por qué finalmente se rediseñaron los objetivos de esta tesis.

La ubicación bibliográfica del tema es singular, puesto que existe una inmensa cantidad de textos sobre el tango, dentro de los cuales muy pocos proceden del campo de las ciencias sociales y en su mayoría fueron producidos por aficionados del tango desde o en estrecha relación con entidades e instituciones “tangueras”. No obstante, los problemas tratados en ocasiones convergen formando argumentos que dialogan entre sí.

La bibliografía producida por autores aficionados surge como resultado de un gran interés e inmersión en este fenómeno cultural. Biografías de intérpretes, historias generales de divulgación, colecciones temáticas, recopilaciones de letras, entre otras, son algunas de las publicaciones en las que se plasmó esa afición. Las profesiones de estos autores se relacionan muchas veces con la literatura, el periodismo y la música y el arte en general. Las preguntas, estrategias expositivas y metodologías que recorren sus producciones no son necesariamente aquellas que hoy en día informan a la disciplina histórica, y es infrecuente encontrar citas a

bibliografía o fuentes. Sin embargo, estas surgieron de una profunda relación con la temática y de una dedicación plena a su análisis. Constituyen, por lo tanto, una vastísima colección de conocimientos específicos, y se presentan como una referencia necesaria a la hora de abordar este objeto de estudio.

Para el período comprendido entre los orígenes del tango —difusamente ubicados a fines del siglo XIX— y el surgimiento del denominado “tango canción” —que se suele marcar en 1917 con la interpretación de Carlos Gardel de “Mi noche triste”—, la cantidad de bibliografía procedente de autores aficionados es comparativamente menor a la del período posterior, aunque no por ello es escasa. Los temas abordados son similares a los ya señalados, frecuentemente giran en torno a personajes, lugares, instrumentos, letras o polémicas en torno a esas cuestiones<sup>1</sup>. Algunos puntos presentes en muchas de estas historias son: la reivindicación de la cultura popular rioplatense y el tango en contra de una opinión social y erudita que los excluye; el tango como una expresión espontánea y sentimental del pueblo; la exaltación de determinados orígenes del tango como marca identitaria de algunos grupos; y la revisión de mitos.

Aunque no siempre sea explícito, algunos de estos autores comparten la idea de que en esta época existía un escisión entre la cultura popular y la del resto de la sociedad<sup>2</sup>, que vino a disolverse en coincidencia con el proceso político iniciado con la sanción de la ley Sáenz Peña y una renovada participación de las masas en la escena social y política, junto con el éxito del tango en Europa posterior al Centenario que lo habría vuelto más aceptable en Argentina. Bajo esa perspectiva, el tango anterior a 1912 permanece asociado sobre todo a la “mala vida” y a las “orillas”, con capilares muy puntuales —como el prostíbulo— que lo unían a las élites. Aunque resulte contradictorio, estas historias suelen mencionar, sin desarrollarla, la existencia de una serie de mecanismos de difusión para el tango, como los carnavales, el teatro nacional, los bailes callejeros, los cafés-concierto, o la industria discográfica.

---

<sup>1</sup> Dentro de este corpus bibliográfico pueden destacarse algunas producciones a modo de ejemplo: Benarós, León y Selles, Roberto, *La historia del tango 2: primera época*, Buenos Aires, Corregidor, 2011; Carretero, Andrés M., *Tango, testigo social*, Peña Lillo Ediciones Continente, Buenos Aires, 1999; Ferrer, Horacio Arturo, *El tango: su historia y evolución*, Editorial A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1960; Matamoro, Blas, *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Galerna, 1982 [1969]; Puccia, Enrique Horacio, *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, Buenos Aires, Corregidor, 1997; Rossi, Vicente, *Cosas de negros*, Librería Hachette, Buenos Aires, 1958; Zucchi, Oscar, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, t. I y II, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

<sup>2</sup> Blas Matamoro, por ejemplo, entiende a esta etapa del tango como la del “hermetismo primitivo”. Matamoro, Blas, op. cit., p. 73.

En este tipo de relatos, la espacialidad de los “bajos fondos” resulta esencial para señalar tanto un lugar como una actitud. Como lo señala Dominique Kalifa, este sistema de representaciones sobre la ciudad forma una suerte de “topografía moral” en la que se asocian determinados lugares con las realidades de la miseria, el crimen y el vicio<sup>3</sup>. Es un imaginario caricaturesco sobre los lugares y personajes marginales de la ciudad, “contra sociedades”, mundos aparte en los bordes de la sociedad decente. Las representaciones más difundidas acerca de los espacios del tango comparten ese imaginario acerca del bajo fondo. Por ejemplo, Blas Matamoro, llevándolo a un extremo metafórico, refiere a la idea de una “ciudad del Bien” y una “urbe del Mal” que progresivamente se fueron entremezclando<sup>4</sup>.

Como se ha mencionado, también existen textos académicos sobre el tango. Se registran distintos estudios musicológicos que se ocupan de las cuestiones técnicas sobre el tango como género, como su estructura, ritmo, melodía, armonía e instrumentos relacionados, y estudios académicos del campo de las letras, que se concentran en sus formas poéticas, los tópicos, la relación del texto con la música, los cruces del tango con la literatura, entre otras cuestiones<sup>5</sup>. Para este período en particular, no abundan los estudios historiográficos que se ocupen de la historia del tango<sup>6</sup>. A continuación se pondrá el foco en este último grupo.

Dentro del campo de las humanidades, el filósofo Gustavo Varela se ha ocupado de la historia del tango y ha retomado muchas de las problemáticas señaladas más arriba. De acuerdo con este autor<sup>7</sup>, el tango surgió en una sociedad porteña de fines del siglo XIX de emociones desbordadas, como una expresión de la mezcla cultural inmigratoria y una identidad afectiva propia de lugares de encuentro como el prostíbulo. Bajo esta óptica, el sentir del tango y el del burdel eran prácticamente intercambiables: se relacionaban con lo espontáneo, lo festivo, la algarabía, lo asistemático. El prostíbulo era, según Varela, un espacio de sociabilidad en el que

---

<sup>3</sup> Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*, París, Seuil, 2013.

<sup>4</sup> Véase por ejemplo, Matamoro, Blas, op. cit., p. 91; Puccia, Enrique, op. cit., p. 49.

<sup>5</sup> Para una síntesis sobre los estudios musicológicos sobre el tango, véase: García Brunelli, Omar, “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”, en *El oído pensante*, vol. 3, n°2, 2015. Para una síntesis sobre los estudios académicos recientes sobre las letras del tango, véase: García Brunelli, Omar, “Recientes aportes académicos al estudio del tango”, en *Revista Argentina de Musicología*, n° 15-16, 2014-2015, pp. 24 y 25.

<sup>6</sup> Para una síntesis sobre la producción académica reciente sobre todos los períodos del tango, véase: García Brunelli, Omar, “Recientes aportes académicos al estudio del tango”, en *Revista Argentina de Musicología*, n° 15-16, 2014-2015, pp. 19-30.

<sup>7</sup> Varela, Gustavo, *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

además del encuentro sexual se bailaba tango, y se constituía en un punto de contacto entre varones de distintas clases. Luego del Centenario, con una mayor popularización en toda la sociedad, el tango habría perdido esa sexualidad desbordante y se habría moralizado<sup>8</sup>.

El historiador Sergio Pujol comparte las nociones del tango como una práctica que canalizaba energías sexuales y de una cierta escisión entre los espacios en las que se lo podía bailar, a pesar de que no se concentra tanto en el prostíbulo como espacio de sociabilidad tanguera. Según Pujol, luego del éxito del tango en París ocurrido tras 1911:

Ya no [era] necesario internarse en los patios de conventillo o frecuentar los lugares *non sanctos* para ver bailar tangos. Ya no [era] necesaria la excursión más o menos riesgosa por los bordes de la ciudad para disfrutar con cortes y quebradas. En fin, ya no hay que esperar que el Politeama se llene de tango en carnaval. Después de París, todo el año es carnaval (...)<sup>9</sup>

Especialmente en el caso de Varela, la fuerte asociación entre el tango y el prostíbulo construye un contexto de plausibilidad en el que una mirada de control y prohibición como la higienista podía también despreciar e intentar eliminar a aquel baile. Bajo esta perspectiva, el prostíbulo-tango condensaba todas las preocupaciones que el aluvión inmigratorio y el crecimiento exponencial de la urbe suscitaron entre intelectuales y políticos de la época, y se conceptualizaba como una enfermedad a ser eliminada.

Desde la crítica cultural, Florencia Garramuño también considera que hacia fines del siglo XIX al tango se le adjudicaban connotaciones negativas en asociación con lo primitivo, aunque no sin cierta fascinación<sup>10</sup>. Según la autora, ese primitivismo

---

<sup>8</sup> Para otros autores que comparten la perspectiva de una primera etapa de mayor libertad expresiva seguida de un adecentamiento y una higienización del tango véase: Liska, María Mercedes, “El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920”, en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 35, N° 1, Primavera/verano 2014, pp. 25-49; Savigliano, Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder-CO-Oxford, Westview Press, 1995; Salessi, Jorge, “Tango, Nacionalismo y Sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914”, en *Hispanamérica*, Año XX, N° 60, Diciembre 1991, pp. 33-53.

<sup>9</sup> Pujol, Sergio, *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2011, p. 71.

La cita permite introducir, además, la cuestión del carnaval, que se analizará más adelante en esta tesis. En general, suele resaltarse a este período del año como un momento de inversión de las costumbres y de los parámetros de respetabilidad, un lapsus temporal donde no regían las mismas normas sociales que durante el resto del año y se imponía una determinada contracultura. Un estudio clásico que suele retomarse al analizar esta función del carnaval es: Bakhtin, Michail, *Rabelais and his world*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

<sup>10</sup> Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.



transformaba al tango en un tejido a ser removido y lo expulsaba de la idea que se tenía de lo nacional. A partir de los años 1920, lo que se consideraba primitivo en el tango sería resignificado mediante una operación de auto-exotismo que lo incorporaría dentro de un nuevo sentido de lo nacional, convirtiéndose en su símbolo. Como plantea Garramuño: es “el trayecto desde la exotización de la nación hacia la nacionalización de lo ‘exótico’”<sup>11</sup>. Esa auto-exaltación de lo primitivo juega en consonancia con la construcción de un sentido de lo moderno. De esta manera, ya para 1920 cristalizó un discurso que veía al tango como mediado por un dispositivo civilizador, como un baile y una música que, desde sus orígenes primitivos y exaltados como tales, habrían ido puliéndose y sofisticándose.

En relación con lo moderno, Garramuño observa también que ese proceso de transformación estuvo influido por la asociación del tango con determinados artefactos o espacios como los discos, las publicidades o los cafés danzantes, sin que este sea el foco principal de su análisis<sup>12</sup>. Por su parte, en su análisis sobre el éxito del tango en París, Carolina González Velasco menciona la importancia de prácticas y mediadores culturales (como músicos, bailarines, editores de partituras, productores de grabaciones, entre otros) que en parte posibilitaron la posterior difusión internacional de dicho género musical. Según la autora, esto permite matizar la noción de que el tango se consumía solamente en los prostíbulos<sup>13</sup>.

La idea de que los orígenes del tango no están tan ligados a la “mala vida” como suele creerse ha sido desarrollada extensamente por Enrique Binda y Hugo Lamas, en un trabajo que se construye específicamente sobre la revisión de esa idea en tanto mito<sup>14</sup>. El libro no está escrito con el estilo propio de la historiografía contemporánea,

---

<sup>11</sup> Ibid., p. 47.

<sup>12</sup> Garramuño, Florencia, op. cit, p. 61.

<sup>13</sup> González Velasco, Carolina, “El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires”, en *Estudios del ISHiR*, 22, 2018, pp. 7 y 8.

Sobre otras vías de difusión distintas del prostíbulo, pero en el período inmediatamente posterior al que aquí se analiza, véase por ejemplo: Matallana, Andrea, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires, Prometeo, 2008. Además de explorar la cuestión del furor del tango en otros países, la autora considera que la expansión del tango en Argentina estuvo mediada por una serie de condiciones materiales -el gramófono, el fonógrafo, la radio- y culturales -como el sainete, el teatro, los cafés, los carnavales y las revistas-.

Sobre la industria discográfica y el tango véase también: Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en Argentina (1919-1930)*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017.

<sup>14</sup> Binda, Enrique y Lamas, Hugo, *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Editorial Abrazos, 2008. Los autores construyen su argumento en confrontación directa con un libro clásico sobre tango (Bates, Héctor y Luis, *Historia del tango*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Financiera, 1936) y con todos aquellos que lo citan.

pero presenta una recopilación de fuentes documentales exhaustiva, a diferencia de la gran mayoría de las obras sobre el tema. Un supuesto central dentro de esa revisión es que para el período de su interés (1880-1920) el tango fue mucho más que un fenómeno prostibulario, que nunca tuvo la condición de algo “prohibido” y que su difusión fue más temprana de lo que generalmente se argumenta e independiente de la consagración del tango en Europa<sup>15</sup>.

Estas ideas son compartidas por Ema Cibotti<sup>16</sup>. La historiadora reconstruye el contexto socioeconómico de Buenos Aires a fines del siglo XIX —que caracteriza como propio de “una sociedad abierta de movilidad ascendente”<sup>17</sup>—, critica la idea del origen prostibulario del tango y plantea que el mismo fue expresión de las clases medias. Cibotti argumenta en contra de la hipótesis de que las clases medias pasaron a disfrutar del tango luego de la aprobación parisina y de las élites porteñas. Mucho antes de su exportación, el tango circulaba fluidamente por la escala social como parte de la cultura del espectáculo y como forma de entretenimiento, no era un baile “prohibido”. Si la sociedad era móvil —argumenta— la presencia del tango también debía serlo.

Como se ha visto, existen perspectivas disímiles acerca del lugar que ocupaba el tango en la sociedad porteña de principios de siglo. Algunos autores lo entienden como una práctica oculta, que se escondía de la vista de buena parte de la sociedad, y lo exploran como una expresión de sensualidad. Otros, enfatizan al extremo su gran visibilidad y mitigan la importancia de aquellas cuestiones que podían impedir su difusión, especialmente su asociación con lo marginal.

En ese escenario bibliográfico donde existen posturas encontradas, fue necesario reformular los objetivos iniciales de esta tesis a los efectos de encontrar un terreno más firme sobre el cual partir. En ese punto, la investigación fue derivando en la verificación de esas tesis contrapuestas, sobre lo cual se superpuso una serie de problemas conceptuales. Así, se pasó de analizar al tango únicamente como práctica

---

<sup>15</sup> Otras dos obras anteriores que dan cuenta de la multiplicidad de espacios y textos por los que circulaba el tango son: Novati, Jorge (comp.), *Antología del tango rioplatense, vol.1: desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2018 [1980] y De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969.

<sup>16</sup> Cibotti, Ema, “El tango argentino como genuina expresión de las clases medias”, en Lencina, Teresita (comp.): *Escritos sobre el tango 2: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, Buenos Aires, Centro ‘feca Ediciones, 2011; y Cibotti, Ema, “El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito” en *Revista Argentina de Musicología. Dossier estudios sobre el tango*, n° 15/16, Sociedad Argentina de Musicología, Córdoba, 2014/2015, pp. 67-78.

<sup>17</sup> Cibotti, Ema, “El tango argentino como genuina expresión de las clases medias”, op. cit, p. 100.



de sociabilidad, a realizar una evaluación más cercana de la escala del mercado de entretenimientos porteño, y de las condiciones materiales de circulación de personas, objetos y gustos musicales que habilitaba la vida en una ciudad como Buenos Aires. En muchos casos eso implicó reconstruir ese contexto a partir de la propia investigación, ya que no existía bibliografía específica para algunos de los temas. Sobre esa base, se procedió a explorar la posible complementariedad entre las dos grandes visiones que existen sobre el tango en este período. Esto equivale a la hipótesis de que el tango tuvo éxito en ese circuito comercial debido a las representaciones que lo entendían como una práctica sensual y propia de los bajos fondos, y no a pesar de ellas.

Con ese objetivo, se abordará aquí en particular al oficio de los músicos, la edición de partituras y cancioneros, la industria discográfica, el teatro nacional, los bailes de distinto tipo y la aproximación policial a estos últimos. Si bien serán mencionados, se ha decidido expresamente no desarrollar dos temas que son relevantes: la relación entre el tango y los prostíbulos, y el éxito del tango en el exterior. Se trata de cuestiones que han tenido un mayor tratamiento bibliográfico y que, en el segundo caso sobre todo, posiblemente requerirían del acceso a fuentes preservadas en el exterior<sup>18</sup>.

En esta exploración se retomarán algunos problemas conceptuales que se desprenden de la reseña bibliográfica anterior. En primer lugar, resulta necesaria una adecuada inserción del tango dentro del circuito musical y de entretenimiento porteño, cuestión sobre la que existe poca bibliografía académica. A su vez, esto pondrá de manifiesto al tango como práctica urbana y llevará a preguntarse por la ciudad en sí misma como espacio de circulación de la música, las personas y sus gustos, antes que entenderla como una superposición de reductos poblacionales aislados entre sí. Por lo tanto, esta tesis busca conectar la historia del tango con la historia sociocultural de la ciudad, insertándolo dentro de un conjunto más amplio de fenómenos que sucedían en las grandes urbes del mundo, sin perder de vista la especificidad local.

Otra cuestión central tendrá que ver con la relación entre las prácticas culturales consideradas como populares, de las clases medias y de élite. Para este período se

---

<sup>18</sup> Para una síntesis sobre la bibliografía existente acerca del tango en el exterior, véase: Carozzi, María Julia, “La ruta del tango”, en *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 87.

suele enfatizar la ascendencia que ejercían los gustos de los sectores más encumbrados sobre los grupos que se ubicaban por debajo de ellos y la progresiva inversión de este fenómeno con posterioridad a la Primera Guerra Mundial<sup>19</sup>. Si se demuestra que en los primeros años del siglo XX, el tango —figurado como un género de origen popular— tenía un mayor impacto en el mercado de entretenimiento porteño del que se suele creer, será necesario explorar las implicancias que esto tenía en relación con los gustos y consumos considerados como propios de los distintos sectores sociales.

En este punto resulta necesario aclarar que la concepción de “popular” que aquí se utilizará será más cercana al sentido que este término tenía en aquella época, es decir, aquello relacionado con los sectores criollos, más pobres y menos formados de la sociedad. Como señala Graciela Montaldo, debe distinguirse esta concepción de popular respecto de lo masivo, que es aquello que tiene la capacidad de alcanzar a todos los sujetos de una sociedad, especialmente a través del mercado<sup>20</sup>. En su estudio, la autora opta por utilizar el concepto de cultura masiva frente al de cultura popular por entender que los fenómenos que analiza —el circo, el tango, la estética— no pertenecen a determinados grupos, sino que “se generan en la interacción que posibilita la progresiva masificación de la ciudad, el surgimiento de un mercado de bienes simbólicos y la aparición del espectáculo como nueva práctica de experiencia cultural en comunidad”<sup>21</sup>. En esta investigación se comparte dicha premisa acerca de la no asociación unívoca entre determinadas pautas culturales y determinados grupos o sujetos, pero se mantiene la categoría del tango como una práctica “popular” por la importancia que esta representación tenía al ser elegido, aun cuando esto termine por demostrar justamente un acceso masivo a esa práctica. Por lo tanto, se tendrá en cuenta el potencial de masividad que tenía el tango, sin perder de vista su representación como práctica popular y lo que esto significaba a la hora de elegirlo como consumo.

En relación con ello, al analizar los comienzos de la industria cultural porteña,

---

<sup>19</sup> Véase: Hora, Roy y Losada, Leandro, “Clases altas y medias en la Argentina. 1880-1930. Notas para una agenda de investigación”, en *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N° 200 (enero-marzo), 2011, pp. 611-630.

Adriana Bergero ha analizado cómo los valores y las expresiones de distinción de la élite eran retransmitidos por la prensa masiva. Bergero, Adriana J., *Intersecting tango: cultural geographies of Buenos Aires, 1900-1930*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2008, pp. 21, 27 y 30.

<sup>20</sup> Montaldo, Graciela, *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 15.

<sup>21</sup> Ídem

Graciela Montaldo también sostiene que existía simultáneamente una “atracción hacia lo vulgar” y un “miedo a la contaminación”<sup>22</sup>. Se ha visto que dentro de la bibliografía sobre el tango surge repetidamente la cuestión del rechazo moralista e higienista a este baile, por asociarlo con los bajos fondos y ubicarlo dentro de una serie de enfermedades simbólicas a extirpar de la nación. Por lo tanto, la cuestión del control social y el disciplinamiento de determinadas costumbres populares como el tango, será otro punto a tener en cuenta<sup>23</sup>.

Por último, se ha mencionado que para este período se suele enfatizar el rechazo a incluir al tango dentro de la imagen de lo nacional, ya sea por su asociación con “lo primitivo”, con la inmigración o con ambos. Estas cuestiones ponen de manifiesto la necesidad de incluir una categoría fundamental en los discursos de la época sobre la cultura, como es la de criollismo, tal como ha sido analizada por Adolfo Prieto<sup>24</sup>. Se abordará por lo tanto al tango en relación con lo criollo y la posibilidad de que esta asociación asegurara tanto una mayor difusión comercial, como una inclusión más temprana del tango dentro de la identidad ciudadana de la época.

Acerca de los años elegidos para explorar todas estas cuestiones (1900-1914), se ha indicado que en general este período tiene una importancia menor en la historiografía sobre el tango. En cuanto a los límites precisos de ese arco temporal, tienen por supuesto cierta laxitud, pero obedecen a distintas cuestiones. La fecha de inicio se debe a una mayor posibilidad de distinguir en las fuentes el tango rioplatense respecto de otros tangos existentes en la época. Por este motivo es que se

---

<sup>22</sup> Ibid., pp. 21 y 182.

<sup>23</sup> Aunque no se pueda hacer una división estricta porque se trata de bibliografía que comparte distintos temas, sobre higienismo véanse: Armus, Diego, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*, Buenos Aires, Edhasa, 2007; Rodríguez, Julia, *Civilizing Argentina: Science, Medicine and the Modern State*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006; Salessi, Jorge, *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina, 1871-1914*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.

Sobre control social, cuestión social y las distintas vías para su resolución véase: Caimari, Lila, *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012; Zimmermann, Eduardo, *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995; Suriano, Juan (comp.), *La cuestión social en Argentina, 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000; Salvatore, Ricardo, “Sobre el surgimiento del Estado médico legal en la Argentina (1890-1940)”, en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, año XI, n° 20, Universidad Nacional del Litoral, primer semestre de 2001, pp. 81-114.

Sobre el rol del Estado en relación con el entretenimiento porteño, Cecchi, Ana, *La timba como rito de pasaje: la narrativa del juego en la construcción de la modernidad porteña (Buenos Aires, 1900-1935)*, Buenos Aires, Teseo, 2012; McCleary, Kristen, “Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900”, en *Studies in Latin American Popular Culture* 21, 2002.

<sup>24</sup> Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2006.

decidió trasladar la fecha de comienzo de esta investigación desde 1880 a 1900. La estabilización del término, simbolizada en el cambio de siglos, también coincide con una aceleración de las posibilidades de difusión del tango gracias al surgimiento de la industria discográfica y a la amplificación de fenómenos ciudadanos como el teatro nacional y los bailes de carnaval. La fecha de cierre, 1914, remite a un momento en el que el tango ya ha experimentado su primer *boom* y ya se han dado los grandes saltos en la escala de su difusión, así como las principales innovaciones musicales, cuestiones simbolizadas con el surgimiento de las orquestas típicas<sup>25</sup>. A su vez, los efectos de la Primera Guerra Mundial impactarán tanto en la producción y difusión discográfica del tango como en las posibilidades de consumo en el tiempo libre.

Esta tesis se estructura en cuatro capítulos. En el primero, se analizarán las distintas versiones que existen sobre los orígenes del tango. No se pretende aquí arribar a una conclusión musicológica o coreográfica, sino dar cuenta de la aparición muy temprana de hipótesis sobre los orígenes del tango y su utilización para argumentar en polémicas más amplias. En función de esto último, se esboza la hipótesis de que la proliferación de mitos alrededor del tango da cuenta de que éste tenía un rol identitario destacable en la cultura porteña desde mucho antes de su consagración de la mano de Carlos Gardel y el “tango canción”. A su vez, se explorará la variedad y superposición de estilos denominados “tango” en el cambio de siglos.

En el segundo capítulo se estudiarán las condiciones de producción de la música, los sonidos, del tango en el marco de la conformación del mercado musical porteño de principios del siglo XX. Para ello se dará cuenta de un fenómeno global en curso en distintas urbes del mundo: el negocio de la música popular, sustentado por la consolidación del oficio de los músicos, la edición de partituras y la de discos. De manera superpuesta al análisis cuantitativo de estos negocios, se prestará atención a las representaciones sobre el tango que se vehiculizaban en esas apoyaturas y a la ubicación de estas en el entramado de la ciudad.

En el tercer capítulo se analizará al tango en el marco de los teatros, tanto porque allí se representaban producciones de carácter nacional que lo incluían en sus guiones, como por la utilización de estos espacios físicos para organizar bailes de

---

<sup>25</sup> Benedetti, Héctor Ángel, *Nueva Historia del Tango: De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2015, pp. 98 y 99.

carnaval. Se realizará un análisis cuantitativo del impacto de estos emprendimientos comerciales en el entretenimiento porteño y en la visibilidad del tango. A su vez, se analizará si se trataba de espacios urbanos que podían ser compartidos entre distintos sectores sociales y lo que esto puede sugerir en relación con el lugar que ocupaba “lo popular” en el gusto de los porteños.

En el último capítulo se explorarán las relaciones existentes entre el tango y la policía con el objetivo principal de buscar posibles límites en la difusión del tango. Este punto de mira permitirá analizar preguntas referidas al control social: ¿existía una injerencia estatal sobre el entretenimiento urbano?, ¿las instituciones estatales pretendían expulsar al tango del tejido social como forma de sanear las costumbres?, ¿cómo se relaciona esto con la idea de modernización de la ciudad?. A su vez, la policía en tanto corporación de varones de origen mayormente popular permitirá esbozar algunas cuestiones en relación con los modelos de masculinidad en pugna en esa época.

En cuanto a las fuentes a trabajar en esta tesis, una gran parte procede de publicaciones periódicas, como *Caras y Caretas*, *La Nación*, *La Prensa*, *La Argentina*, *El Censor* (consultadas en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Biblioteca del Congreso de la Nación, Biblioteca Prebisch y en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España), entre otras. Estas brindan valiosa información en sus notas, crónicas sociales y policiales, avisos clasificados y publicidades de discos y partituras<sup>26</sup>. A su vez, especialmente en el primer capítulo, se recurrió a producciones científicas o literarias de distintos intelectuales de la época.

Otro conjunto de fuentes lo conforman las partituras (Biblioteca Nacional Mariano Moreno) y los cancioneros, obras de teatro y publicaciones criollistas de distinto tipo que integran la colección digitalizada de la Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche (Instituto Ibero-Americano Patrimonio Cultural Prusiano).

En la órbita de la ciudad de Buenos Aires, se consultaron censos municipales, ordenanzas, actas de sesiones de la Comisión Municipal, anuarios estadísticos con datos sobre la concurrencia a teatros y a bailes de carnaval (Biblioteca de la Legislatura y Dirección General de Estadística), y expedientes de habilitación de

---

<sup>26</sup>Se hará especial hincapié en la datación de las canciones y los discos citados, a través de su presencia en las publicidades, para poder contextualizarlos adecuadamente. Esto se debe a que en los estudios sobre el tango muchas veces para el lector resulta difícil precisar las fechas de documentos como partituras o discos que constantemente se estaban reeditando y que por lo general en la actualidad se preservan en colecciones particulares.

sitios de entretenimiento (Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires). Para la contextualización de diversas cuestiones estadísticas sobre la ciudad se recurrió también a los censos nacionales del período.

El proceso de trabajo fue generando como sedimento una base de datos personal sobre músicos y personajes. En su conformación se utilizó la serie Cédulas censales económicas sociales del año 1895 (fondo Ministerio del Interior, Archivo General de la Nación), expedientes jubilatorios (fondo Administración Nacional de la Seguridad Social, Archivo General de la Nación), y, en menor medida, expedientes militares y policiales (Archivo Histórico del Ejército y Centro de Estudios Históricos Policiales respectivamente) y causas criminales (fondo Juzgado del Crimen, Archivo General de la Nación).

Por último, en el seguimiento de las cuestiones policiales, además de las ya citadas crónicas de la prensa, se recurrió a literatura policial: memorias institucionales, memorias particulares de policías y revistas no oficiales pero asociadas a esta fuerza, como *Revista de Policía* o *Sherlock Holmes* (consultadas a través del repositorio digital del Grupo de Investigación “Crimen y Sociedad”).

Algunos de estos documentos tienen poco o nulo uso dentro de la historiografía sobre el tango (*Revista de Policía*, *Sherlock Holmes*, cédulas censales, causas criminales, anuarios estadísticos o crónicas policiales, por ejemplo). Otros tienen una presencia algo más notoria, aunque escasa (avisos clasificados, expedientes municipales, obras de teatro, censos municipales). Por su parte, las crónicas sociales, partituras y publicidades son más frecuentes entre los estudios sobre el tango, pero por lo general enmarcadas en un análisis poco sistemático o con un carácter más bien ilustrativo. Por lo tanto, en esta tesis se abordará un conjunto de fuentes conocidas y desconocidas, siendo la combinación de todas ellas y su análisis sistemático objetivos que se consideran originales dentro del campo de estudios sobre el tango. Así, se propone que conformen un único entramado diverso que permita reconstruir cuestiones sobre la historia social de la ciudad, el entretenimiento y sus personajes, los distintos espacios y objetos asociados al tango, a la vez que sobre las percepciones sociales sobre estos fenómenos.



# Capítulo I: Las historias sobre los orígenes del tango

## 1. Introducción

Los orígenes del tango rioplatense se remontan a fines del siglo XIX, pero no existe un consenso firme acerca de los estilos musicales, las coreografías, los actores sociales y los espacios involucrados en ese proceso.

Desde muy temprano, distintas voces se ocuparon de pensar y explicar el tema del surgimiento del tango, y analizaron también los ámbitos y personas que lo acompañaron en sus inicios. Ya en los albores del siglo XX se encuentran rasgos de una estrategia demarcadora-explicativa sobre el género. Asimismo, estas primeras aproximaciones acerca del origen y el ámbito considerado propio del tango suelen enunciarse como disputas.

Una de las hipótesis que estructura este capítulo es que el problema de la génesis de este estilo musical y coreográfico es presentado generalmente con tono polémico y porque se inserta en problemáticas más amplias —aunque no siempre explicitadas— sobre lo nacional, lo porteño o lo popular. De este modo, la demarcación del origen puede servir como estrategia para delimitar qué es o de quién es el tango, y la respuesta a esas preguntas lleva a la resolución argumentativa de otras más amplias.

Por ese motivo, en este capítulo se analizarán las primeras explicaciones esbozadas sobre esta cuestión; en concreto, algunas de las que fueron escritas entre la primera década del siglo XX y la de 1930 en Argentina<sup>27</sup>. El recorte temporal responde a dos cuestiones. Los primeros registros encontrados acerca de este tema datan de principios del siglo XX, y su mera existencia, tan cercana a los orígenes del tango, resulta relevante para la hipótesis que aquí se sostiene. Por otra parte, en cuanto a la década de 1930, se sostendrá que al llegar a esa época ya se ha esgrimido una amplia variedad de hipótesis, a la que le sucederán relecturas selectivas sobre sus argumentos, pero no rupturas interpretativas. Asimismo, es en ese momento cuando, de acuerdo a Ema Cibotti<sup>28</sup>, cristaliza una imagen determinada sobre los orígenes del tango que perdurará en las décadas siguientes.

---

<sup>27</sup> Para las teorías surgidas durante la primera década del siglo XX se han retomado, junto con otras, algunas de las fuentes señaladas en: Binda, Enrique y Lamas, Hugo, “Primera teorías sobre el origen del tango” y “Teorías sobre el origen del tango en la década de 1910”, en *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Editorial Abrazos, 2008.

<sup>28</sup> Cibotti, Ema, “El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito”, en *Revista Argentina de Musicología. Dossier estudios sobre el tango*, n° 15/16, Sociedad Argentina de Musicología, Córdoba, 2014/2015.

## 2. El tango entre los tangos: un concepto polisémico

### 2.1 Variedades musicales y coreográficas bajo un mismo término

La palabra tango registra distintas acepciones a lo largo del tiempo. De acuerdo a la *Antología del tango rioplatense*<sup>29</sup>, desde un comienzo estuvo vinculada a diversas circunstancias de la vida de los esclavos de la costa Atlántica de América, en especial a su música y sus bailes. Según Andrés Carretero, algunas de las definiciones registradas a través del tiempo para el vocablo tango son:

palabra de origen africano que significa lugar cerrado, coto; lugar de concentración de los negros antes de embarcarlos para ser llevados y vendidos como esclavos; nombre que daban los portugueses a los africanos que les servían de intermediarios para conseguir negros; lugar donde se ofrecían negros en pública subasta; nombre que se daba a las sociedades de negros hasta 1813 y de libertos, mulatos y mestizos con posterioridad a esa fecha; instrumento de percusión (tambor) y por extensión nombre que se daba al baile practicado al ritmo de su sonido; corrupción de Shangó, dios del trueno y de las tormentas en la mitología yoruba, en Nigeria; baile de gitanos; baile de negros; reunión de negros para bailar al son de tambores; lugar donde bailan los negros; derivado del tanger, ejecución de un instrumento musical; danza de la Isla de Hierro; lugar de baile; baile andaluz de origen africano; baile de origen afrocaribeño; baile de gente del pueblo; baile de ínfima categoría social; bailar; cierta danza de Normandía (Francia)<sup>30</sup>.

Específicamente en lo que hace a lo musical y al baile, a lo largo del siglo XIX, e incluso a comienzos del siglo XX, el término tango fue utilizado para designar distintos géneros. Si bien no existe un acuerdo unánime respecto a los alcances de cada uno de ellos, en esta investigación se seguirán los lineamientos planteados al respecto en la mencionada *Antología del tango rioplatense*, en la cual se distinguen las siguientes variantes del tango: americano, español, negro y rioplatense.

De acuerdo a esta tipología, el tango americano fue una de las denominaciones que tomó el baile de la habanera al trasladarse a España desde Cuba, a mediados del siglo XIX<sup>31</sup>. Este tango implicaba la representación de habaneras en zarzuelas, con ambientaciones escénicas especialmente ligadas a la imagen de los negros pero con aires españoles, sin una coreografía estable aunque con características musicales discernibles. La circulación de las compañías teatrales entre América y Europa, en

---

<sup>29</sup> Novati, Jorge y Cuello, Inés, “Primeras noticias y documentos”, en Novati, Jorge (comp.), *Antología del tango rioplatense, vol.1: desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2018, p. 15.

<sup>30</sup> Carretero, Andrés, *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Peña Lillo Ediciones Continente, 1999, pp. 55-56.

<sup>31</sup> La otra variante que tomó la habanera al llegar a Europa fue transformarse en un baile de salón más estilizado y con coreografía de pareja enlazada, que luego circularía nuevamente por América.



especial dado el éxito que la zarzuela tuvo en Argentina, hizo que el tango americano estuviera también presente en el escenario rioplatense a partir de 1850, donde cobró gran popularidad. En las últimas décadas del siglo XIX, comenzó a independizarse de los escenarios y las canciones comenzaron a circular por fuera de ese ámbito gracias a la difusión de sus textos.

En relación con el tango americano surgió una variante con impronta ibérica – tango español o andaluz– que, según el estudio musicológico que aquí se sigue, no fue una especie musical con características demasiado definidas ni tuvo una coreografía establecida, y permaneció también vinculado al ámbito de la zarzuela.

A su vez, el término “tango” se utilizaba en asociación a un tipo de música y danza practicadas por sociedades y comparsas de negros en el Río de la Plata en el contexto de los carnavales de la segunda mitad del siglo XIX. Esta práctica fue luego retomada por comparsas de blancos tiznados en las últimas décadas del siglo XIX hasta principios del XX, con canciones más concentradas en el texto que en una coreografía. De acuerdo a la *Antología...*, no existen mayores precisiones sobre los detalles de esta variante del tango respecto de las otras, más allá de la especificidad de su calificación. A principios del siglo XX, esta costumbre carnavalesca y la denominación de ese tango fueron desapareciendo.

Por último, hacia fines del siglo XIX (entre 1880 y 1890) comenzó a aparecer lo que se denomina tango rioplatense, a veces presente en las fuentes como “tango”, “tango habanera”, o “tango criollo”, con su ritmo, estructura, melodía y coreografía característicos, de modo tal que surgió una entidad nueva y específica en los márgenes del Río de la Plata. Aunque no se lo desarrolla, el citado estudio musicológico sostiene que el tango criollo surgió como parte de un proceso general de creación de nuevas danzas sobre modelos europeos por parte de la población afrodescendiente americana<sup>32</sup>.

En relación a ese proceso, se registra una cierta continuidad entre el tango y la habanera, baile de origen cubano originado sobre la base de la contradanza, que, en su versión popular, se encontraba en Argentina por lo menos desde 1865. En un principio, los tangos criollos se editaban con el rótulo “tango habanera” y compartían con la habanera el estilo de baile quebrado, pero luego comenzaron a surgir determinadas características rítmicas y melódicas que hicieron que pasara a distinguirse uno de otro, aunque convivieran superpuestos varios años.

---

<sup>32</sup> Ibid., p. 20.

Por otra parte, corresponde realizar una aclaración sobre la milonga. Según la *Antología...*, se trató de una entidad rítmico-musical específica, presente en composiciones teatrales, circenses y en las payadas, que comenzó a entrar en declive a fines de siglo XIX. La milonga comparte algunos elementos con el tango, pero no es exactamente igual en su forma y estructura. La superposición entre estos estilos se ve también en las fuentes, en las que a veces los términos se intercambian.

En ese sentido, si bien algunos de los elementos musicales del tango rioplatense —el ritmo quebrado, los “imprevistos rítmicos”, la estructuración melódica “sobre la asociación de pies de semicorcheas”, la utilización de “acordes desplegados de dominante y tónica”<sup>33</sup>, por ejemplo— no fueron exclusivos del tango, su conjunción en un único estilo sí constituyó algo único, y dio origen a una nueva entidad musical.

En el plano coreográfico sucede algo similar, pues el tango comparte un estilo que ya estaba presente en el Río de la Plata, caracterizado por el baile de parejas “abrazadas”, realizando también cortes y quebradas. Pero su novedad consiste en el uso de la figura —entendida como “combinación relativamente estable de evoluciones que es reconocida por un nombre particular”<sup>34</sup>— lo cual implica el cambio del paso y la dirección. También se caracteriza por la posibilidad de distinción de los pasos dentro de la pareja. Sobre esa base, el tango se distingue además por la improvisación, que se ajusta a la melodía.

## 2.2 Los tangos en *Caras y Caretas*

Sin abundar en detalles específicos de esas disciplinas, se ha visto que, musicológica y coreográficamente, se distinguen distintas entidades denominadas “tango”, que al parecer habrían circulado por una variedad de espacios. Esta multiplicidad de significados puede verse con claridad en el semanario *Caras y Caretas*, revista que desde su comienzo en 1898 habló del tango.

El tango aparecía en esta publicación a través de diferentes vías: se lo utilizaba para caracterizar personajes de los sectores populares que lo bailaban o lo cantaban; se mencionaba en publicidades de cilindros, partituras y luego de discos; sus letras y transcripciones musicales eran publicadas por parte del semanario; se lo comentaba en notas de actualidad, con frecuencia registrándose como un baile de moda, especialmente en épocas de carnaval y sobre todo luego de 1903; y en ocasiones en

---

<sup>33</sup> Ibid., p. 48.

<sup>34</sup> Ibid, p. 50.

las que se hablaba de la música, las coreografías o el tango en sí mismo<sup>35</sup>.

En esa variedad de registros, no siempre se trataba del mismo tipo de música o baile. En 1903 y 1904, años en que las menciones al tango fueron variadas y frecuentes, esta superposición de géneros se hizo visible. De acuerdo a Geraldine Rogers, *Caras y Caretas* se ofrecía ante sus lectores como un espacio en donde observar a otros miembros de la sociedad y también donde exponerse ante ellos<sup>36</sup>. En ese especial punto de mira que ofrecía la revista, puede ubicarse una nota aparecida en febrero de 1903, que se centraba en dos fotografías tomadas por “una señorita aficionada” en Capilla del Monte (**Figura nº 1**)<sup>37</sup>. En los cuadros se observan representaciones gauchescas en las que dos mujeres “de la mejor sociedad del Rosario de Santa Fe”, a modo de entretenimiento veraniego, posaban como “gaucho” y “gauchita”. En una de las tomas publicadas, los personajes representados se disponían a bailar un “tango criollo”, como se ve a continuación.



---

<sup>35</sup> Sobre el tango y los sectores populares en notas de ficción véanse por ejemplo: “El organito”, 12/11/1898; “Grotescos “Zorreros””, 02/02/1901; “Entre gauchos...”, 27/10/1906 y “Rusófila”, 27/02/1909. Las publicidades y las publicaciones de partituras de tango por parte de la revista son también muy frecuentes, algunas de ellas se encuentran en las ediciones de las siguientes fechas: 10/03/1900, 15/08/1903, 06/02/1904, 06/01/1906, 18/05/1907 y se verán con mayor detalle en el segundo capítulo. Sobre notas de actualidad, véanse: “Bailes de carnaval”, 20/02/1904; “Bailes de carnaval”, 11/03/1905; “Baile de moda”, 11/03/1905; “En los teatros”, 16/02/1907; “Ciegos que trabajan”, 18/09/1909. En el caso de las notas sobre música y baile, véase por ejemplo “Música vieja”, 18/09/1909.

<sup>36</sup> Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008, p. 166.

<sup>37</sup> “El veraneo en Capilla del Monte” en *Caras y Caretas*, 21/02/1903, p. 47.

**Figura n° 1: “La señora Josefa Schlieper de Recagno y la señorita Helvecia Ballestrieri preparándose á bailar un tango criollo” y “Preludios de una milonga”**



Fuente: “El veraneo en Capilla del Monte” en *Caras y Caretas*, 21/02/1903, p. 47

En el mismo número, tan sólo tres páginas más adelante, vuelve a aparecer el tango. Esta vez, el marco es una nota con fotografías acerca de “lo que desaparece”: el “cuarteador de tramway”<sup>38</sup>, oficio de quienes ayudaban en las pendientes al vehículo que por entonces funcionaba tirado a caballo. En este punto se observa claramente el contrapunto propio de esta época de *Caras y Caretas* entre el pasado de la ciudad y su presente modernizante, tal como plantea Geraldine Rogers<sup>39</sup>. Los “cuarteadores de tramway” eran incluidos dentro del pasado pintoresco que desaparecía, y dentro de ese mundo se incluía al tango. Si aquellas damas que representaban en la fotografía al tango criollo provenían “de la mejor sociedad del Rosario de Santa Fe”, los cuarteadores provenían de “la flor y nata de los muchachos callejeros”. De este oficio, se decía que era un “gremio tan numeroso como abigarrado, verdadera almáciga de tenorios en botón, de bailarines de tango y de cantores de milongas quebrallonas”, y sus filiaciones criollas eran también resaltadas al afirmarse que entre ellos “florecían los Moreira y los Cocoliche” y que en sus paradas se parodiaban los circos de lona con sus dramas criollos.

La convivencia en un mismo número de estas dos menciones al tango en notas de registro y tono tan diferentes habla de la estructura miscelánea propia de *Caras y*

<sup>38</sup> “Lo que desaparece: El cuarteador de Tramway”, en *Caras y Caretas*, 21/02/1903, p. 50.

<sup>39</sup> Rogers, Geraldine, op. cit, p. 170.

*Caretas*, tal como la delinea Rogers<sup>40</sup>. Pero, aun cuando no resulta posible distinguir si el tango representado por las damas y el pasado mítico de los cuarteadores aludía a un estilo idéntico, queda claro que se está ante un género que se vinculaba estrechamente con lo criollo. Este tipo de tango criollo, capaz de acobijarse en el veraneo de damas elegantes y en el día a día de aquellos hombres “con su pañuelito de seda al cuello y la oreja coronada por un pucho acróbata”<sup>41</sup>, será analizado en capítulos posteriores.

Hacia fines del mismo año, la revista ofrecía un relato de ficción acerca de un cortejo fúnebre que era representado como un carnaval. Allí se construía una imagen decadente del evento, en el cual “en la cúpula de la carroza osténtase la fuerza estatuada de un negro musculoso, que en una quebrada compadrona de tango candombero, se propone emblematicar el Poder de la Vida... Irrisión”<sup>42</sup>. Como se ha visto, existía una variante del tango relacionada con el carnaval y los candombes. Pero más allá de esa variante específica, la relación entre la población negra y el carácter criollo del tango que en esta cita puede verse en la mención a la ejecución de una “quebrada compadrona”, se repetirá con mucha frecuencia en las primeras décadas de existencia del tango.

Unos meses más tarde, entre una nota sobre las provincias meridionales de Italia y otra sobre el conflicto ruso-japonés, se ubicaba una noticia sobre España, donde se comentaba el fenómeno del “Tango del Cangrejo”<sup>43</sup>, surgido como reacción ante el nombramiento de un arzobispo valenciano, y representado como pieza en una zarzuela llamada “El mozo crúo”. En la imagen que acompañaba la nota junto a la partitura y la letra de la pieza (**Figura n° 2**), se veía a la actriz que popularizó a ese tango, con atavíos distintos de aquellos que vestían las damas rosarinas. Posiblemente, por su ubicación dentro de la revista y por su tema, la nota apuntara a captar la atención de los lectores inmigrantes españoles o sus descendientes, aunque el público de la zarzuela no se limitaba a esa nacionalidad<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Ibid., pp. 36-39.

<sup>41</sup> “Lo que desaparece: El cuarteador de Tramway”, en *Caras y Caretas*, 21/02/1903, p. 50.

<sup>42</sup> “Carnaval”, en *Caras y Caretas*, 21/11/1903, p. 33.

<sup>43</sup> “El ‘Tango del Cangrejo’”, en *Caras y Caretas*, 13/02/1904, p. 8.

<sup>44</sup> McCleary, Kristen, “Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900”, en *Studies in Latin American Popular Culture* 21, 2002.

**Figura n° 2: “La tiple Sra. Soler que se ha hecho célebre en el  
«Tango del cangrejo»”**



Fuente: “El ‘Tango del Cangrejo’”, en *Caras y Caretas*, 13/02/1904, p. 8

La superposición y la profusión de diferenciaciones de tangos continuaba aún en 1909, cuando en una publicidad del teatro de la Avenida se anunciaba un concurso de “tangos nacionales”<sup>45</sup>, y en la sección “Menudencias” de otro número se anunciaba que la revista había recibido “«Amorosa», «Calandria», tango criollo, y «Pamperito», tango argentino, por A. G. Villoldo” y “«El punga», tango criollo, por Eugenio L. Tulasne”<sup>46</sup>. Algunos meses más tarde, al dar cuenta de cómo habían sido las romerías españolas pasadas, se decía: “En cuanto a los bailes, los criollos establecieron una verdadera competencia a los españoles. Hubo tangos con corte y sin él, y lo mismo se puede decir de los músicos. Las gaitas gallegas y las orquestas criollas brillaron a la par”<sup>47</sup>. A pesar de dejarse en evidencia que se trataba de estilos distintos, el tango, los tangos, aparecían como un terreno compartido y compartible.

De este modo, puede verse que el tango criollo (ya fuera con tintes urbanas o gauchescas), el nacional, el porteño, el tango negro y candombero, y el tango español y teatral, convivieron en Argentina en el cambio de siglo, si no en su práctica, al menos en sus representaciones.

En los ejemplos dados se han destacado casos en los que los distintos estilos del tango se distinguen explícitamente, pero son abundantes las ocasiones en las que, en la misma época, no aparecen caracterizaciones precisas que permitan distinguir con

<sup>45</sup> *Caras y Caretas*, 20/02/1909, p.114.

<sup>46</sup> *Caras y Caretas*, 26/06/1909, p. 85 [el subrayado es mío].

<sup>47</sup> “Las romerías españolas”, en *Caras y Caretas*, 18/09/1909, p. 65.



claridad de qué variante se está hablando, o si es que acaso todas ellas se están fundiendo silenciosamente entre sí. El análisis del fenómeno en esta época requerirá, por lo tanto, de una mirada atenta al término y sus contextos, y de un reconocimiento de los límites de la delimitación del objeto en un momento de superposición estilística. El aditamento de “criollo”, o la descripción de un contexto y unas actitudes “compadronas”, son los indicadores más fiables de que se está ante el tango rioplatense. Por ese motivo, la mayoría de los casos analizados en esta tesis se circunscribirán a ese perfil.

### **3. Las hipótesis sobre los orígenes del tango entre 1900 y la década de 1930**

Se ha destacado la existencia de distintos estilos de música y baile llamados tango. En este apartado se revisarán hipótesis diversas referidas al surgimiento del tango exclusivamente rioplatense, aún cuando resulte difícil delimitar su especificidad.

No existe una única versión aceptada acerca del surgimiento del tango rioplatense; las explicaciones sobre esa temática son abundantes pero no parecen ser concluyentes. Justamente, la imprecisión de los orígenes y la falta de registros filmicos y/o sonoros de esas épocas transforma a éste en un terreno fértil para las interpretaciones, y permite reflejar en él debates más amplios, dado que, como sostiene Florencia Garramuño<sup>48</sup>, el tango se ha incorporado no sin polémicas a la imagen de lo nacional en Argentina. Aquella indeterminación lo transforma en un recurso disponible, pasible de ser apropiado en distintas controversias identitarias. ¿Qué es el tango?, ¿de quién era el tango?, ¿quiénes son, entonces, los que lo disfrutaban o repudian? Todas estas, son preguntas que se articulan lógicamente en la delimitación de sus orígenes<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 25 a 30.

<sup>49</sup> La antropóloga María Julia Carozzi ha analizado cómo se construyó una narrativa histórica a partir del Centenario en torno a la noción del “viaje” del tango a Europa. Según la autora, la idea del viaje a Europa cumple una función similar a la que aquí se atribuye a sus orígenes: “El viaje sirve para argumentar que el tango es argentino, que es uruguayo, que es negro, que es inmigrante, que es criollo, que es macho y que es llorón. A partir de 1950, que es popular, y más recientemente, que es nómada, que es exótico, que ha sido domesticado y que es global. Más que el producto de una ideología determinada, el viaje del tango a Europa parece revestir una ambigüedad que torna exitosos a los símbolos.” Carozzi, María Julia, *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2015, p. 87. La autora remite en este pasaje a Kertzer, D., *Ritual, Politics and Power*, New Haven, Yale University Press, 1988.

Ahora bien, incluso desde los tiempos cercanos a su surgimiento, la contraposición entre el pasado original del tango y el presente fue una estrategia utilizada con frecuencia. No se trata de una disputa permanente, sino de un recurso polémico que aparece en algunas ocasiones y se diluye en otras.

Las menciones al tango que se presupone rioplatense comienzan a aparecer en las publicaciones periódicas argentinas alrededor de 1880. Las hipótesis acerca de sus orígenes aparecen en su mayoría más tarde, ya en los albores del siglo XX. A continuación, se dará cuenta de algunos puntos de ese largo y cambiante recorrido que constituyen las hipótesis sobre los orígenes del tango.

### **3.1 Identidades de paso: el tango y la modernización de Buenos Aires**

En el período analizado en esta investigación, la ciudad de Buenos Aires se transformó aceleradamente: creció exponencialmente el número de sus habitantes y de los inmigrantes que allí se asentaban, y cambió la materialidad de la urbe, con respecto a su distribución espacial, construcciones, viviendas, sitios de esparcimiento, medios de transporte, comunicación e iluminación. Las consideraciones de los habitantes acerca de la ciudad en que vivían también se modificaron. En las percepciones de ese terreno en movimiento, el tango también tuvo su lugar.

Se ha mencionado ya que Rogers explica cómo la percepción de la aceleración de los cambios urbanos impactó en *Caras y Caretas*, en la época en que la revista daba sus primeros pasos. Esa sensación en ocasiones se plasmaba en el semanario en reflexiones acerca del pasado perdido. En una nota titulada “El tango criollo” aparecida en 1903 en la sección “Paseos Fotográficos por el Municipio”<sup>50</sup>, se incluía al tango de los orígenes dentro de ese mundo que la ciudad moderna dejaba atrás, en un acto tanto melancólico como genealógico.

La nota analizaba las raíces coreográficas y los personajes a quienes se relacionaba con el tango. En cuanto a las raíces del baile, se afirmaba que

las habaneras acompañadas y somnolientas conquistaron fácilmente al perezoso compadrito, que ya se deleitaba con el lúbrico zarandeo de la milonga, y éste y aquellas engendraron el tango plebeyo cuyos pininos ensayan hoy en la vereda de los conventillos, al son del pianito callejero y como remedo de otros tiempos, algunas parejas desmedradas de vagos aburridos.

---

<sup>50</sup> Sargento Pita, “Paseos fotográficos por el municipio. El tango criollo”, en *Caras y Caretas*, 07/02/1903.



Respecto de quiénes lo bailaban, se refería a personajes que ya no estaban: “se fueron los del Alto y Balvanera con sus pantalones de campana, su ponchito en el hombro y en los labios la insolencia procaz”. Asimismo se recordaba que “el compadrito criollo y el italiano acriollado de la Boca, [que] eran los famosos cultivadores del tango” también ya habían desaparecido junto a su “indumentaria especial”.

Al mismo tiempo, la definición de un origen se acompañaba del contraste con los cambios del presente, cuando el tango se bailaba también en las representaciones teatrales (mencionándose en particular a los emprendimientos de los hermanos Podestá) y como forma de entretenimiento:

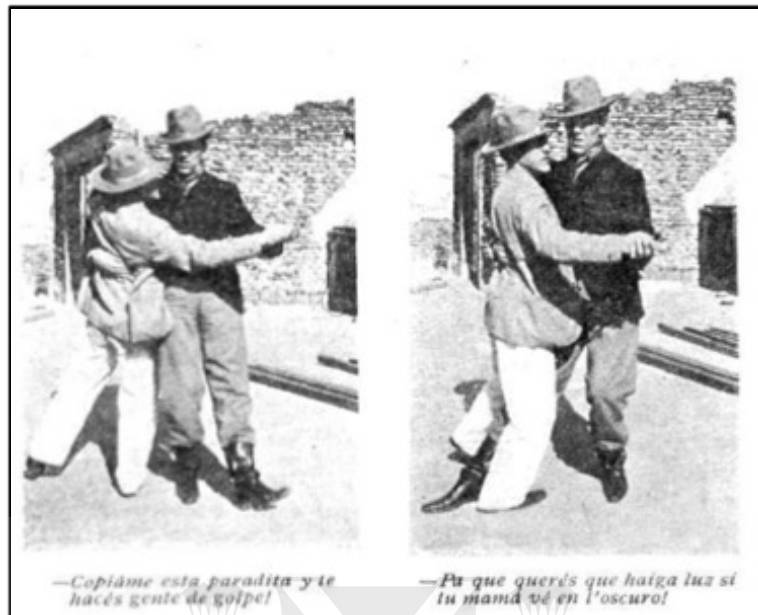
La memoria del tango se ha salvado debido á los Podestá que la conservan, pero la silueta del compadre pendenciero que lo bailaba, se perdió para siempre, y apenas evocan sus contornos que se esfuman, los pocos sobrevivientes de algún drama sangriento de aquel tiempo. (...) Este [tango] de la actualidad no es ya pendón de bandería, como en los tiempos de alsinistas y mitristas, sino simple entretenimiento callejero de la muchachada ociosa (...)

El texto de la nota, formal y nostálgico, se acompañaba de fotografías de hombres bailando (**Figura nº 3**), explicadas con tono humorístico y, como afirma Rogers, señalizando con letra itálica un discurso directo propio de “hablas de grupos específicos, con fines realistas, humorísticos o paródicos”<sup>51</sup>. A continuación se reproducen dos de ellas:

---

<sup>51</sup> Rogers, Geraldine, op. cit, p. 242.

**Figura n° 3: “Copiame esta paradita y te hacés gente de golpe!” y  
“Pa que querés que haiga luz si tu mamá ve en l’oscuro!”**



Fuente: Sargento Pita, “Paseos fotográficos por el municipio. El tango criollo”, en *Caras y Caretas*, 07/02/1903

La utilización de la fotografía de la pareja de baile posando, acompañada de un epígrafe jocos, aparece algunos meses más tarde de manera casi idéntica también en *Caras y Caretas* cuando se publicó la partitura del tango criollo “El Maco”, de M. J Tornquist, rodeada de fotografías similares (**Figura n° 4**).

Universidad de  
San Andrés

**Figura nº 4: Fotografías que ilustraban la partitura del tango *El maco*, de M. J Tornquist**



Fuente: “Tango criollo: El Maco”, en *Caras y Caretas* , 15/8/1903, p. 46<sup>52</sup>

En el caso de la primera nota, el contraste entre un recurso humorístico y la formalidad decadentista del texto, reforzaba la búsqueda de ridiculización de aquellos varones calificados como “parejas desmedradas de vagos aburridos”, frente a las figuras de los supuestos orígenes. Quedaba así fuertemente demarcado el contraste entre los varones entretenidos en sus chistes, y aquellos compraditos pendencieros y peligrosos que se describían en el cuerpo de la nota; entre el pasado mítico y el presente.

En ese artículo se auguraba si no el fin del tango, al menos su decadencia, su traición a los orígenes, al convertirlo en una forma de entretenimiento comercializable. Efectivamente, en los años que le sucedieron, el tango no hizo sino continuar esa iniciática expansión mercantil, como se verá en los siguientes capítulos.

Tres años después de esta nota, el diario *El País* relataba los sucesos de una noche de carnaval en el teatro Ópera, una de las salas más elegantes de Buenos Aires. Allí se informaba con fastidio sobre aquella expansión continua del género, lamentado que la orquesta hubiera tocado tantos tangos, baile de moda. Sobre éste se decía:

<sup>52</sup> En los epígrafes de las fotografías se lee: “Toco fierro y me hago el sonso pa poderme réir á gusto”, “Con una flor d'esta pinta no paro hast'el vale cuatro...” y “Esto se llama pegarse...ni aunque no tengamos cola.”

el tango, que no es música criolla, ni cosa que se le parezca, aún se deja sentir en estas oportunidades, como la última protesta de ese compadraje orillero, que va desapareciendo poco a poco; los que lo bailan, se afanan por parecer compadres, sin conseguirlo, agotando sus fuerzas en ridículos movimientos, que convierten la danza en estúpida caricatura<sup>53</sup>.

Con calificaciones opuestas hacia el fenómeno, ambos artículos coincidían en dos puntos esenciales: el verdadero tango correspondía a un mundo en desaparición y su baile resultaba ridículo por parte de aquellos que no formaban parte de su universo (porque eran de otra época, o porque eran de otra clase social). Una diferencia sustancial radicaba en la atribución al tango del carácter de “criollo” en la primera nota, mientras que en la segunda se lo extraía de ese universo.

En el año 1910, una crónica del diario *La Nación*, también sobre el carnaval en el teatro Ópera, registraba esa misma idea de la ‘simulación orillera’ por parte de la élite, pero esta vez asumiendo que esas orillas eran criollas:

el tango es común a varios pueblos, pero el tango criollo tiene su fisonomía característica y sólo la conocen quienes han sentido su ritmo desde la cuna, arroró orillero que les ha impregnado el alma. Su vigor y su rudeza plástica no se improvisan, ni se simulan (...)<sup>54</sup>

Sus orígenes, sobre los cuales no se polemizaba y se daban por sentados, se utilizaban para delimitar formas de comportamiento de la élite: el tango no podía ser compartido por todos. Pero aquí este baile no era rechazado en su totalidad, ni visto como algo exógeno a lo argentino.

En relación a esa delimitación de las formas de comportamiento esperables de determinado grupo social, Leandro Losada ha analizado la problemática de la sociabilidad de élite y sostiene que, para este período, tuvo lugar un deslizamiento del rol de la política como elemento de convocatoria de la sociabilidad de élite y en paralelo, aunque no de manera lineal, se registró en esos ámbitos el incremento de las actividades recreativas. Al mismo tiempo, en estos espacios comenzaron a cambiar los hábitos, las formas de comportarse y relacionarse. Esto tuvo un impacto en la construcción de prestigio y en la ubicación de la élite respecto del resto de la sociedad<sup>55</sup>.

Si el baile del tango representaba efectivamente una oportunidad para el entrecruzamiento de unas prácticas de sociabilidad que venían diferenciándose, o si

---

<sup>53</sup> “Ópera”, en *El País*, N° 2240, 28/02/1906, p. 5.

<sup>54</sup> “Ópera”, en *La Nación*, 06/02/1910, p. 8.

<sup>55</sup> Losada, Leandro, *Historia de las elites en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

solamente era un disfraz de carnaval, un atuendo con forma de baile, es una cuestión sobre la que se volverá en capítulos posteriores. Por el momento, interesa destacar la potencialidad del recurso del tango originario para volver visibles a las diferencias de esos espacios.

### 3.2 Descripciones científicas de la nación: el tango según Bunge y Álvarez

Dentro del campo intelectual argentino pueden encontrarse también menciones a los orígenes del tango.

Carlos Octavio Bunge, enmarcado dentro de una corriente de pensamiento biologicista y positivista, sostuvo en 1903 en su libro *Nuestra América* que las problemáticas latinoamericanas surgían por causas psicobiológicas provenientes de sus antecedentes hispánicos, indígenas y africanos<sup>56</sup>. Allí examinaba lo que denominó el carácter criollo, dentro del cual predominaba la tristeza, a pesar de la presencia de una supuesta alegría africana retratada de la siguiente forma:

[en la época de Rosas] se divertían con sus clásicas ferias de los arrabales de Buenos Aires, llamadas *tambos*, donde tocaban sus rítmicos *candombes* en el tamboril y bailaban sus “tangos” lentos y voluptuosos. De esos bailes, hoy injertos en meneos flamencos, ha sacado la plebe gauchesca lo que llama “bailar con corte”, con “puro corte a la quebrada”; esto es, “quebrando” y balanceando acompasadamente el cuerpo en un completo contacto de ambos bailarines, entre cuyas personas, tan íntimo es dicho contacto que no siempre, según la expresión popular, “hay luz”<sup>57</sup>.

La versión de Bunge de la filiación africana del tango se repetía cuando, al hablar de un destino no necesariamente negativo para las que calificaba como razas inferiores, afirmaba:

lejos de serme indiferentes u odiosas, tanto las amo, que las siento dentro de mí; la sístole y la diástole (...), en mí, digo, por optimismo, por simpatía optimista, tocan un candombe. ¡Y qué compás más alegre y epiléptico, con sus giros de cake-walk, con sus pausas de tango, esas pausas tan calientes de africano color que son como un rugido de silencio<sup>58</sup>.

En este caso, puede verse que no parecía haber un conflicto entre la atribuida filiación africana del tango y su vinculación con lo considerado autóctono; no se planteaban como instancias contradictorias, sino como parte del argumento acerca de

---

<sup>56</sup> Bunge, Carlos Octavio, *Nuestra América (Ensayo de Psicología Social)*, Buenos Aires, Casa Vaccaro, 1918.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 156.

la fusión racial. Asimismo, en un texto caracterizado por una mirada fuertemente peyorativa hacia distintos aspectos de la vida latinoamericana, el tango y sus orígenes no parecían ser un punto de conflicto o un argumento más para abonar las calificaciones negativas, sino tan sólo elementos descriptivos que colaboraban argumentalmente para retratar una identidad, aunque está claro que la calificación que Bunge hacía de lo criollo, más allá del tango, era negativa.

Con procedimientos metodológicos distintos de la sociología de base racial y con una mirada menos decadentista que Bunge, Juan Álvarez puede ser englobado también dentro de la corriente positivista, por su intención de búsqueda de explicaciones generales para interpretar el pasado y una actitud para hacerlo que se proponía científica<sup>59</sup>.

En el año 1908, Álvarez, que se encontraba en los inicios de su recorrido intelectual, publicó con sus propios fondos un libro titulado *Orígenes de la música argentina*<sup>60</sup>. De acuerdo a Mario Glück, la intención de Álvarez al publicar una obra acerca de temas sobre los que luego se desviaría, apuntaba a hacerse un lugar dentro de la escena intelectual argentina y a posicionarse como pensador ante la élite rosarina<sup>61</sup>. El libro analizaba en distintos capítulos lo que agrupaba como música “de los conquistadores”, “de los conquistados” y “de los esclavos africanos”. Antes de desarrollar cada una de ellas, Álvarez afirmaba que la música argentina podía dividirse entre la del campo —“música gaucha”— y la propia de las ciudades, que no se diferenciaba de la europea. Dentro de esta última incluía al tango, el cual “jamás conocieron los gauchos”<sup>62</sup>. Al mismo tiempo, y aunque tal vez suene contradictorio respecto de la relación entre las ciudades y la música europea, vinculaba directamente al tango con la música africana y le otorgaba el lugar más destacado dentro del panorama nacional:

hoy que casi no hay negros, siguen resonando *zambas y milongas, habaneras y tangos*, con la especialidad de que estos últimos han resultado ser la música más furiosamente criolla que por el momento se conoce<sup>63</sup>.

---

<sup>59</sup> Devoto, Fernando y Pagano, Nora, *Historia de la historiografía argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009, p. 109.

<sup>60</sup> Álvarez, Juan, *Orígenes de la Música Argentina*, s/ed., Rosario, 1908, p. 76.

<sup>61</sup> Glück, Mario, "Juan Álvarez (1878-1954). Elementos para una Biografía Intelectual", en *Estudios Sociales*, Vol. 36, N° 1, Año 2009, pp. 117-141.

<sup>62</sup> Álvarez, Juan, op. cit., p. 21.

<sup>63</sup> Ibid., p. 76.

En ese sentido, la hipótesis general del libro tendía al concepto de fusión. Al hablar de las yuxtaposiciones entre los estilos musicales, Álvarez afirmaba que éstas, “solo demuestran que nos vamos aproximando al hermoso sueño de los Constituyentes del 53: fundir en una sola raza nueva las energías de cuantos hombres quisieran habitar el territorio argentino”<sup>64</sup>.

Si el mestizaje en Bunge era la causa de la decadencia, en Álvarez parecía ser la promesa del éxito. Ambos coincidían, sin embargo, en las raíces africanas del tango, en la falta de polemización de este hecho y en la asunción sin conflictos aparentes de este género musical dentro de la música argentina.

Dos hechos refuerzan la idea de que los argumentos de Álvarez podían resultar verosímiles en esa época (lo que no obsta para que hubiera opiniones contrarias): un comentario bibliográfico positivo sobre el libro de Álvarez aparecido en el diario *La Nación*, en el cual se reiteraban específicamente sus argumentos en torno al lugar del tango dentro del campo musical argentino<sup>65</sup>, y la re-publicación de *Orígenes de la música argentina*, un año después de su aparición como libro, en la *Revista de derecho, historia y letras* dirigida por Estanislao Zeballos<sup>66</sup>.

### **3.3 Bajo el prisma de la mirada externa: impresiones sobre el tango luego de su éxito internacional**

En el año 1913, el tango se convirtió en un tema absolutamente frecuente dentro de las publicaciones periódicas. A su vez, su creciente visibilización se vio acompañada por una profusión de explicaciones sobre sus raíces. Tres puntos articulados entre sí colaboraron con la abundancia de este tipo de textos. Por una parte, ése fue el año en que Leopoldo Lugones dictó una serie de conferencias acerca de la obra *Martín Fierro*, en las que excluyó explícitamente al tango de su modelo de nacionalidad. Por otra parte, como sostiene Andrea Matallana, los “pseudoetnógrafos” del tango brotaron a la par de su difusión en Europa iniciada un par de años antes, como intentos de explicar el fenómeno, pero también como replanteamientos del tango en tanto fenómeno argentino<sup>67</sup>. Asimismo, y en relación con lo anterior, tuvo un gran impacto periodístico la conferencia dictada por Jean Richepin en la

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 28.

<sup>65</sup> “Bibliografía”, en *La Nación*, 31/08/1908, citado en Binda, Enrique y Lamas, Hugo, op. cit., p. 130.

<sup>66</sup> Álvarez, Juan, “Orígenes de la Música Argentina”, en *Revista de derecho, historia y letras*, enero a abril de 1909, año XI, tomo XXXII, Buenos Aires Jacobo Peuser, pp. 26-67.

<sup>67</sup> Matallana, Andrea, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 43.



Academia de Letras francesa titulada “*À propos du tango*”, en la cual el poeta francés exponía argumentos a favor de este baile de moda, los cuales se entrecruzaban con su genealogía.

En las conferencias de Lugones celebradas en el teatro Odeón, se cristalizaron pensamientos ya antes proclamados por el autor en otras instancias. En esos eventos Lugones ubicó al gaucho y al *Martín Fierro* sobre el pedestal de lo que definía como argentino, en el marco de un modelo de nación fundado en lo autóctono, que excluía de sí tanto a la herencia hispano-cristiana como a la indígena<sup>68</sup>. Del mismo modo, Lugones oponía las danzas criollas al tango, que entendía como una cruce entre bailes africanos y musicalidad inmigrante<sup>69</sup>. El tango quedaba fuera de su imagen de nación, por sus propias raíces.

Más tarde en ese mismo año, Lugones, como corresponsal en París para el diario *La Nación*, fue testigo tanto de la “tangomanía” parisina, como de la conferencia de Jean Richepin. Si en el teatro Odeón de Buenos Aires el tango era algo despreciable por su atribuida lubricidad y por ser producto del mestizaje, en la estancia de Lugones en París aquel se transformaba directamente en la “danza prostituta”<sup>70</sup>. Los argumentos de Jean Richepin en la Academia de Letras francesa eran tan curiosos — vinculaba en varias proposiciones al baile del tango con la antigua Grecia, músicas gitanas, africanas y chinas, y a su vez afirmaba que su afrancesamiento era lo que lo había transformado en una danza grácil— que ofrecía a Lugones un contrincante fácil de atacar. Si el tango aceptable era el afrancesado, entonces Richepin le estaba endilgando a la Argentina su pasado bárbaro, afirmaba Lugones. Frente a esa representación, el escritor respondía: “El tango no es un baile nacional, como tampoco la prostitución que lo engendra”<sup>71</sup>. La marca de origen de la prostitución era un recurso para elidir al tango de su idea de nación.

El argumento de Lugones se repite en otros registros. En los días que siguieron a la conferencia de Richepin, en una entrevista publicada en el diario *La Nación*, el embajador argentino en Francia explicaba al cronista Paul Geneve qué era verdaderamente el tango, del que tanto se hablaba en París. Los argumentos del embajador eran similares a los de Lugones, separando al tango de los gauchos y

---

<sup>68</sup> Terán, Oscar, “El pensamiento finisecular (1880-1916)”, en Lobato, Mirta Zaida, *Nueva Historia Argentina, Tomo V, El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, pp. 355-359.

<sup>69</sup> “La poesía gaucha”, en *La Nación*, 17/05/1913, p. 14.

<sup>70</sup> Lugones, Leopoldo, “El tango en la Academia”, en *La Nación*, 23/11/1913, p. 9.

<sup>71</sup> Ídem.



afirmando que aquel procedía esencialmente de los prostíbulos. El cronista francés retomaba este último punto y utilizaba justamente una referencia etimológica para darle a entender a las damas francesas por qué no debían bailarlo, a modo de graciosa advertencia: “El venerable [Louis-Marie?] Quicherat dice esto: ‘Tango’...(...Tangere), primera acepción: tocar una mujer; corromperla. (Horacio, Terencio). Usted baila el tango, ¿verdad, señora?”<sup>72</sup>

El hecho de que estas consideraciones no estaban generalizadas puede verse en una crónica de Julio Piquet para el mismo periódico, que fue contemporánea a las anteriores. En ella se ponían de relieve dos cuestiones: que eran irrelevantes los orígenes del tango para su calificación —“todos los bailables son de origen rústico, aún los más ceremoniosamente aristocráticos, y su falta de compostura es siempre atribuible a los bailarines”— y que la difusión del tango en Buenos Aires fue muy anterior a su éxito en París. Esa expansión se había debido a tres intermediarios, según el periodista: la música, el teatro nacional y “la juventud elegante, que en todas partes es el punto de contacto de las zonas altas de la sociedad con la parte maleante de las capas populares”<sup>73</sup>. De esta forma, el tango se vinculaba a los bajos fondos y al arrabal en general, más que al prostíbulo en particular, de una manera similar a las primeras notas citadas que teorizaban sobre sus orígenes. Estas impresiones refuerzan la idea de que la hipótesis prostibularia de Lugones era más una construcción que apuntaba a reforzar un argumento muy particular en un contexto de visibilidad y problematización de lo que se entendía por argentino, antes que una visión única de la época.

En un artículo aparecido en *Caras y Caretas* en mayo de 1914 puede verse una asociación entre ese discurso sobre los orígenes del tango y un tipo de enunciador<sup>74</sup>. En ese relato ficticio, un periodista porteño que había retornado recientemente de ultramar se preguntaba sobre los orígenes del tango, al cual le atribuía un recorrido muy similar al trazado por Lugones: del peringundín hacia París. Para resolver sus dudas acerca del carácter criollo del tango, el periodista dialogaba con un gaucho, don Santos Pagolargo, quien le explica que el tango no provenía de la campaña. Tras lo cual el cronista terminaba por concluir que el tango no era criollo, pero sí porteño. A primera vista, el párrafo excesivamente elaborado que abría el monólogo del

---

<sup>72</sup> Geneve, Paul, “El tango argentino”, en *La Nación*, 20/12/1913, p. 10.

<sup>73</sup> Piquet, Julio, “Tangolatría”, en *La Nación*, 15/12/1913, p. 7.

<sup>74</sup> Viale, César, “El tango en el extranjero”, en *Caras y Caretas*, 16/05/1914, p. 70.

periodista, las referencias al peringundín, la estadía en París y la vuelta a Argentina en 1914, son elementos que parecerían indicar que el relato evoca la figura de Lugones. Si bien la presunción no es exacta, ya que no se condice con el regreso de Lugones a Argentina, que ocurrió unos meses después de que se publicó la nota<sup>75</sup>, de todos modos puede pensarse que, gracias a la presencia habitual del tema en los medios periodísticos, existía una asociación entre un tipo de enunciador —periodista, corresponsal en París—, la problemática sobre los orígenes e incluso con la hipótesis prostibularia.

### 3. 4 Etnografías del tango: los casos de Rossi, Borges, Vega y Saldías

Una década más tarde, el tango había consolidado su expansión por la sociedad argentina. Tal como plantea Matallana, la industria cultural que surgió a su alrededor entre 1910 y 1940 se articuló sobre el cabaret, el sainete teatral, los discos, las partituras, los concursos, las revistas, la radiofonía y el cine<sup>76</sup>. Muchos de esos elementos, como se verá en los siguientes capítulos, apuntalaron el crecimiento que había ocurrido antes de ese proceso, entre 1900 y 1910.

En el medio de esa masiva difusión, los rastros de aquella polémica sobre los orígenes no desaparecieron. En ese marco puede ubicarse a Vicente Rossi, autor uruguayo radicado en Córdoba desde 1898, quien en el año 1926 publicó con su propia imprenta un libro titulado *Cosas de negros*<sup>77</sup>. El escritor y editor se ocupó en otras oportunidades de temáticas americanistas y rioplatenses, gauchescas, teatrales, folklóricas e incluso filológicas<sup>78</sup>.

En *Cosas de negros*, Rossi ensayó una historia de los afrodescendientes en América y especialmente en el Río de la Plata, poniendo el foco en sus costumbres y sus divertimentos. En cuanto al tango, el autor elaboró una tesis central: no era otra cosa que la milonga montevideana con un nombre distinto. La milonga bailada era para Rossi una prolongación de la danza de la habanera, sobre la cual los negros montevidianos habían creado e incorporado los pasos específicos del corte y la quebrada. Era un baile “orillero”, que se difundió luego por Buenos Aires bajo el

---

<sup>75</sup> De acuerdo con los datos relevados en la base de datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Leopoldo Lugones reingresó al país el 31 de agosto de 1914, en el vapor Highland Glen, proveniente de Londres. [Consultado en línea el 04/02/2015 en [www.cemla.com](http://www.cemla.com) ]

<sup>76</sup> Matallana, A., op. cit., pp. 109-110.

<sup>77</sup> Rossi, Vicente, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Hachette, 1958.

<sup>78</sup> Ibid., pp. 8-11.

nombre de “baile con corte”, a través de sus suburbios y “los cuartos de las chinas”<sup>79</sup>, haciendo referencia a “las habitaciones que ocupaban las mujeres de la impedimenta de los batallones en las proximidades de sus cuarteles”<sup>80</sup>.

En esta versión, a fines de la década de 1880 comenzó la difusión de la milonga a través del género teatral del sainete y en su popularización las palabras tango y milonga comenzaron a resultar intercambiables, dado que el término tango se utilizaba también en Buenos Aires para denominar a las habaneras (baile que estaba en el origen de la milonga, según Rossi), en algunas partituras de piano.

De esta forma, en la mirada de Rossi el tango no era sino un seudónimo argentino para la milonga montevideana: el tango nació en Uruguay y se bautizó en Argentina, dirá el autor. Dado que las transcripciones musicales de este género se dieron bajo el título “tango” y en la Argentina, de acuerdo a Rossi, fue ése un paso en el borrado de la milonga en el tango. Posteriormente, su difusión europea como “tango argentino” por parte de músicos de esa nacionalidad terminó de eliminar a la milonga y, en consecuencia, a lo uruguayo de la imagen del género. Rossi se lamenta de tantas creaciones uruguayas de fama argentina: “nunca los orientales tomaron en cuenta esa combinación que tanto los favorece, por carecer de medios de propaganda para sus iniciativas, y de elementos intelectuales que se molesten a demostrarlas y valorarlas con la dedicación y el entusiasmo de sus hermanos occidentales”<sup>81</sup>. De este modo, puede sostenerse que Rossi ofrecía su labor historiográfica como uno de esos “elementos intelectuales”, para reponer lo borrado.

En su reivindicación nacionalista, Rossi utilizaba la imagen de la sensualidad del tango con propósitos distintos a los de Lugones, aunque en parte metodológicamente similares. La milonga no era procaz, sino alegre, y ésta era una característica que Rossi asociaba directamente con los negros; fue en su argentinización y por “la innovación del blanco” que se transformó en “aflicción sensual o hipo perpetuo de opa melancólico”<sup>82</sup>. Si en Lugones las influencias negras en el tango eran un recurso más para su deslegitimación, en Rossi eran el vehículo principal para reclamar su filiación uruguaya.

A la inversa que en la hipótesis del tango prostibulario de Lugones, para Rossi la procacidad del tango no estaba en el origen, sino en una corrupción posterior. Pero

---

<sup>79</sup> Ibid., pp. 113-128.

<sup>80</sup> Rossi, Vicente, op. cit., p. 113.

<sup>81</sup> Ibid., p. 155.

<sup>82</sup> Ibid., pp. 155-156.

en ambos casos el movimiento centrífugo del erotismo del tango respecto de una identidad nacional se repetían. Cambiaba la nación, aunque no la utilización del género para su defensa.

A su vez, la obra de Rossi puede ponerse en diálogo con dos autores que le fueron contemporáneos: el escritor Jorge Luis Borges y el musicólogo Carlos Vega.

El prologuista de *Cosas de negros*, Horacio Jorge Becco, explicó que Borges había polemizado expresamente con Rossi reseñándolo<sup>83</sup>, afirmando que no existían argumentos para considerar a la milonga como el origen del tango<sup>84</sup> y señalando que éste era en verdad porteño. Puede agregarse, a modo de hipótesis, que Borges utilizaba la bibliografía de Rossi para demostrar que el tango era un terreno fértil para la creación de biografías apócrifas, pasible de recibir tantas genealogías como historias se quisieran contar.

En ese sentido, en al menos tres circunstancias Borges vinculó la obra de Rossi con la capacidad persuasiva de sus argumentos por motivos distintos de los de su veracidad. En su edición de 1930 de *Evaristo Carriego*, Borges afirmó respecto de *Cosas de Negros*: “obra que será clásica en nuestras letras y que por la sola intensidad de su estilo, tendrá en todo razón”<sup>85</sup>. Algunos años antes, en un comentario sobre otra de sus obras aparecido en 1928 en la revista *Síntesis*, Borges sostenía:

Éste, ahora inaudito y solitario Vicente Rossi, va a ser *descubierto* algún día, con desprestigio de nosotros—sus contemporáneos y escandalizada comprobación de nuestra ceguera. (...) y los ahora indiscutibles desméritos de su autor (parcialidad en la información, desconsideración en el modo) servirán para dramatizar su carácter<sup>86</sup>.

Por último, muchos años después y en otro momento de su producción literaria, en la segunda edición de *Evaristo Carriego* Borges afirmaba: “Vicente Rossi, Carlos Vega y Carlos Muzzio Sáenz Peña, investigadores puntuales, han historiado de diversa manera el origen del tango. Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aún a cualquier otra”<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> Borges, Jorge Luis, en *Valoraciones*, número 10, tomo IV, La Plata, agosto de 1926, citado en Rossi, Vicente, op. cit., p. 22.

<sup>84</sup> Borges, Jorge Luis, “Ascendencia del tango”, en *Martín Fierro*, n° 37, 20 de enero de 1928, citado en Rossi, Vicente, op. cit., p. 22.

<sup>85</sup> Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 66.

<sup>86</sup> Citado en Rossi, Vicente, op. cit., p. 24. (En cursiva en el original).

<sup>87</sup> Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego* (edición de 1955), en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 159.

Entre esa variedad de hipótesis, el autor construiría a través de su literatura su propia versión del origen del tango, menos interesado por las filiaciones musicales que por los personajes, lugares y actitudes que lo envolvían<sup>88</sup>. En esa imagen, el tango, tal como afirmara Lugones, provenía del prostíbulo. Pero justamente esto no obliteraba lo que en Lugones sí: que el tango estuviera en consonancia con lo gauchesco, formara parte de una imagen de nación argentina y fuera considerado como un valor positivo dentro de ella. Garramuño considera que esa exaltación nacionalista de aquel tango originario pendenciero, compadrito y prostibulario era también un gesto vanguardista, rupturista respecto de un ambiente literario e intelectual en cuyo centro podía ubicarse a Lugones<sup>89</sup>.

Un argumento ulterior caracterizaba al tango originario de Borges: la exclusión de la inmigración dentro de su escenario. De este modo, tal como afirma Garramuño “la nación no es un espacio, sino el pasado”<sup>90</sup>, un tiempo desaparecido, exento de las marcas del aluvión inmigratorio. La negación de la impronta inmigratoria en el tango también se registraba en otros pensadores contemporáneos, entre ellos el mencionado Carlos Vega, considerado como el iniciador de la musicología argentina. Este autor desarrolló a partir de la década de 1930 una teoría en la que el tango rioplatense derivaba de un tipo de tango andaluz, y habría terminado de conformarse cuando los criollos comenzaron a bailarlo con un estilo particular.

Su tesis entraba en contradicción con los planteos de Rossi pues desamericanizaba y blanqueaba al tango. De acuerdo a Pablo Kohan, las hipótesis de Carlos Vega se insertaban en una corriente de pensamiento pro-hispanista que permitía al mismo tiempo adecentar al tango, alejándolo de sus atribuidos orígenes orilleros<sup>91</sup>. Si bien no se profundizará en los planteamientos musicológicos de este autor, estos muestran nuevamente una forma específica de delimitación identitaria elaborada sobre el tango, a partir de la definición de sus orígenes.

Mostrando una vez más la multiplicidad de imágenes sobre el tango, en la misma década en que Vega intentaba un adecentamiento genealógico del mismo, José Antonio Saldías, dramaturgo y periodista, profundizaba en la imagen borgeana

---

<sup>88</sup> Para profundizar la perspectiva del autor sobre el tema véase: Borges, Jorge Luis, *El tango. Cuatro conferencias*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016. Allí se plasma una serie de conferencias dadas por Borges en 1965, en donde indagaba en la investigación sobre el tango que había realizado treinta años antes al preparar su libro sobre el poeta Evaristo Carriego.

<sup>89</sup> Garramuño, Florencia, op. cit., pp. 118-119.

<sup>90</sup> Ibid., p. 119.

<sup>91</sup> Kohan, Pablo, “Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango”, en *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, N° 34, 2007, pp 74-85.

de un pasado malevo y tanguero. Su artículo “Tiempos bravos los del peringundín”<sup>92</sup>, publicado en el suplemento cultural del diario *Crítica*, reflejaba muchos de los argumentos de Borges respecto del tango. Esta concordancia seguramente tuviera también una lógica editorial, dado que Borges codirigió ese suplemento cultural en los años 1933 y 1934, junto a Ulyses Petit de Murat.

En dicho artículo, Saldías relataba los tiempos de la aparición del tango, el cual decía provenía de la sensual habanera —relacionada por el autor con el candombe—, y se había contagiado de algunos aires de la “música campesina” presente en “las orillas de la ciudad”. Su primera difusión se atribuía a “los organitos del gringo”, y su consolidación ocurría “en un apartado lugar de Palermo” llamado “Tambito” en donde tocaba un trío de músicos<sup>93</sup>. Luego se explicaba que los constantes incidentes habían llevado a que estos encuentros se retrajeran y dispersaran a distintas casas particulares donde reinaba el tango, hasta que finalmente surgió, también en Palermo, un nuevo recreo llamado “Hansen”. Según Saldías, este escenario de bailes, copas y riñas hizo que el tango fuera proscrito en las ciudades, en donde los prejuicios abundaban. Por tal motivo, afirmaba que todavía en el año 1912 “hasta en esos salones matineros y de sociedades danzantes, concurridas por obreritas y sirvientas, se reprimía enérgicamente el intento de introducir el paso más inocente de ese baile repudiado”.

Al igual que en Borges, el problema de los orígenes del tango se miraba menos desde la fusión musical-coreográfica de la que provenía, que desde la caracterización de un ambiente y unas actitudes que estaban en el pasado, “en la ciudad de ayer”, decía Saldías. Al analizar este artículo, Ema Cibotti explica que la imagen del tango que cristaliza en Saldías respondía a una matriz de pensamiento permeada por un nacionalismo antiliberal de corte más reaccionario y menos abierto a la inmigración, en la cual enmarca a pensadores contemporáneos a ese autor, tales como Raúl Scalabrini Ortiz y Ernesto Palacio<sup>94</sup>. Así, la contemplación de un pasado criollo y guapo construido sobre los orígenes del tango ofrecía tranquilidad frente al desencanto de su actualidad.

---

<sup>92</sup> Saldías, José Antonio, “Tiempos bravos los del peringundín”, en *Crítica*, 12/08/1933.

<sup>93</sup> Dicho peringundín se ubicaba supuestamente sobre la avenida Vieytes, antes de llegar a la Avenida Sarmiento. Este último dato se presume, porque está cortado el texto en la copia consultada.

<sup>94</sup> Cibotti, Ema, “El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito”, en *Revista Argentina de Musicología. Dossier estudios sobre el tango*, n° 15/16, Sociedad Argentina de Musicología, Córdoba, 2014/2015, pp. 76-78.



Otra hipótesis no excluyente de la anterior puede proponerse en relación al espacio en que se publicó el artículo de Saldías. En su análisis de *Crítica*, Sylvia Saïtta explica las peculiaridades de este diario tan excepcional en su área. Algunas de sus muchas innovaciones fueron el cruce entre lo literario y lo periodístico y la variedad de lectores a los que se dirigía, a través de una también variada galería de recursos<sup>95</sup>. La convivencia del suplemento cultural —codirigido por Borges y Petit de Murat, ya se ha dicho—, con notas policiales sensacionalistas es signo de esa heterogeneidad original característica de *Crítica*.

Puede aventurarse que el enfoque del artículo sobre el tango, además de estar permeado por cargas nacionalistas, entraba en consonancia con ese estilo sensacionalista, si bien de manera moderada en comparación con las noticias específicas de ese tipo. El artículo en general enfatizaba la violencia de los primeros lugares del tango y las imágenes que evoca buscan impresionar al lector: al describirse las noches en el “Tambito” se destacaba el carácter catastrófico de las peleas que allí se entablaban. Luego, un subtítulo de letras grandes señalaba que “Tajos, botellazos y tiros daban final a las farras” en el recreo “Hansen”, y finalmente la caracterización de ese lugar incluía la no menos perdurable imagen de las peleas de hombres envueltas en un aire indiferente de milongas y carcajadas.

A su vez, es llamativo el uso de los tiempos verbales, ya que al describirse hechos supuestamente puntuales, se utilizaba el pretérito imperfecto. En la presentación de una especie de falso “taita”<sup>96</sup> se decía que ni bien él, “con aire de suficiencia y paso más o menos firme, pisaba el patio ‘mandando’ un poco adelante a la mujer, cuando una mano certera arrojaba un panecillo, el cual, luego de describir breve trayectoria hacía volar el ‘funghi’ del visitante” y cuando el compadrito se aproximaba a sus agresores “no contaba con la huéspedada [sic], y ésta lo sorprendía con una lluvia de metralla panadera que descuajeringaba su postura de matón”. De este modo, el pasado parece componerse de sucesiones de hechos similares y esta forma de narrarlo puede ser un recurso para mostrar el conocimiento del autor sobre ese mundo, para presentarse casi como un cronista contemporáneo a los hechos. En ese sentido, es posible que estas estrategias expositivas trajeran al presente algunas

---

<sup>95</sup> Saïtta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

<sup>96</sup> “Taita” es un término del lunfardo utilizado para identificar a un “hombre valiente y audaz”. Gobello, José y Oliveri, Marcelo, *Novísimo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, p. 298.



escenas sensacionalistas del pasado, para un público diverso que podía gustar de ellas.

#### 4. Hipótesis posteriores sobre los orígenes del tango

En los escritos analizados en este capítulo se trazan líneas de debate que en muchos casos siguen vigentes hasta la actualidad. Sin que se pretenda profundizar aquí en las hipótesis sostenidas con posterioridad a 1930, se delineará un mapa somero que demuestre que, a grandes rasgos, las líneas de debate se plantearon en las primeras décadas del siglo XX.

En primer lugar, la negación o la constatación de la impronta africana en el tango es un punto de debate frecuente. Autores como Héctor y Luis Bates, Ricardo Rodríguez Molas, Héctor Ortiz Oderigo, Blas Matamoro y José Gobello<sup>97</sup> sostienen que el candombe o determinados pasos de baile de la comunidad afrodescendiente fueron elementos que confluyeron junto con otros para formar al tango. León Benarós, en tanto, sostiene que la impronta africana se dio sólo a través de la burla de los pasos del candombe que el compadrito realizaba, dando lugar a la milonga y luego al tango<sup>98</sup>. Por su parte, un autor como Juan Carlos Cáceres pone en el centro a los orígenes negros del tango desde una perspectiva que abrevia en la lógica revisionista<sup>99</sup>.

Otros pensadores priorizan la espacialidad del tango y su fuerte asociación con el prostíbulo. Uno de los exponentes más claros de esta línea de pensamiento es Horacio Ferrer, quien sostiene que “La realización del tango fue responsabilidad exclusiva del orillero (...) el tango se hizo en sus manos y en su pelvis”<sup>100</sup>. En ese sentido, la versión prostibularia del tango es frecuentemente también una explicación emocional, y por lo tanto para ser expresada se utilizan términos poéticos<sup>101</sup>. La tesis de Gustavo Varela acerca del tango como una identidad afectiva que se desprende de las emociones vividas en el contexto del prostíbulo por parte de una sociedad de mezcla comparte algunos elementos de esa lógica, aunque no asocia al tango a una

---

<sup>97</sup> Citados en Mastrolorenzo, Hugo, *Tango Danza. El origen de la especie*, Buenos Aires, Dunken, 2012, pp. 16-23.

<sup>98</sup> Este tipo de argumento se basa en las afirmaciones que expuso en 1883 Ventura Lynch en su obra *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*.

<sup>99</sup> Cáceres, Juan Carlos, *Tango Negro. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*, Buenos Aires, Planeta, 2010.

<sup>100</sup> Ferrer, Horacio Arturo, *El tango: su historia y evolución*, Editorial A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1960, p. 40.

<sup>101</sup> En relación con los términos poéticos presentes en las hipótesis sobre los orígenes del tango véase: Mastrolorenzo, Hugo, op. cit., p. 54.

única clase social<sup>102</sup>.

Un trabajo que se construye específicamente para discutir con la hipótesis prostibularia y argumenta a favor de la noción de temprana difusión del tango es *El Tango en la sociedad porteña 1880-1920*, de Enrique Binda y Hugo Lamas que, como ya se ha mencionado, presenta un gran repertorio de fuentes documentales<sup>103</sup>. A su vez, la historiadora Ema Cibotti se vale del análisis del contexto socioeconómico de Buenos Aires a fines del siglo XIX, caracterizado por la movilidad ascendente, para explicar que en una sociedad de esas características el tango debía haber circulado por todos los estratos<sup>104</sup>. Asimismo, critica la visión que limita al tango al reducto del prostíbulo y afirma que este género musical fue expresión de las clases medias, que no pasaron a ser partícipes del tango a la zaga de la élite luego de su aprobación parisina, sino mucho antes y por iniciativa propia.

Este breve recorrido bibliográfico ha pretendido mostrar la variedad de los argumentos en torno al tema y la recurrencia de problemáticas delineadas en la primera parte del siglo XX. Las líneas de debate y las polémicas se trazaron muy tempranamente, pero no se diluyeron sino que continuaron por caminos que se multiplicaron.

## 5. Conclusiones

En las páginas que anteceden se ha examinado un corpus de documentos que son intersectados por el problema de los orígenes del tango. La muestra no es exhaustiva, pero sugiere con fuerza que este tema atravesó distintos discursos en la Argentina de principios de siglo XX.

Se destaca la aparición relativamente temprana del fenómeno de historización del tango, ya que el registro más antiguo encontrado que da cuenta de ello data de 1903. Asimismo, son destacables sus usos argumentales e incluso editoriales, que hablaban de la ciudad y su público lector al mismo tiempo. Periodistas, escritores, intelectuales y científicos lo incluyeron dentro de sus escritos y con mucha frecuencia —aunque no en todos los casos— le imprimieron un tono polémico, en ocasiones casi belicoso.

---

<sup>102</sup> Varela, Gustavo, *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

<sup>103</sup> Binda, Enrique y Lamas, Hugo, op. cit.

<sup>104</sup> Cibotti, Ema, “El tango argentino como genuina expresión de las clases medias”, en Lencina, Teresita (comp.): *Escritos sobre el tango 2: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, Buenos Aires, Centro ‘feca Ediciones, 2011.

En prácticamente todos los casos la toma de posición respecto de una versión sobre las raíces del tango colaboraba en la construcción de un argumento mayor. En distintos períodos el “tango originario” colaboró con diversas explicaciones y universos de significados: una forma de ciudad y una forma de habitarla que se iban perdiendo, la delimitación de los modos de comportamiento apropiados para las clases sociales, una identidad criolla, la negación de la identidad criolla, la herencia hispánica y la apropiación argentina del ingenio uruguayo, son sólo algunos de ellos.

Un punto en común entre determinados escritos de principios de siglo XX y los seleccionados para la década de 1930 tiene que ver con el uso del mundo tanguero originario como una identificación identitaria a la que acudir, que ayudaba a atravesar escenarios de cambio. En ese sentido, la polemización sobre las raíces del tango puede leerse como un gesto defensivo ante las aceleradas transformaciones que atravesaban la ciudad y la sociedad de Buenos Aires.

Por otra parte, si el problema del tango aparecía con tanta frecuencia en el tipo de fuentes analizadas, es porque era también una estrategia editorial que apelaba a un tema que no perdió vigencia a lo largo del período analizado. Justamente, el uso de este recurso desde 1903 habla de una apropiación identitaria del tango bastante temprana, si no en todos los sectores de la sociedad, por lo menos en una parte del variado público lector de estas publicaciones. Esa autopercepción inclusiva del tango probablemente no fuera aún de corte nacionalista, como ha establecido Garramuño, pero sí se relacionaba con una identidad porteña e incluso criollista.

Todas las líneas de debate exploradas en este capítulo abren preguntas acerca de qué sentido tenía la práctica del tango en los tiempos cercanos a sus orígenes. La profusión de hipótesis desde el cambio de siglos demuestra que su existencia no pasaba inadvertida y era relevante para el público lector que reconocía en esas líneas algo propio de su mundo, una historia con la cual dialogar, como se verá en los siguientes capítulos.

## **Capítulo II: El mercado musical y el tango a principios del siglo XX**

### **1. Introducción**

A principios del siglo XX, el tango comenzó a hacerse más visible y cobrar gran popularidad luego de sus difusos orígenes en las últimas décadas del siglo anterior. Esa expansión requirió necesariamente de una sociedad cada vez más interesada en la música popular y en lo criollo, pero también de la intervención activa de un conjunto de actores que lo impulsaron como parte del desarrollo del mercado de la música y de las actividades culturales en general.

En el mismo período de despegue del tango, ocurrió una aceleración del quehacer de distintos negocios que crecieron a su par, al mismo tiempo que lo posibilitaron. La edición de partituras y cancioneros, el teatro nacional, los cafés cantantes, los conciertos al aire libre, la incipiente industria discográfica y los carnavales fueron vectores fundamentales en la popularización de este género. No se nutrieron únicamente del tango y este no monopolizó sus proyectos, pero con el correr de los años se orientaron cada vez más hacia él por su creciente atractivo para el público. Todos ellos, al mismo tiempo, dependieron de una condición necesaria: la existencia de suficientes músicos capaces de satisfacer la demanda de sonidos de la ciudad.

En este capítulo se pondrá de relieve la relación de la expansión del tango con un fenómeno más amplio que estaba ocurriendo en distintas metrópolis del mundo: la consolidación de la música de entretenimiento como negocio<sup>105</sup>. Se abordará al tango de principios del siglo XX como parte de una industria musical en desarrollo, poniendo el foco en su vínculo con la expansión del oficio de músico, la edición de partituras, y la venta de discos. Al mismo tiempo, se analizarán las representaciones a las que estaba asociado este género para explicar también las razones de su éxito en el mercado musical de la época.

### **2. El negocio de la música popular**

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en Europa y Estados Unidos tuvo lugar lo que Derek Scott ha caracterizado como una revolución de la música orientada al mercado de entretenimiento. Este proceso implicó tanto “la incorporación de la música a un sistema de empresa capitalista” como la polarización entre “el estilo del

---

<sup>105</sup> Scott, Derek B., *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford University Press, 2008.

entretenimiento musical (o música ‘comercial’) y el del arte “serio”<sup>106</sup>.

La transformación de la música en un negocio tuvo lugar durante el siglo XIX en estrecha relación con el crecimiento de las ciudades y su demanda de entretenimiento. Fue un proceso dependiente de múltiples condiciones: la expansión de las vías de comunicación y medios de transporte que permitían una mayor circulación de los músicos, del público, de las partituras y de los instrumentos; el crecimiento y profesionalización del oficio de músico; y las mejoras tecnológicas que permitieron el aumento y abaratamiento de la producción de partituras e instrumentos<sup>107</sup>.

Los distintos emprendimientos asociados a la música se regían por una lógica comercial y se retroalimentaban entre sí. La venta de partituras se presentaba como el principal negocio musical del período, destacándose también en ciudades como Londres o París el *music-hall* y el café concierto, tipos de espectáculos de carácter más informal que incluían distintas formas de entretenimiento musical y teatral.

Según Scott, esa transformación de la música en un negocio de múltiples aristas generó una división más rígida entre lo considerado artístico y lo propio del entretenimiento, entendiendo este último tipo como aquellas canciones compuestas pensando en el mercado. El autor sostiene además que el surgimiento de la música liviana o de entretenimiento fue una revolución estilística en términos musicales. Los ritmos pegadizos del vals, la presencia de coros memorables en las canciones del *music-hall* o el estilo de percusión y el uso de acordes de los espectáculos del *minstrel* en Nueva York, son algunas de las características de este tipo de música.

Siguiendo a C. Thorau y H. Ziemer, la división entre la música considerada como seria y aquella producida para ser utilizada como forma de entretenimiento se relacionaba también con el establecimiento de tipos de oyentes y distintas formas de oír de acuerdo a los espacios en los que se lo hacía. Como sostienen los autores retomando a W. Weber, a fines del siglo XIX

se había arraigado fuertemente un sistema binario que no sólo ordenaba al mundo musical, sino que tenía múltiples connotaciones sociales y podía por lo tanto ser utilizado como un medio de demarcación a través del cual las clases medias y altas se distinguían material y moralmente de las clases más bajas<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Íbid, pp. 3 y 4 [Traducción propia].

<sup>107</sup> Ibid., pp. 15-26.

<sup>108</sup> Thorau, Christian y Ziemer, Hansjakob, “The Art of Listening and its Histories. An Introduction”,

A su vez, la “escucha atenta” de un público silencioso supuestamente compenetrado y quieto, se constituyó como el ideal para las audiencias de las salas de conciertos y óperas hacia el cambio de siglo, y se distinguía de las formas menos rigurosas de los sitios de baile o de entretenimiento en general<sup>109</sup>. A pesar de que la división imaginaria entre lo artístico y lo comercial constituía una posibilidad de demarcación de estatus y respetabilidad, esto no significaba que fueran compartimentos estancos ni que pudiera atribuirse una total identidad entre clases altas y música artística, y clases bajas y música de entretenimiento<sup>110</sup>.

En Buenos Aires durante el pasaje del siglo XIX al XX, también tuvieron lugar procesos similares, tanto en lo que refiere al florecimiento de circuitos comerciales musicales como a la diferenciación entre la música artística de mayor sofisticación y aquella para entretenimiento<sup>111</sup>. Como se verá en las secciones subsiguientes, a principios del siglo XX el tango se inscribió dentro de distintos emprendimientos lucrativos siendo calificado como música popular, pero no sólo en un sentido de éxito comercial, sino especialmente en tanto una expresión asociada con los sectores populares criollos.

En relación con ello, cabe realizar una aclaración sobre el término “popular” utilizado en inglés por Scott para caracterizar a una nueva forma de música. Según el autor, el término “popular music” no puede ser traducido al francés o al alemán como “musique populaire” o “populäre Musik” respectivamente, porque en esos idiomas lo popular tiene una connotación más cercana al pueblo o a las clases trabajadoras<sup>112</sup>. Scott también señala que en los casos que él analiza el término “música folk” estaba

---

en Thorau, Christian, Ziemer, Hansjakob. (ed.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2019, p. 14 [Traducción propia].

Véase también Weber, William, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Hadyn to Brahms*, Nueva York, Cambridge University Press, 2008.

<sup>109</sup> Fuhrmann, Wolfgang, “The Intimate Art of Listening” en Thorau, C. y Ziemer, op. cit., p. 278. Acerca de la “escucha atenta” véase también Gay, Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Vol. IV, *The Naked Heart*, New York, Norton, 1995 y Johnson, James H., *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1995.

<sup>110</sup> Scott, D., op. cit., p. 9.

<sup>111</sup> Dentro de este espectro, la ópera se ofrecía como una expresión musical del más alto valor artístico. Desde las últimas décadas del siglo XIX, el consumo lírico, aunque diverso, permitió una serie de rituales de diferenciación social y construcción identitaria para la élite porteña. Pasolini, Ricardo, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Dirs), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. II, Buenos Aires, Taurus, 1999. Acerca de este género y su potencial simbólico para inmigrantes y criollos, véase: Cetrangolo, Anibal E., *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015. Para un enfoque sobre la ópera en Argentina desde la perspectiva de la sociología de la música, véase: Benzecry, Claudio E., *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.

<sup>112</sup> Scott, Derek B., op. cit., p. 5.



separado de la música comercial de entretenimiento, entendiendo que aquello producido para el mercado no podía coincidir con la música auténtica emanada de una nación o del pueblo<sup>113</sup>.

Por su parte, en las fuentes utilizadas en esta investigación sobre el caso porteño, el término “popular” frecuentemente se asociaba a los sectores más pobres de la sociedad, que compartían determinados comportamientos y, como ha señalado Adolfo Prieto, que se relacionaban con lo criollo<sup>114</sup>. Como se verá en el desarrollo de este capítulo, el tango retenía ese significado (criollo y propio de los sectores populares), pero también participaba de esa expansión de la música comercializable y masiva en las grandes urbes analizada por Scott.

En paralelo al proceso de difusión del tango, la ciudad capital argentina incrementó su población en más de un millón de habitantes entre 1887 y 1914<sup>115</sup>, gracias al traslado de la población rural local y a las sucesivas oleadas de inmigrantes europeos. El crecimiento de Buenos Aires, al igual que el de otras grandes urbes, se vio acompañado de un aumento en la demanda de entretenimiento, en el cual la música tuvo un rol central. En el ámbito de las representaciones teatrales relacionadas con la música primaban la ópera, la opereta, la zarzuela y el teatro nacional. Los ciclos de conciertos sinfónicos, las bandas militares y las rondallas construían también el sonido de la ciudad. Los bailes de todo tipo requerían del acompañamiento de músicos, y en los restaurantes, cafés, cafés cantantes y diversos puntos de sociabilidad, la música tenía un rol esencial.

Esa demanda de entretenimiento en una ciudad pujante como Buenos Aires fomentó la consolidación de un núcleo significativo de músicos (intérpretes, profesores y compositores) capaces de sostener la expansión del mercado musical porteño. Por ello, en el siguiente apartado se analizará la profesión de los músicos en Buenos Aires durante ese período, a los efectos de comprender las condiciones de posibilidad y el contexto musical en el que se difundió el tango —quiénes dieron sustento a este fenómeno—, y para poder analizar cómo este género impactó en dicha profesión.

---

<sup>113</sup> Ibid., p. 109.

<sup>114</sup> Prieto, Adolfo, op. cit., p. 64.

<sup>115</sup> Información calculada a partir de de: *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Bs. As levantado en los días 17 de agosto y 15 y 30 de Septiembre de 1887*, Buenos Aires Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1889 y *Tercer censo nacional, levantado el 1º de junio de 1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., 1916.



### 3. El oficio de músico en la ciudad de Buenos Aires entre 1887 y 1914

#### 3.1 El crecimiento de la profesión

Desde mediados del siglo XIX, comenzó a modificarse el lugar de los músicos en las sociedades urbanas debido a los cambios en las condiciones de trabajo y las formas de entretenimiento, la creciente población y su mayor demanda, las mejoras en los medios de transporte y la organización de estos profesionales como trabajadores<sup>116</sup>.

A modo de referencia, según Ehrlich, entre 1870 y 1930, mientras el Reino Unido atravesaba un profundo proceso de industrialización y urbanización, la población total se duplicó, mientras que el número de músicos aumentó siete veces. De acuerdo con este autor, las oportunidades para estos trabajadores se incrementaron especialmente por el aumento de la demanda y el tamaño de sus lugares de trabajo (con el surgimiento de los grandes teatros con orquestas y los *music halls*), al mismo tiempo que la música dejó de depender del patronazgo y pasó a ser un negocio lucrativo en el que las ofertas de trabajo se multiplicaban y las condiciones para llevarlo adelante se deterioraban<sup>117</sup>.

En el caso de Buenos Aires, a partir de los censos municipales y nacionales del período 1887-1914 se constata un fuerte crecimiento del oficio, como se verá más adelante<sup>118</sup>. Estos censos también permiten aproximarse al lugar que los músicos ocupaban en la sociedad porteña del cambio de siglo y a las formas de ejercer la profesión. En ese sentido, en 1895 se consignaba a los músicos dentro del conjunto de “Profesiones ambulantes”, que incluía a acróbatas, mercachifles y vendedores diversos. Los censos municipales de 1887, 1904 y 1909 utilizaban la categoría

<sup>116</sup> David-Guillou, Angèle, “Early Musicians’ Unions in Britain, France, and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry”, *Labour History Review* 74, 2009, pp. 288-304 y Ehrlich, C., *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press 1985, citado en Williamson, J. y Cloonan, M., *Players’ Work Time. A History of the British Musicians’ Union, 1893-2013*, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 24 y 25.

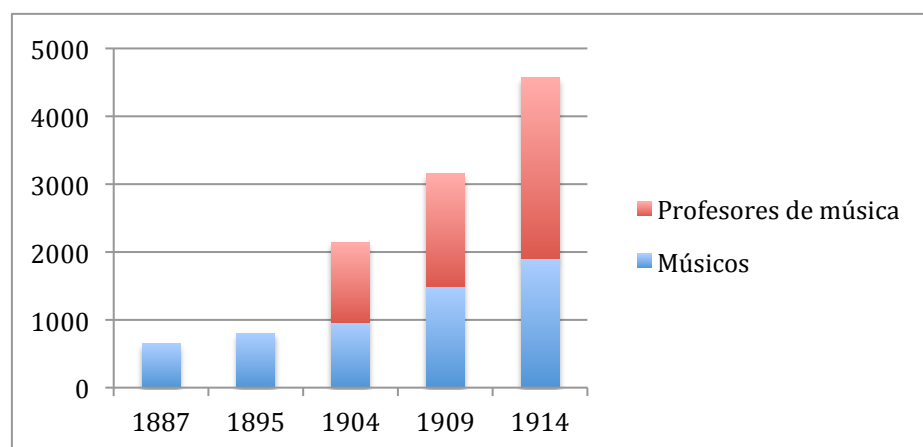
<sup>117</sup> Ehrlich, C., op. cit., p. 51 y 60, citado en Williamson, J. y Cloonan, op. cit, p. 24 y 25.

<sup>118</sup> Censos municipales: *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Bs. As levantado en los días 17 de agosto y 15 y 30 de Septiembre de 1887*, Buenos Aires Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1889. *Censo general de Población, Edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 11 y 18 de septiembre de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1906. *Censo general de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, levantado en los días 16 al 24 de octubre de 1909*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910. Censos nacionales: *Segundo Censo de la República Argentina, 10 de mayo de 1895*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898. *Tercer censo nacional, levantado el 1° de junio de 1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., 1916.

“Profesiones liberales”, donde músicos y profesores de música, canto y baile aparecían junto a literatos, naturalistas, y abogados, entre otros. Esta diferencia podría explicarse por los distintos criterios utilizados entre los encargados de realizar el censo nacional y los censos municipales. Sin embargo, hacia el final del período las categorías del censo nacional de 1914 se modificaron con respecto a las de 1895. Para ese entonces, la gran mayoría de los músicos ya no aparecía dentro de “Profesiones ambulantes”, sino que se ubicaba dentro de “Bellas Artes”, en compañía de otros trabajadores profesionales como arquitectos, dibujantes y escultores. A su vez, los profesores de música y canto aparecían dentro de “Instrucción y Educación”, y los escasos músicos ambulantes que quedaban se registraban dentro de “Designaciones generales sin indicación de una profesión determinada y varias”, en el mismo ítem junto a acróbatas y prestidigitadores. A su vez, los censos municipales de 1904 y 1909 también muestran una mayor especialización de la profesión, o al menos el hecho de que las diferencias dentro de la misma resultaran relevantes. En ese sentido, en 1904 se distinguía entre músicos, profesores de música y profesores de canto, mientras que cinco años después se agregaba a ese listado las categorías de cantores y directores de orquesta.

Estos cambios en la calificación de la profesión se vieron acompañados de un aumento sostenido en la cantidad de músicos y profesores de música, como puede verse en el gráfico que sigue (**Gráfico n° 1**).

**Gráfico n° 1: Cantidades de músicos y profesores de música en la Ciudad de Bs. As. entre 1887 y 1914**



Fuente: elaboración propia en base a los censos nacionales y municipales de la época

En este período, la cantidad de profesionales relacionados con la música creció de manera absoluta y sostenida, pasando de 646 a 4.569, lo que equivale a una tasa del 607%, multiplicación similar a la que señala Ehrlich para el caso del Reino Unido entre 1870 y 1930. A modo de referencia respecto de otras profesiones en Buenos Aires, en 1914 los maestros y directores de escuela sumaban 7.236 personas, los profesores de dibujo y pintura 363, y los de idiomas 285. A su vez, como puede verse en la siguiente tabla (**Cuadro n° 1**), en todos los intervalos de medición se registraron aumentos, siendo el más marcado el del período 1895-1904, con el 169% de diferencia.

**Cuadro n° 1: Músicos y profesores de música en la ciudad de Buenos Aires entre 1887-1914**

Año	Cantidad	Aumento
1887	646	105%
1895	799	24%
1904	2.146	169%
1909	3.163	47%
1914	4.569	45%

Fuente: elaboración propia en base a los censos municipales y nacionales del período<sup>119</sup>

<sup>119</sup> Para la elaboración de este cuadro se utilizó la información de los censos nacionales y municipales del período 1887-1914, que no siempre registran los datos de manera homogénea.

En el censo municipal de 1887 no se puede determinar la cantidad de profesores de música, ya que simplemente se contabilizaba a los músicos y por separado a los “Profesores y maestros” sin distinguirse si eran profesores de música u otras disciplinas. Por ese motivo se tomó únicamente el dato correspondiente a músicos. A su vez, para calcular la población total se incluyó a la población de Flores y Belgrano, que pasaron a formar parte de la Ciudad al año siguiente de que se levantara el censo. Para calcular el aumento en la cantidad de músicos de 1895 se utilizó el dato de los 315 músicos registrados para la ciudad de Buenos Aires en el censo nacional de 1869.

En el censo de 1895 no se especifica si dentro de “músicos” se contabilizó a los profesores de música, pero por el relevamiento realizado sobre las cédulas censales que sirvieron de base para dicho censo, se presume que los 799 músicos contabilizados en los datos agregados del censo incluían también a los profesores de música, ya que habiendo realizado un muestreo del 75% de las cédulas censales se encontraron 697 personas que incluían a músicos y profesores de música, lo cual representa el 86% de los 799 músicos indicados en el censo. A su vez, las categorías de ese censo parecerían indicar lo mismo: “Instrucción y Educación” incluía únicamente a “maestros de escuela y estudiantes”, con lo cual es esperable que los profesores de música fueran englobados bajo otra categoría que probablemente fuera la de los músicos. El censo municipal de 1904 distingue a músicos, profesores de música, profesores de canto y los agrupa bajo la misma categoría; en tanto el de 1909 agrega a esas profesiones las de cantor y director de orquesta. En ambos casos se sumaron los números de todas esas profesiones al confeccionar este cuadro.

Finalmente para el censo nacional de 1914 se relevaron los datos de músicos y de “profesores de música y canto”. No se tuvo en cuenta a la población de músicos ambulantes, ya que figuran en la categoría “Designaciones generales sin indicación de una profesión determinada y varias” dentro del ítem “Acrobatas, prestidigitadores, músicos ambulantes”, que contiene sólo 48 personas y no desglosa el detalle de cada profesión.

En una primera mirada, estos incrementos podrían explicarse por el simple efecto del crecimiento demográfico que atravesó Buenos Aires entre fines del siglo XIX y principios del XX, ya que pasó de tener 429.558 habitantes en 1887 a 1.575.814 luego del Centenario. Si se compara el crecimiento de los oficios musicales respecto de la cantidad de personas mayores de catorce años que declaraban tener un oficio o profesión (población laboral total), se observa que entre 1887 y 1895 se dio una baja en la proporción ocupada por los músicos respecto de la población laboral total. En 1904, esta relación creció, pasando de 2,6 a 5,2 músicos por cada mil personas de la población laboral. Luego se registró un decrecimiento paulatino hasta llegar a 4 músicos por cada mil personas en 1914. Es decir que en términos generales aumentó la participación de los músicos dentro del mercado laboral en este período, pero otras profesiones tuvieron un crecimiento mayor, especialmente entre 1904 y 1914.

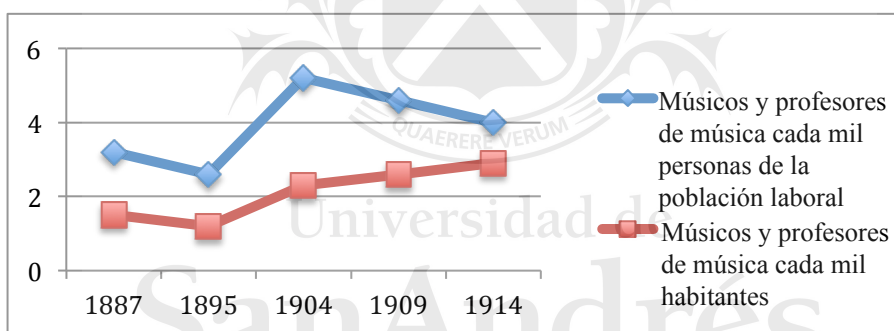
Ahora bien, el crecimiento es más claro cuando se compara la cantidad de personas que vivían de la música respecto de la cantidad total de habitantes de la ciudad. En ese sentido, la relación entre músicos y habitantes pasó de 1,5 a 2,9, prácticamente duplicándose la proporción de músicos respecto de sus posibles oyentes. Por lo tanto, el aumento en la cantidad de músicos no se explica únicamente por el crecimiento poblacional, sino que tiene que haber habido un incremento en el consumo y en la producción musical. En los siguientes **Cuadro n° 2** y **Gráfico n° 2** se da cuenta de esta información:

**Cuadro n° 2: Músicos y profesores de música en la ciudad de Buenos Aires respecto de la población laboral y la población total (1887-1914)**

Año	Población laboral (PL)	Población total	Músicos y profesores cada mil PL	Músicos y profesores cada mil habitantes
1887	203.272	429.558	3,2	1,5
1895	305.154	663.854	2,6	1,2
1904	416.832	950.891	5,2	2,3
1909	686.121	1.231.698	4,6	2,6
1914	1.132.352	1.575.814	4	2,9

Fuente: elaboración propia en base a los censos nacionales y municipales del período<sup>120</sup>

**Gráfico n° 2: Músicos y profesores de música en la ciudad de Buenos Aires respecto de la población laboral y la población total (1887-1914)**



Fuente: elaboración propia en base a los censos nacionales y municipales del período

La suma de músicos y profesores para conformar una única categoría se debe a que existía una gran variabilidad y fluidez dentro las profesiones relacionadas con la música<sup>121</sup>. En el mismo período en el Reino Unido, con la excepción de Londres, donde existían más orquestas profesionales, la gran mayoría de los músicos estaba abocada a la docencia, y tenía poca o nula experiencia tocando en público<sup>122</sup>. Siguiendo a Williamson y Cloonan, el término “músico” engloba a un amplio espectro de personas con diferentes grados de formación, que cantan o tocan distintos instrumentos, que lo hacen en grupo o de manera solista, y se emplean en distintos

<sup>120</sup> Para el cálculo de la población laboral se tomó lo que los censos señalan como personas mayores de catorce años que declararon tener un oficio o profesión.

<sup>121</sup> Ehrlich, op. cit., p. 52, citado en Williamson, J. y Cloonan, M., op. cit., pp. 8-10.

<sup>122</sup> Ehrlich, op. cit., p. 52, citado en Williamson y Cloonan, op. cit., pp. 24 y 25.

espacios, pero tienen en común su “status como trabajadores buscando empleo dentro de la música”<sup>123</sup>.

En Argentina, la misma terminología de la época da cuenta de una cierta fluidez entre la palabra músico y profesor, ya que en los avisos que anunciaban las funciones de las orquestas se especificaba cuántos “profesores” las integraban, para darles mayor prestigio. En el mismo sentido, Alfredo A. Bevilacqua (1874-1942) fue un personaje destacado dentro de la historia del tango, reconocido pianista, compositor y director, y la profesión que decidió declarar en el censo de 1895 fue la de “profesor de piano”<sup>124</sup>. Aún cuando pudieran existir algunas diferencias entre músicos y profesores, existía una relación de retroalimentación entre ambas facetas de la profesión musical —más músicos componiendo generaban más piezas para aprender, y más docentes enseñando difundían más canciones—, y ambas señalan un interés creciente por la música en el público porteño.

### 3.2 Las mujeres en la profesión musical

De todas formas, hay un factor que permite intuir una cierta distinción entre músicos y profesores: la participación femenina. Si se separan los datos de los músicos y los profesores de música se observan diferencias claras (**Cuadro n° 3** y **Cuadro n° 4**). Para el caso de los músicos, el porcentaje de mujeres osciló entre el 4,1% en 1895 y el 5,7% en 1914, mientras que dentro de los profesores de música y canto ese dato se ubicó en el 51,2% y el 67,3% en las mismas fechas:

---

<sup>123</sup> Williamson, J. y Cloonan, M., op. cit., p. 8. Para otro estudio acerca de los músicos como trabajadores véase: Karmy, E. y Molina, V., “Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)”, en *Resonancias*, vol. 22, n°42, enero-junio 2018, p. 57.

<sup>124</sup> Libro del Censo de la sección 7, subdivisión 12 de la Ciudad de Buenos Aires, 10/05/1895, tomo 505, serie Cédulas censales económicas sociales, fondo Ministerio del Interior, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación.

Consultado en línea el 05/01/2019 en <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-XX89-LQ2?i=28&wc=M68T-MZQ%3A23941801%2C23941802%2C24855201&cc=1410078>

**Cuadro n° 3: Músicos/as en la ciudad de Buenos Aires (1895-1914)**

Año	Argentinos	Argentinas	Extranjeros	Extranjeras	Total	Porcentaje mujeres
1895	149	15	617	18	799	4,1%
1904	279	10	670	8	967	1,9%
1909	410	36	996	48	1.490	5,6%
1914	589	53	1.207	55	1.904	5,7%

Fuente: elaboración propia en base a los censos nacionales y municipales del período<sup>125</sup>

**Cuadro n° 4: Profesores/as de música y de canto en la ciudad de Buenos Aires (1904-1914)**

Año	Argentinos	Argentinas	Extranjeros	Extranjeras	Total	Porcentaje mujeres
1904	131	300	444	304	1179	51,2%
1909	211	443	601	418	1673	51,5%
1914	245	1340	627	453	2665	67,3%

Fuente: elaboración propia en base a los censos nacionales y municipales del período

En ambas categorías profesionales —músico y profesor de música— se registró un ascenso en la proporción de mujeres respecto del total, pero la diferencia entre ambas es notoria. Los porcentajes siempre crecientes de mujeres indican posibilidades distintas de ocupación dentro del rubro de la música para uno y otro sexo, quedando la ejecución más asociada a los hombres y la docencia con una fuerte representación femenina, lo cual no significa que no hubiera músicas ejecutantes. Así, en el año 1913 un aviso clasificado del diario *La Prensa* anunciaba: “Pianista competente se ofrece señora toca sola y con orquesta, lectura a primera vista, especialidad en tangos”<sup>126</sup>.

Según David-Guillou, en el caso británico la educación victoriana de las mujeres jóvenes incluía ineludiblemente la formación musical, lo cual contribuía a que los maestros y maestras de música fueran mayoría dentro del oficio musical hacia

<sup>125</sup> Para ambos cuadros no se tomó el año 1887 porque no brinda datos específicos sobre profesores de música. En el segundo cuadro no se tomaron datos de 1895 porque en el censo de ese año no se incluyó la categoría de profesores de música (aunque en base al muestreo realizado se presume que fueron incluidos dentro de los músicos).

<sup>126</sup> *La Prensa*, 01/05/1913, p. 2.



principios de siglo XX<sup>127</sup>. En Argentina, según Barrancos, especialmente dentro de las clases medias urbanas, la educación musical de las mujeres tenía importancia, “de modo que uno de los sacrificios que en algún momento realizaba la familia era la compra del piano reclamado por la profesora de la academia”<sup>128</sup>. Esa identificación entre la figura femenina y el piano estaba presente en las publicidades de instrumentos musicales, como las siguientes de la empresa Breyer Hermanos (Figura n° 5 y Figura n° 6):

**Figura n° 5: Publicidad de Breyer Hnos. sobre pianos**



Fuente: *Caras y Caretas*, 18/10/1902, p. 13

<sup>127</sup> David-Guillou, A., op. cit., p. 291.

<sup>128</sup> Barrancos, Dora, “La vida cotidiana”, en Lobato, Mirta Zaida, *Nueva Historia Argentina, Tomo V, El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005, p. 570.

Figura nº 6: Publicidad de Breyer Hnos sobre La Fonola

utilizando

**LA FONOLA**

SE COLOCA  
CON FACILIDAD  
EN CUALQUIER  
PIANO.



DURACIÓN  
GARANTIDA.

REPERTORIO  
DE PIEZAS  
INAGOTABLE.

Con el maravilloso pianista **LA FONOLA** cualquier persona, desde los *niños* hasta los *abuelos*, puede tocar inmediatamente toda clase de música sin previo estudio, sea un tango ó una obra clásica de las más difíciles.

Fuente: *Caras y Caretas*, 29/12/1906, p. 41

La mayoría de la partituras de tango publicadas en esta época indicaban que se trataba de una composición para piano, instrumento fuertemente asociado con la imagen femenina. Por ello, en 1907 un lector del diario *La Argentina* sostenía en una carta a ese periódico:

-«Toque un tango, señorita»»

¡Progresamos! ¡Hasta hace no mucho tiempo, cualquiera se atrevía a hacer semejante pedido a una niña! Es que no solamente era de mal gusto hacerlo, exponente de rudimentaria cultura artística, sino que era hasta afrentoso, ofensivo para la mujer honesta que lo recibiera. No se presumía que ésta pudiese conocer esa música lasciva, característica de lugares mancillantes, porque la ignorancia del tango formaba parte de las cosas cuya ignorancia es solidaria de la inocencia de la doncella”<sup>129</sup>.

Más adelante se abordará lo que esta fuente muestra sobre el tango en sí mismo —como problema moral y como sonido ubicuo de la ciudad—. En esta instancia interesa destacar, a la luz de los datos demográficos ya mencionados, la creciente cantidad de mujeres con conocimientos musicales disponibles, que podían realizar tareas de composición y transcripción musical, y que también podían ser destinatarias, consumidoras o divulgadoras eventuales de las piezas musicales en el ámbito doméstico.

<sup>129</sup> Scott, Roberto, “El tango”, en *La Argentina*, 28/10/1907, p. 3.

### 3.3 Los músicos y el tango

Dentro de la gran cantidad de músicos que habitaban la Buenos Aires de entre siglos, algunos cobraron mayor notoriedad en la historia del tango. En los escritos sobre el pasado de este género musical suelen abundar las listas: nombres —o apodos— de músicos, lugares, y canciones que se acumulan y generan un efecto de familiaridad con el pasado, como sostienen Binda y Lamas<sup>130</sup>. Los recuerdos plasmados en memorias y entrevistas de los propios músicos *tangueros* que alcanzaron el éxito en períodos posteriores, son la base y el filtro fundamental para la ulterior construcción de esos “catálogos de las naves” tangueras. Tomando como insumo la información plasmada en la bibliografía sobre la historia del tango, se analizaron los datos biográficos de los músicos del período inicial del género, cotejando —cuando fue posible— la información contra otros registros<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Binda, Enrique y Lamas, Hugo, op. cit., p. 235.

<sup>131</sup> Los nombres y principales datos biográficos de estos músicos fueron recopilados esencialmente a partir de la siguiente bibliografía: Benedetti, Héctor, *Nueva Historia del Tango: De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2015; Pesce, Ruben, Del Priore, Oscar y Byron, Silvestre, *La historia del tango 3: La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 2011; Benarós, L. y Selles, R., *La historia del tango 2: primera época*, Buenos Aires, Corregidor, 2011; Binda, E. y Lamas, H., *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Editorial Abrazos, 2008.; Silbido, Juan, *Evocación del tango: Biografías ilustradas*, Buenos Aires, 1964; Zucchi, Oscar, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1998; Varela, G., *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010; Novati, Jorge (comp.), *Antología del tango rioplatense, vol.1: desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2018 [1980].

También se utilizaron las biografías presentadas en la página web <http://www.todotango.com/>, que a su vez referían a otra bibliografía editada (además de la ya mencionada): Duque Castillo, E., *Aportes del Pueblo Afrodescendiente: La Historia Oculta de América Latina*, Bloomington, iUniverse, 2013; Lorient, H., *Ochenta Notas de Tango. Perfiles Biográficos*, Montevideo, Ediciones de La Plaza, 1998; Ferrer, H., *El libro del tango*, Barcelona, Tersol Editor, 1980; Gobello, José, *Mujeres y hombres que hicieron el tango*, Buenos Aires, Centro Editor de Cultura Argentina, 2002; Salas, Horacio, *El tango*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina, 1986; Martínez, R. y Molinari, A., *De Villoldo a Gardel. Tango Sociedad y Política*, Editorial de la Cultura Urbana, 2015.

Dentro de la base de datos elaborada por *Family Search* sobre documentos preservados en distintos Archivos, se encontró información sobre varios músicos registrados en cédulas censales (de los años 1869 y 1895) y en actas de bautismo o casamiento. Puede consultarse en: [www.familysearch.org](http://www.familysearch.org)

En el Departamento Archivo Intermedio del Archivo General de la Nación se consultaron los expedientes de jubilación de Ezcurra y Sassenus: Expediente 8040000005E280001, caja 351, año 1928, serie jubilaciones y pensiones, fondo Administración Nacional de la Seguridad Social, Departamento Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación, y Expediente 8040000073S320001, caja 598, año 1932, serie jubilaciones y pensiones, fondo Administración Nacional de la Seguridad Social, Departamento Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación, respectivamente.

En el fondo Juzgado del Crimen preservado en el Departamento Documentos Escritos del mismo Archivo se consultaron los expedientes de varias causas con personas con el mismo nombre que algunos músicos conocidos, pero el único del que puede asegurarse correspondencia con el personaje que se buscaba es Ernesto Ponzio, juzgado y condenado por un asesinato (Expediente 9, año 1906, legajo CRI-P-140 B (a), fondo Juzgado del Crimen, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación).

En base a esto, se pudo recolectar información para 81 músicos “recordados” como *tangueros*, que incluyen a unos pocos de los primeros que tocaron tango rioplatense desde la década de 1880 y sobre todo a los de la denominada “Guardia Vieja”, que actuaron con mayor fuerza entre 1900 y 1915/1920<sup>132</sup>. Especialmente en el caso de los de la “Guardia Vieja”, la mayor parte continuó actuando con posterioridad a la conformación de las orquestas típicas especializadas en tango luego del Centenario. Es decir que estos personajes recordados fueron “especialistas” en tango, una vez que los músicos comenzaron a dedicarse con mayor exclusividad a este género en particular<sup>133</sup>. No obstante, los perfiles de músicos relacionados con el tango en sus primeras época fueron diversos: muchos se desempeñaban en el ámbito del teatro nacional componiendo y ejecutando tangos para sus orquestas, pero estos últimos no suelen ser considerados como *tangueros*<sup>134</sup>. Lo mismo ocurre con los miembros de las bandas y rondallas, que suelen permanecer en el anonimato.

Lo más frecuente es que se destaque que los músicos relacionados con el tango carecían de formación musical y que eran autodidactas que tocaban *de oído*, cuando esto en realidad no se verifica del todo al analizar sus biografías<sup>135</sup>. Como se afirmaba en una nota de *Caras y Caretas* del año 1913 que hacía una retrospectiva sobre el tango,

Los más ilustres compositores, Pallemarts, Aguirre, Hargreaves, López Buchardo y Tornquist, han puesto a prueba su inspiración para crear tangos: pero los verdaderamente populares como «Bartolo», «Golpeá que te van a abrir», «La porteñita» y otros, han sido creación de músicos populares<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup>Algunos de los músicos que más se suelen destacar para este período son: Casimiro Alcorta, Apolinario Aldana, Prudencio y Pedro Aragón, Bernardino Eusebio Aspiazú, Agustín Bardi, Juan Carlos Bazán, Arturo Bernstein, Augusto P. Berto, Alfredo Antonio Bevilacqua, Francisco Canaro, Samuel Castriota, Juan Carlovich Ghio, Rodolfo Duclós, Roberto Firpo, Flora y Alfredo Gobbi, Domingo Greco, Vicente Greco, Juan Lorenzo Labissier, Vicente Loduca, Carlos Hernani Macchi, Juan Félix Maglio, José Rosario C. Marmón, Vicente Pecci, Ernesto Ponzio, Carlos y Manuel Posadas, Sebastián Ramos Mejía, José Luis Roncallo, Enrique Saborido, Domingo Salerno, Domingo Santa Cruz, Antonio Scatasso, José Arturo Severino, Luis Teisseire, Ángel Gregorio Villoldo, Ernesto Federico Zambonini.

<sup>133</sup>Según Binda y Lamas: “no hubo músicos «de tango» hasta casi la década del '10. Antes eran «músicos» a secas interpretando en consecuencia cualquier género que fuese necesario” (Binda, E. y Lamas, H., op. cit., p. 141).

<sup>134</sup>Véase un listado en Binda, E. y Lamas, H., op. cit., p. 235.

<sup>135</sup>En el muestreo de 81 músicos, sólo para la mitad figuraba información sobre su formación musical. Dentro de ese porcentaje, un 60% de estos últimos recibieron clases de música de distinto tipo, un 30% estudiaron en conservatorios y el 10% restante eran autodidactas y/o no tenían conocimientos formales de música.

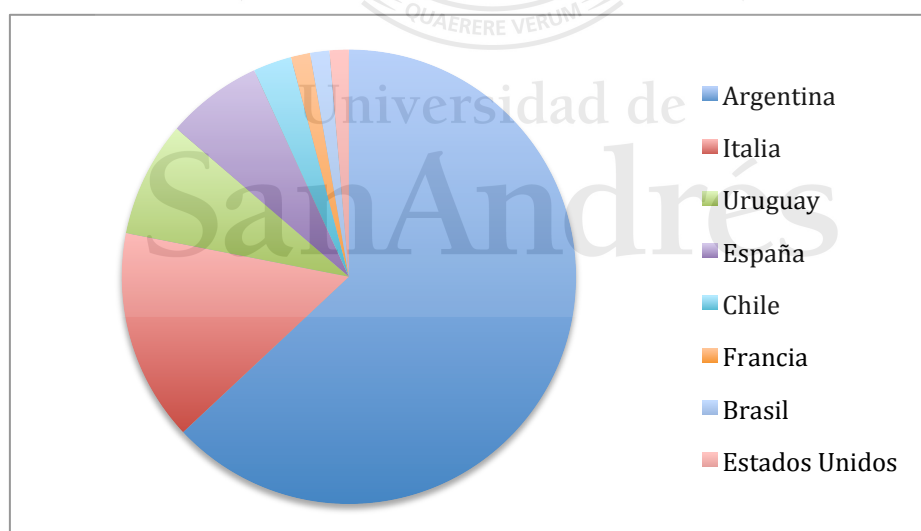
<sup>136</sup>“El éxito del tango”, en *Caras y Caretas*, 20/07/1912, p. 72.

Tal vez la trayectoria más conocida de entre las de esos “músicos populares” sea la de Ángel G. Villoldo (1861-1919), artista polifacético que aprendió música mientras trabajaba como cuarteador, fue tipógrafo, resero y clown antes de dedicarse a la música. Interpretó, compuso y grabó tangos de enorme éxito como “El choclo”, “La morocha”, “El porteño”, pero no se dedicaba exclusivamente a este género musical, sino que se inscribía en el espectro más amplio de lo criollo<sup>137</sup>.

Por su parte, la gran mayoría de esos músicos recordados eran varones, con la excepción de la conocida cantante, bailarina y actriz Flora Hortensia Rodríguez de Gobbi (1883-1952), la pianista y compositora Eloísa D’Herbil De Silva (1847-1943) y las cantantes Linda Thelma (1884-1939) y Pepita Avellaneda (1874-1951). Aunque no adquirieron notoriedad, del análisis de partituras y los datos arrojados por los censos de población, se comprueba la existencia de muchas compositoras<sup>138</sup>.

Con respecto a la nacionalidad, en el listado de músicos recordados los argentinos son la amplia mayoría (63%), seguidos por los italianos (15%), uruguayos (8%) y españoles (7%), y luego en proporciones menores músicos de Chile, Francia, Brasil y Estados Unidos (**Gráfico n° 3**).

**Gráfico n° 3: Nacionalidades de músicos de la historia del tango (1880-1920)**



Fuente: elaboración propia en base a las fuentes biográficas reseñadas en la nota al pie n° 131

<sup>137</sup> Del Priore, Oscar, “Ángel Villoldo”, en Pesce, R., Del Priore, O., Byron, S., *La historia del tango 3: la Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 2011, p. 361-385.

<sup>138</sup> En las publicidades y partituras relevadas se identificaron a las siguientes compositoras: María Vietro (*La Nación*, 31/01/1907, p. 1), Alcira Fernández de Videla (*Caras y Caretas*, 02/02/1907, p. 68), María Cermesoni (*Caras y Caretas*, 06/07/1907, p. 76), Gemma Pescetto (*Caras y Caretas*, 11/01/1908, p. 85), Adelina Landolfi (*Caras y Caretas*, 20/02/1909, p. 86), María Angélica Olivera Aguirre (*Caras y Caretas* 28/09/1912, p. 92), Elida French Beraghi (*Caras y Caretas*, 29/11/1913, p. 82), Emma Silvia Troisi (aparece en Varela, G., *Tango. Una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 39).



Esta imagen de un mercado musical dominado por argentinos, construida en base a la bibliografía sobre el tango, no se condice con los datos arrojados por las cédulas censales del año 1895, que registran información sobre cada individuo encuestado<sup>139</sup>. Allí, la proporción de extranjeros entre los músicos era del 79%, es decir que alcanzaban un porcentaje aún más alto que el de la población de extranjeros en la ciudad de Buenos Aires, que se ubicaba en el 52%<sup>140</sup>. A su vez, el 53% del total de los músicos eran italianos, 21% eran argentinos, 12% españoles, y el resto provenían en bajas proporciones de países limítrofes (especialmente Uruguay) y de países europeos como Francia, Alemania y Austria (Gráfico n° 4)<sup>141</sup>.

---

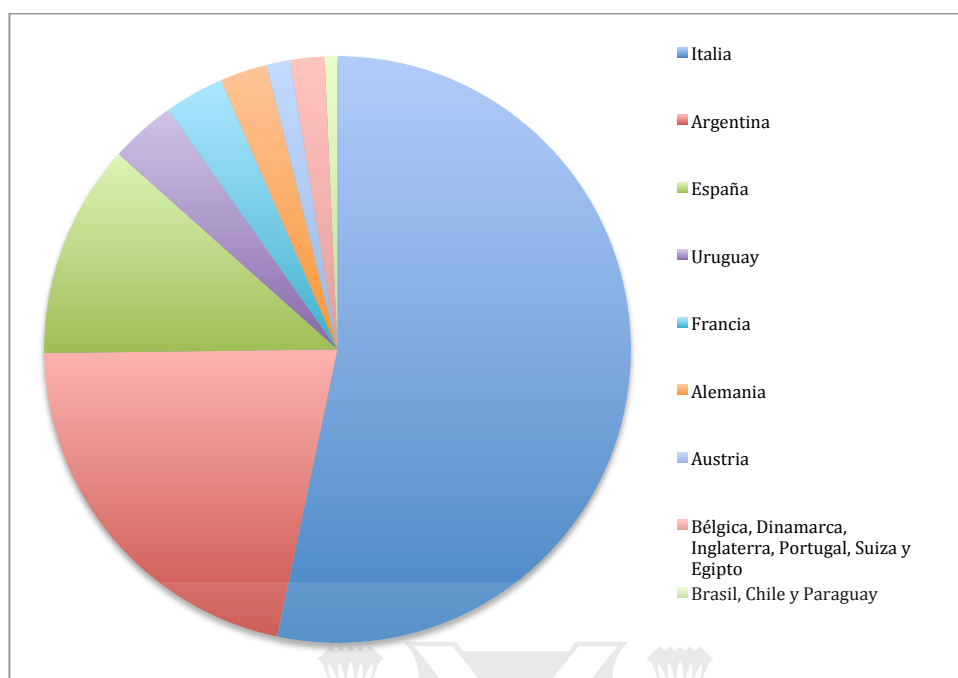
<sup>139</sup> De los censos del período de análisis, el de 1895 es el único para el que se han podido consultar sus cédulas censales, que ofrecen la siguiente información sobre cada persona: nombre, apellido, sexo, edad, nacionalidad, lugar de residencia, estado civil, profesión u oficio, alfabetización, asistencia a la escuela, cantidad de hijos, condición de huérfano e invalidez. Al tomar una muestra sobre las 1.302 divisiones censales de la ciudad de Buenos Aires, se identificaron 697 personas de ambos sexos que declaraban un oficio relacionado con la música, incluyendo a músicos, músicos militares, musicantes, profesores y maestros de música y de distintos instrumentos, músicos profesores, pianistas, organistas, arpistas, violinistas, guitarristas, compositores, cantantes, payadores y directores de orquesta. Los que declaraban ser músicos, directores, compositores o instrumentistas alcanzaban el 72%, y el resto se enmarcaban en oficios musicales relacionados con la enseñanza. Dado que esas 697 personas identificadas en las cédulas censales representan el 86% de los 799 músicos indicados en los totales del censo, y dado que la muestra tomada sobre las cédulas censales fue del 75%, se presume que los 799 músicos de los datos agregados incluyen a los que declararon ser músicos y también a los profesores, maestros y especialistas en un determinado instrumento. Para simplificar, hasta que resulte necesario distinguirlos, en adelante se denominará a todos ellos como simplemente “músicos”, rótulo que abarcará a ambas facetas de la profesión.

<sup>140</sup> Según el censo de población de 1895, el porcentaje de extranjeros en Buenos Aires era del 52%. Por su parte, los italianos alcanzaban un porcentaje del 27% sobre el total de la población de Capital (181.693 sobre 663.854). Fuente: *Segundo Censo de la República Argentina, 10 de mayo de 1895*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898, pp. 247 y 256.

<sup>141</sup> Si bien los músicos argentinos no eran la mayoría, sí tuvieron un núcleo importante de representación dentro del total. En el censo de 1895, como se ha visto, eran el segundo grupo después de los italianos. Probablemente los argentinos tuvieron menor participación dentro de los ámbitos más formales de la profesión, pero resulta relevante que en todo el período analizado existiera un conjunto amplio de músicos locales, que fueron aumentado a medida que avanzaba la profesionalización y a la par del despegue del tango como género de moda desde comienzos de siglo.

Siguiendo a Camps, existían algunas instituciones no privadas dedicadas a la enseñanza musical donde los locales podían formarse: desde 1863 en el Colegio de Buenos Aires, la Escuela de Música del Estado en 1867 y la Escuela de Música y Declamación de la Provincia (1874-1882). A su vez, hacia 1899 existían en Buenos Aires cinco conservatorios. Sin embargo los instrumentistas de orquesta eran mayoritariamente extranjeros a fines del siglo XIX, y los compositores nacionales tenían grandes dificultades para su desarrollo profesional, lo cual se modificó a partir del cambio de siglo. Según Camps: “El 1900 trajo consigo un sensible avance de los compositores nacionales en la vida musical de Buenos Aires. Le cupo a Alberto Williams el mérito de la iniciativa. A su regreso de Europa fundó el conservatorio que lleva su nombre, donde se formaron muchos compositores e intérpretes de relevancia, organizó y dirigió los conciertos de El Ateneo y contribuyó a canalizar el gusto del público hacia los géneros sinfónico y de cámara, que hasta entonces sólo habían sido practicados esporádicamente, en parte relegados por la inusitada afición por la ópera”. Camps, Pompeyo, “La música: el Colón y los conciertos”, en *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*, Tomo II, Buenos Aires, Abril, 1983, pp. 348 y 349.

**Gráfico n° 4: Países de origen de los músicos en la ciudad de Bs. As. en 1895**



Fuente: elaboración propia en base a las cédulas censales del año 1895

Por lo tanto, los años formativos del tango argentino se dieron en un ambiente musical con una muy fuerte impronta extranjera, con una representación mayoritaria de los italianos. Este último dato debe leerse también a la luz del rol que tenía la ópera en el mercado de entretenimientos de esa época. Según Pasolini, desde mediados del siglo XIX ese era el principal género de consumo teatral porteño, por lo que la ciudad se insertó en un mercado atlántico de circulación de compañías líricas italianas que unía Italia, Brasil, Buenos Aires, La Plata, Rosario y Montevideo<sup>142</sup>. Debido a ello, una porción de los músicos italianos censados en Buenos Aires, probablemente fueran miembros de compañías u orquestas que se encontraban por una temporada en la ciudad. Sin embargo, por lo menos la mitad de los músicos italianos fueron censados junto a su esposa, hijos o padres, fuerte indicio de que se encontraban viviendo en la ciudad y no estaban de paso.

Esta diferencia tan marcada en la participación de extranjeros y argentinos en ambos grupos de músicos puede explicarse por distintos motivos. Una posibilidad

<sup>142</sup> Pasolini, Ricardo, "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales" en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Dirs), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. II, Buenos Aires, Taurus, 1999, pp. 232 y 241.

En el mismo sentido, por ejemplo, el Teatro Colón no tuvo un elenco estable de instrumentistas de orquesta hasta el año 1924, lo cual se suplía con la presencia de la orquesta del teatro Alla Scala de Milán. Tomado de: Camps, Pompeyo, op. cit., p. 348.



sería cierta propensión en el recuerdo a incluir algunos nombres en detrimento de otros. Ema Cibotti sostiene que la historia de los orígenes del tango escrita durante la década de 1930 se vio influenciada por la corriente de pensamiento nacionalista antiliberal de ese momento<sup>143</sup>. Según Cibotti, fue en el marco de corrientes de pensamiento anti-inmigratorias cuando cristalizó una versión sobre los orígenes del tango que excluía al inmigrante de ese pasado mítico de malevos guapos y criollos, imagen que luego sería retomada continuamente a lo largo de la historia del género.

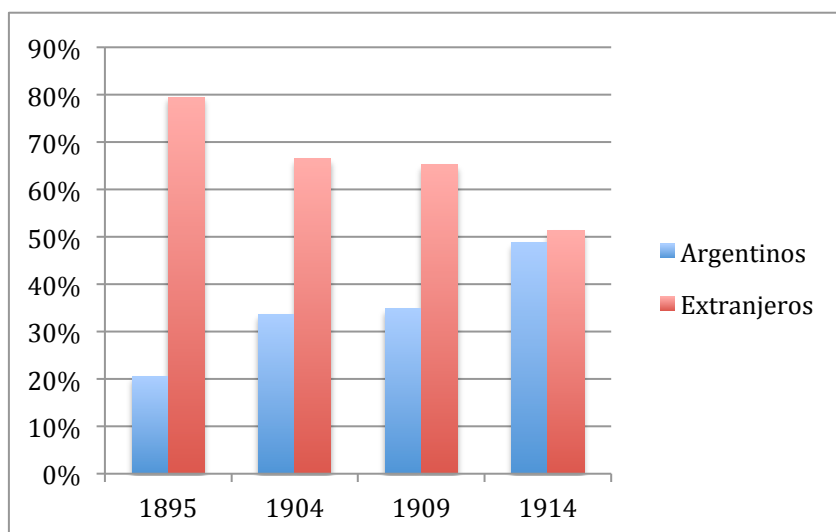
Otra posibilidad es que el grupo de músicos especializados fuera de una generación más joven que la que figura en el censo de 1895. Toda vez que los músicos censados en 1895 habían nacido mayoritariamente entre 1856 y 1875, la mayoría de los recordados como *tangueros* de la primera época lo hicieron entre 1865 y 1890, especialmente entre 1880 y 1890. En ese sentido, si bien probablemente hayan coincidido temporalmente, también se evidencia que el grupo de “especializados” en tango luego del Centenario constituye una generación de músicos un tanto más jóvenes que aquellos con actuación en la primera década del 1900, que eran mayoritariamente extranjeros. Esto no quita que ambos grupos de músicos coexistieran en la escena musical durante la primera década del siglo XX, período en que el tango comenzó a difundirse fuertemente.

A su vez, los listados de personajes memorables del tango se escribieron una vez que estos ya habían tenido éxito y cierta notoriedad, tras haber pasado a especializarse en el tango y a formar parte de orquestas típicas dedicadas a ello, con formaciones conocidas y con relativa estabilidad. Esos músicos “recordados” individualmente tuvieron actuación durante los primeros años del 1900, pero sus carreras se desarrollaron con mayor peso a partir de la década de 1910. Por lo tanto, la especialización de los músicos en el tango puede haberse visto acompañada de una cierta *argentinización* de la profesión, pero este proceso no ocurrió hasta, por lo menos, la conformación de las orquestas típicas luego del Centenario (**Gráfico n° 5**).

---

<sup>143</sup> Cibotti, Ema, “El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito”, en *Revista Argentina de Musicología. Dossier estudios sobre el tango*, n° 15/16, Sociedad Argentina de Musicología, Córdoba, 2014/2015, pp. 76-78.

**Gráfico n° 5 : Nacionalidades de músicos y profesores de música en Buenos Aires (1895-1914)**



Fuente: elaboración propia en base a censos municipales y provinciales del período

Las listas de “músicos del tango” por lo general se circunscriben a solistas o a los tercetos y orquestas típicas de renombre, pero excluyen a los miembros de bandas (municipales, militares, policiales, de colectividades, de los teatros, etc.) y rondallas que engrosaban las filas de la profesión musical, y que incluían tangos en sus repertorios de manera regular y cada vez más frecuente a lo largo de todo el período. Por lo tanto, aún si los argentinos hubiesen primado en los pequeños conjuntos de mayor renombre, el resto de los grupos o bandas debían estar compuestos eminentemente por extranjeros, que, por la demanda del mercado, cada vez debían interpretar más tangos.

La participación o no de extranjeros en los inicios del tango, no se analiza aquí desde un punto de vista musicológico, para establecer el impacto de determinadas melodías, estructuras, ritmos o instrumentos sobre un género musical. El interés puesto en el factor de la nacionalidad se debe a que el tango, desde muy temprano, fue visto como un símbolo de lo autóctono. Cada uno de esos músicos extranjeros que ejecutaban tangos en, por ejemplo, la orquesta del teatro, podían hacer conocidas esas mismas piezas en otros contextos en los que tocaran, como sus hogares, sus vecindarios o las reuniones de las colectividades que no se dieran en instituciones de sociabilidad más formales como los círculos de élite o clubes<sup>144</sup>. Podían ser “agentes

<sup>144</sup> Acerca de estos espacios de sociabilidad en la colectividad italiana veáse: Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2006, cap. 3.

de difusión” del tango en nuevos ámbitos —menos “criollos” de lo esperado— y al mismo tiempo el tango —y la correcta ejecución del mismo — podía funcionar para ellos como un factor de pertenencia.

Más allá del factor de la nacionalidad, dadas las cifras ya analizadas, se constata que el oficio de los músicos fue creciendo en el mismo período en que el tango realizaba su despegue comercial. Esa expansión de la población con conocimientos musicales fue también contemporánea al crecimiento del mercado editorial musical, que se analizará a continuación.

#### **4. La música escrita: partituras y cancioneros de tango**

Desde mediados del siglo XIX, en metrópolis como Nueva York, Londres, París o Viena, las casas editoras de música se multiplicaron y las tiradas de las impresiones de música popular aumentaron exponencialmente. El mercado estaba tan ávido de novedades que en 1892 en Nueva York llegaron a venderse millones de copias de la canción *After the Ball* de Charles Harris. Ese potencial económico se vio acompañado del desarrollo de nuevas estrategias de venta y promoción por parte de los editores musicales, como la difusión a través de presentaciones en vivo en locales comerciales<sup>145</sup>.

Este mercado musical no se circunscribía únicamente a cada gran ciudad donde hubiera casas editoras, sino que las publicaciones circulaban entre países y podían tener un contenido variado e internacional. En los cancioneros de Chile, México y Argentina, por ejemplo, pueden encontrarse letras procedentes de distintos países sudamericanos y europeos<sup>146</sup>.

En la Argentina, ese proceso expansivo y de mixtura se daba al mismo tiempo que se afianzaban los rasgos de lo considerado autóctono, bajo el imperio de “lo criollo”, entendido desde la última década del siglo XIX ya no sólo como algo relacionado con el mundo rural únicamente, sino con lo popular en general<sup>147</sup>. El mercado editorial porteño acompañó y propició esas tendencias, lanzando a la venta millares de publicaciones con literatura criollista. Entre los folletines, poesías, obras de teatro, revistas y periódicos de las autodenominadas “colecciones criollas” se incluían también cancioneros con letras de tango ya conocidas o a publicitar. A su

---

<sup>145</sup> Scott, Derek B., op. cit., pp. 24-31.

<sup>146</sup> Cornejo, Tomás, “Fábricas de la cultura popular latinoamericana del 1900: desde Santiago de Chile a Ciudad de México” en *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, n° 15, 2020.

<sup>147</sup> Prieto, Adolfo, op. cit., p. 64.

vez, la gran mayoría de las partituras de tango de la época indicaba que se trataba de un “tango criollo”.

Si bien en esta época primaban los tangos instrumentales, muchos de ellos tenían letras que circulaban a través de cancioneros<sup>148</sup>. En uno de ellos, denominado *Tangos populares*<sup>149</sup>, puede verse esta superposición entre lo gauchesco y el tango. Las canciones incluidas se relacionaban en su mayoría con la ciudad y sus problemáticas y personajes. Por ejemplo, *Yunta Brava* refería a una pareja de cadetes de la Policía que recorrían los barrios, *Los 50* hablaba sobre una ordenanza que establecía una multa para los “piropeadores”, y *La huelga de inquilinos* versaba sobre la protesta de 1907 contra la suba de alquileres de los conventillos. Al mismo tiempo, también estaba presente la canción *Yerba mala*, que se indicaba que se tocaba “En son de milonga. Campero”, y que retrataba cómicamente el mal trago pasado por un gaucho al tomar un mate cebado con hojas de ombú. A su vez, mientras que esta canción era una excepción dentro de las temáticas mayoritariamente urbanas de esta edición, en el índice se indicaba que este cancionero formaba parte de la “Biblioteca Gauchesca”.

Esta coexistencia no estaba exenta de contradicciones. En la siguiente partitura de aires nacionales de Ángel Villoldo (**Figura n° 7**) puede verse cómo el músico, vestido de gaucho, pisaba sus propias composiciones de tango —*Yunta brava*, *El esquinazo*, *El choclo*, *El porteño*, *Como le parezca*, entre otras— (**Figura n° 8**), señalando una superioridad de lo criollo gauchesco por sobre el tango, pero en una indisociable convivencia<sup>150</sup>:

---

<sup>148</sup> Como sostiene Benedetti: “Afirmar, como lo hicieron muchos cronistas, que el tango nació de manera puramente instrumental y recién incorporó letras y comenzó a cantarse en 1917 con *Mi noche triste*, de Contursi, es una convención útil a la hora de mostrar un nacimiento puntual, pero de escaso rigor cuando se observa que el tango contó con poemas escritos especialmente para ser interpretados desde muy temprano”. Benedetti, H., op. cit., p. 77. Para una recopilación de letras de tango del período véase: Rey de Guido, Clara, y Guido, Walter, *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 441-503.

<sup>149</sup> *Tangos populares*, Buenos Aires, Casa Editora de Francisco Matera, 1909, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz. [Consultado en línea el 21/10/2019 en [https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835980871/1/LOG\\_0000/](https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835980871/1/LOG_0000/)]

<sup>150</sup> Acerca del vínculo del tango y la figura del gaucho, especialmente a través de las letras de los payadores, véase: Bockelman, Brian, “Between the Gaucho and the Tango: Popular Songs and the Shifting Landscape of Modern Argentine Identity, 1895-1915”, en *The American Historical Review*, Vol. 116 (3), 2011, pp. 577-601.

**Figura n° 7: Portada de *Carbonada Criolla*, de Ángel G. Villoldo**



Fuente: Villoldo, Ángel, *Carbonada Criolla*, Buenos Aires, Luis F. Rivarola, 1906, Biblioteca Nacional Mariano Moreno<sup>151</sup>

**Figura n° 8: Detalle de figura n° 7**



Aún cuando lo urbano y lo gauchesco convivieran con contradicciones, interesa destacar que el hecho de que el tango estuviera dentro del espectro amplio de lo criollo le permitía participar del fenómeno editorial criollista, que estaba en auge y tenía llegada a distintos sectores de la sociedad, como ha demostrado A. Prieto.

Al mismo tiempo, en Buenos Aires también estaba en expansión la venta y la impresión de partituras. Luego del cambio de siglo, aparecieron decenas de nuevos editores, que se sumaban a otros establecimientos musicales tradicionales surgidos

<sup>151</sup> Consultado en línea el 14/08/2019 en [https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc\\_number=001128045&local\\_base=GENER](https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001128045&local_base=GENER)



entre 1850 y 1860 como Medina, Neumann, Poggi y Dragosch y Beines<sup>152</sup>. De manera relacionada con la capacidad de absorción de las partituras editadas y con la disponibilidad de instrumentos para interpretarlas, durante el período 1904-1909 la cantidad de casas de música aumentó en casi un 50%: de acuerdo a los datos censales, en 1904 se registraban cuarenta y nueve almacenes de música en la ciudad de Buenos Aires, y en 1909 existían setenta establecimientos de este tipo<sup>153</sup>. Según Veniard, los nuevos editores aparecidos entre 1905 y 1910 fueron principalmente “comerciantes —vendedores de instrumentos musicales y sus actividades comerciales— que editaron, sin descuidar su verdadera actividad comercial, música preferentemente popular”<sup>154</sup>.

El negocio de estos editores y vendedores de música de principios de siglo se relacionó estrechamente con la difusión del tango. Entre 1900 y 1915, por lo menos treinta y nueve impresores se dedicaron a difundir el tango, junto con otros géneros<sup>155</sup>. En 1912, en un artículo de la revista *Caras y Caretas* se analizaba el auge de este género musical en relación con la impresión de partituras de la siguiente manera:

Del gran éxito del tango entre nosotros, es prueba el hecho de que las casas de música los editan de preferencia a otras composiciones, y algunas han vendido millones de ejemplares, y ahora más, desde que el tango se ha hecho un artículo de exportación<sup>156</sup>.

Esta mención da un indicio de un gran volumen de partituras en circulación en el mercado. Según Pesce, cada partitura costaba entre \$0,50 y \$0,70 (habiendo copias ilegales de \$0,20), y los tangos exitosos podían llegar a tener tiradas de entre 20.000 y 30.000 ejemplares<sup>157</sup>. Binda y Lamas realizaron distintos cálculos para estimar la cantidad de impresiones de música de tango en Buenos Aires, tomando en cuenta las partituras de su colección personal, la cantidad de casas que las vendían, el volumen de posibles compradores y el número de pianos vendidos. Así establecen que a lo largo de la primera década del siglo XX hubo mil tangos editados, para los que

<sup>152</sup> Veniard, Juan María, “Editores de música de tango”, en Novati, J. (comp.), op. cit., p. 218.

<sup>153</sup> *Censo general de Población, Edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 11 y 18 de septiembre de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1906, p. 154. *Censo general de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, levantado en los días 16 al 24 de octubre de 1909*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910, p. 214.

<sup>154</sup> Veniard, Juan María, op. cit., p. 218.

<sup>155</sup> Este dato se extrajo del relevamiento realizado por Veniard en el que consigna impresores que operaron en un período más amplio. Veniard, op. cit., pp. 218-223.

<sup>156</sup> “El éxito del tango”, en *Caras y Caretas*, 20/07/1912, p. 72.

<sup>157</sup> Pesce, Ruben, Del Priore, Oscar y Byron, Silvestre, *La historia del tango 3: La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 2011, p. 300.

estiman un piso de 500.000 impresiones y un máximo de 2.370.000<sup>158</sup>.

La disponibilidad de un repertorio amplio de piezas de tango puede verse en la obra teatro cómica-satírica *¡Qué calor con tanto viento!*, de José de Maturana, estrenada en el Teatro Nacional en 1907<sup>159</sup>. En la escena final, Figurita —un tipógrafo de 22 años con aires de compadrito— invitaba a María —cigarrera de 20 años— a un baile, frente a Francisco, un napolitano:

-Figurita: ¿de puro tango corrido?  
-María: Sí...yo soy tu compañera!  
-Francisco: E lo gúnico que sápeno lo mochacho de esta tierra: bailar lo tango co corte a hacerse la morisqueta!  
-Figurita: *Pensando el nombre de un tango*. A ver cuál le gusta más...¿«Mordeme la oreja izquierda»?  
-María: No lo conozco...  
-Figurita: ¡Es muy lindo!  
-María: Pensá otro...  
-Figurita: Sí, mi negra. *A cada nombre de tango, María mueve la cabeza como diciendo que no*. ¿«Pucha que andás paquetón?» ¿«Tocame la Marsellesa»? ¿«Cortale el chorro a Cernadas?»  
-María: ¡Ni a Palacios la melena!  
-Figurita: ¿Y entonces?  
-María: A ver si hay otro....  
-Figurita: ¿«La justicia»?  
-María: No, no cuela  
-Figurita: ¿«Reíte un poco del otario»? ¿«Rompele un ojo a Manuela»? ¿«Chiflame que estoy dormido»? ¿«Golpiá, que te abran la puerta»?  
-María: Algo más nuevo...  
-Figurita: ¿Más nuevo? ¿«Che, Juan, no pagué la pieza»?  
-María: No, tampoco me gustan...Algo del campo.  
-Figurita: ¿«La huella»?  
-María: Es muy paisano...  
-Figurita: Y ¿«El choclo»?  
-María: ¡Eso es!<sup>160</sup>

Dentro del listado de tangos mencionados puede constatarse la existencia de varios. Por ejemplo, la partitura de *Mordeme la oreja izquierda* de Eugenio M. de Alarcón, estaba a la venta por lo menos desde julio de 1907<sup>161</sup>, sólo algunos meses antes del estreno de *¡Qué calor con tanto viento!*, obra a su vez homónima de una

<sup>158</sup> Los autores establecen ese rango de la siguiente manera. En función de la cantidad de casas que vendían partituras, calculan la presencia de 2.370.000 partituras de tango para la década en Buenos Aires. En relación a la cantidad de posibles compradores (músicos, profesores de música y alumnos), estiman 1.800.000 de ediciones de tango. Finalmente, en base a la cantidad de pianos vendidos en el período calculan 2.000.000 de ejemplares. Binda, E. y Lamas, H., op. cit., pp. 141-144.

<sup>159</sup> De Maturana, José, *¡Qué calor con tanto viento!*, Buenos Aires, Pascual Mediano Editor, 1909, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz. [Consultado en línea el 16/10/2019 en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835981002/5/> ]

<sup>160</sup> Ibid., pp. 15 y 16.

<sup>161</sup> “Menudencias” en *Caras y Caretas*, 06/07/1907, p. 76.



pieza grabada en 1908 por la compañía Víctor<sup>162</sup>. *El choclo* fue compuesto en 1905 por Ángel G. Villoldo y grabado en discos fonográficos un año después del estreno de esta obra teatral<sup>163</sup>. *Golpiá, que te abran la puerta* debe hacer referencia al tango *Golpiá, que te van a abrir* conocido por lo menos desde 1906 y grabado en 1909<sup>164</sup>. Para el tango *La huella* no se han encontrado referencias en la primera década del siglo XX, pero sí mención a su grabación en 1917, siendo frecuente que se grabaran temas difundidos muchos años antes<sup>165</sup>.

Más allá de los casos puntuales de cada pieza, este fragmento de *¡Qué calor con tanto viento!* permite pensar en un mercado musical que renovaba su oferta con gran velocidad, en el que constantemente surgían nuevas composiciones que en muchos casos no diferían demasiado entre sí desde un punto de vista melódico, pero que poseían títulos que las hacían atractivas y memorables por lo picaresco, o por referir a cuestiones de actualidad<sup>166</sup>.

En el artículo de *Caras y Caretas* ya citado acerca del éxito del tango se señalaba que: “Estos músicos buscan de preferencia, para dar título a sus composiciones, las frases más criollas y que tienen más carácter compadre”<sup>167</sup>. Esa caracterización general se constata al realizar un análisis de los títulos de tangos presentes en sus partituras. Tomando una muestra de cien piezas musicales de tango aparecidas en publicaciones periódicas entre 1903 y 1917, se constata que la mitad de ellas se titulaban con frases habladas de impronta criolla, utilizaban el lunfardo, tuteaban al destinatario y/o apelaban al humor. Algunas de ellas son: *No le hagas caso*, *Afrojá un peso, che*, *¡Te la di, chanta!*, *El purrete*, *La budinera*, *El Cachafaz*, *Agarrá caballo manso*, *El punga* o *Echale aceite a la manija*<sup>168</sup>. La otra mitad de los títulos refieren mayoritariamente a: el mundo rural y el mundo urbano, una mujer, la exaltación de la figura del hombre, productos a publicitar, un personaje en particular, una agrupación, un hecho en concreto, y el amor o el romance. Algunos de esos títulos son: *El Pampeano*, *El porteño*, *Mi primer abrazo*, *El Negro*, *Hacia La Pampa*, *Venus* (producto “hermoseador del cutis”), *Kalisay* (aperitivo), *Cattaneo*, *La coqueta*,

<sup>162</sup> *La Prensa*, 20/09/1908, p. 14.

<sup>163</sup> Novati, J. (comp.), op. cit, p. 236.

<sup>164</sup> *Caras y caretas*, 08/9/1906, p.41 y 25/09/1909, p. 13

<sup>165</sup> *Caras y Caretas*, 08/12/1917, p. 92.

<sup>166</sup> Acerca de las reiteraciones en la estructura melódica del tango en sus orígenes véase: Novati, J., y Cuello, I., “Primeras noticias y documentos”, en Novati, J. (comp.), op. cit, p. 43.

<sup>167</sup> “El éxito del tango”, en *Caras y Caretas*, 20/07/1912, p. 72.

<sup>168</sup> *La Prensa*, 17/05/1905, p. 7, *La Nación*, 13/03/1906, p. 1; *La Nación*, 07/06/1907, p. 1; *La Nación* 02/07/1905, p. 1; *La Nación*, 07/03/1907, p. 1; *Caras y Caretas*, 02/11/1907; *La Nación*, 10/02/09, p. 2, *Caras y Caretas* 26/06/1909; *La Nación*, 25/08/1910 p. 13.

*Don Ciríaco, o American Cirque Dance*<sup>169</sup>.

La preponderancia de los títulos con frases habladas de estilo “compadre” o en lunfardo permite relacionar estas piezas musicales tanto con el proceso de urbanización que atravesaba Buenos Aires, como con el vasto caudal inmigratorio que poblaba sus calles. En ese sentido, los títulos *hablados* de los tangos funcionaban como una carta de presentación de la identidad porteña: le hablaban a un destinatario que muchas veces recibía una instrucción (“agarrá”, “echale”, “aflojá”, “no le hagas”) o le eran presentados rasgos o personajes típicamente porteños, como “El Cachafaz”, que en lunfardo equivale a alguien “descarado, que habla u obra sin miramiento ni respeto”<sup>170</sup>.

Este fenómeno musical no se dio únicamente en Buenos Aires. Siguiendo a D. Morat, en Berlín en torno al 1900 las canciones populares

tematizaban las condiciones de vida cambiantes en la gran ciudad, y las experiencias sociales y políticas, mayormente de un modo humorístico o satírico. De esta manera, contribuyeron al proceso mental de adaptación a las condiciones de vida urbanas que Gottfried Korff denominó ‘la urbanización interna’<sup>171</sup>.

Ese proceso de aprendizaje y acomodamiento a la ciudad se daba en paralelo a la construcción de una identidad urbana específica, ya que

Frecuentemente estas canciones eran escritas y cantadas en el dialecto berlinés y por lo tanto contribuyeron a la construcción del llamado *Berliner Schnauze*, que significa la típica actitud del berlinés, transmitida en su lenguaje coloquial. (...) Al proveer una imagen del típico berlinés, las canciones de Berlín ayudaban a integrar y asimilar, social y mentalmente, a los muchos migrantes que venían a la ciudad en el siglo XIX, especialmente luego de la fundación del Imperio alemán en 1871, causando un rápido crecimiento poblacional y, por lo tanto, cambiando el carácter de la ciudad<sup>172</sup>.

Las condiciones de cambio en Buenos Aires fueron aún más extremas: mientras

---

<sup>169</sup> *Caras y Caretas*, 21/10/1905, p. 56; *La Nación*, 08/07/1905, p. 1, *Caras y Caretas*, 17/02/1906, p. 55; *La Nación*, 13/03/1906, p. 1; *Caras y Caretas*, 02/02/1907, p. 68; *Caras y Caretas*, 18/05/1907, p. 32; *Caras y Caretas*, 05/11/1910, p. 134, *Caras y Caretas*, 07/01/1911, p. 93, *Caras y Caretas*, 06/07/1907, p. 76; *La Nación*, 15/11/1908, p. 1; *Caras y Caretas*, 20/09/1913 p. 79.

<sup>170</sup> Gobello, J. y Oliveri, M. H., *Novísimo diccionario de lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, p. 59.

<sup>171</sup> Morat, D., “Music in the air - Listening in the streets. Popular Music and Urban Listening Habits in Berlin ca. 1900”, en Thorau, C. y Ziemer, H., op. cit., p. 344 [Traducción propia].

El autor refiere aquí al siguiente texto: Korff, Gottfried, “Mentalität und Kommunikation in der Großstadt: Berliner Notizen zur ‘inneren’ Urbanisierung”, en Bausinger, Hermann y Kohlmann, Theodor (eds), *Großstadt: Aspekte empirischer Kulturforschung*, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1985, p. 343-361.

<sup>172</sup> Morat, D., op. cit., p. 344 [Traducción propia].

que Berlín y sus alrededores duplicaron su población entre la unificación alemana y la Primera Guerra Mundial, en el mismo período la población de Buenos Aires creció casi diez veces<sup>173</sup>. La referencia a otras metrópolis como Berlín pone de manifiesto dos cuestiones. Por un lado, ubica al tango dentro de un fenómeno urbano más amplio, en el que la experiencia de la vida en las ciudades era un aliciente para este estilo de música. Por otro lado, da una dimensión de la especificidad de las condiciones de Buenos Aires, que se modificaba de manera acelerada mientras recibía millares de inmigrantes constantemente. En un contexto de cambios tan abruptos, las temáticas porteñas y autorreferenciales del tango eran particularmente interesantes para un público que estaba asimilando esa experiencia urbana.

La estrecha conexión entre tango e identidad ciudadana puede verse en una nota humorística de *Caras y Caretas*, en donde se imaginaba una hipotética visita del emperador Guillermo II a Buenos Aires, y las modestas atracciones que se le podrían ofrecer. Entre ellas, el tango. Aun cuando aquí la valoración de este fuera negativa—era visto como una muestra del escaso valor de nuestro arte—, se destaca su importancia a la hora de representar a la ciudad y sus habitantes. De este modo, en la **Figura n° 9** puede apreciarse la caricatura del monarca alemán, y en su valija se lee: “A Buenos Aires, país del tango”.

Universidad de  
San Andrés

---

<sup>173</sup> Berlín y sus alrededores pasaron de tener 2.000.000 de habitantes luego de 1871 a 4.000.000 en 1914. Buenos Aires tenía 177.787 habitantes en 1869, y 1.575.814 en 1914. Los datos sobre Berlín fueron tomados de: Fritzche, Peter, *Berlín 1900: prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008, p. 43. Los datos sobre la población de Buenos Aires se tomaron de los censos nacionales de 1869 y 1914: *Primer censo de la República Argentina verificado en los días 15, 16 y 17 de setiembre de 1869*, Buenos Aires, Imprenta del Porvenir, 1872, y *Tercer Censo Nacional, levantado el 1° de junio de 1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L.J. Rosso y Cía, 1916.

**Figura nº 9: Guillermo II en Buenos Aires**



Fuente: “Sinfonía”, en *Caras y Caretas*, 02/03/1907, p. 35

Retomando la cuestión de las partituras, la alusión a la ciudad estaba no sólo en los títulos de las piezas, sino también en los dibujos de las portadas. En los siguientes ejemplares (**Figura nº 10**) puede verse: un organillero italiano tocando para una pareja que baila en la calle, un grupo de hombres piropeando a una joven elegante y, en todos los casos, a compadritos con su atuendo característico, es decir zapatos en punta y con taco, pañuelo al cuello, chaleco cruzado, sombrero de ala caída sobre la frente, y pantalón a la francesa (angosto debajo y ancho hacia arriba)<sup>174</sup>.

<sup>174</sup> Benarós, León, “Cómo vestía el compadrito porteño”, en *La ciudad viva: Buenos Aires, 1963: ensayos radiofónicos inéditos*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2009, p. 81.

**Figura n° 10: Portadas de *Agarrate nena que hay marejada*, *¡Qué pimpollo!* y *Echale aceite a la manija***



Fuentes: Solá, Ernesto, *Agarrate nena que hay marejada*, Buenos Aires, Franceschi, ca. 1910; Fracassi, Rafael, *¡Qué pimpollo!*, Buenos Aires, Francalanci, ca. 1911; Barsanti, Arnaldo, *Echale aceite a la manija*, Buenos Aires, Francalanci, ca. 1910, citadas en Varela, Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, pp. 33, 49 y 29<sup>175</sup>

Las representaciones de las partituras tenían una variabilidad similar a la de sus títulos, y no se circunscribían únicamente a los sectores populares urbanos. También podían referir a personajes o hechos en concreto, a productos, a la sociedad más elegante, a escenas campestres. Una de las escenas representadas más frecuentemente tenía que ver con la seducción y el baile, como puede verse en los siguientes casos (**Figura n° 11**).

<sup>175</sup> La datación de las partituras *Echale aceite a la manija* y *¡Qué pimpollo!* se ubica aquí en 1910 y 1911, dado que en esa fecha se registraron avisos publicitarios de su edición (*La Nación*, 25/08/21910 p. 13 y *La Prensa*, 11/09/1911 p. 14).

La partitura *Agarrate nena que hay marejada* está dedicada “al distinguido Director de “La Razón”, Señor Emilio B. Morales”, por lo tanto, debe haber sido editada entre 1905 y 1911, años en los que Morales estuvo a cargo del periódico *La Razón*. Este último dato consta en: Cane, James, *The Fourth Enemy. Journalism and Power in the Making of Peronist Argentina, 1930-1955*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012, p. 45.



**Figura n° 11: Portadas de *El afilador*, *Los fanáticos del placer* y *Rodríguez Peña***



Fuentes: Corretjer, L., *El afilador*, Buenos Aires, Editores J. A. Medina e Hijos, ca. 1905, Biblioteca Nacional Mariano Moreno; Strigelli, J. *Los fanáticos del placer*, Buenos Aires, Editores J. A. Medina e hijo, ca. 1910, Biblioteca Nacional Mariano Moreno; y Greco, Vicente, *Rodríguez Peña*, ca. 1911 citada en Varela, G., *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 43<sup>176</sup>

La referencia visual a la danza en las partituras se condice con la idea de que el tango era una música estrechamente asociada al baile. En la ya citada carta de lectores dirigida al diario *La Argentina*, Roberto Scott sostenía:

Toque un tango, señorita. La gentil doncella se apresura a complacer el pedido sin saber que llena el ambiente respetable de un hogar con notas que son una emanación malsana del antro que ella inocentemente reproduce allí. Se afana por satisfacer el pedido ignorando que el quídam solicitante lo aprovecha acaso para la recordación de la última orgía, o para reconstruir in mente los impúdicos movimientos de la danza que bailó a su compás<sup>177</sup>.

La idea de que oír el tango podía evocar situaciones o lugares de divertimento es palpable en el caso del “Z Club”. Con ese nombre se denominaba a un grupo de hombres que organizaban mensualmente bailes con entrada paga, a los que acudían prostitutas. Alquilaban espacios como el Salón San Martín o la casa de una prostituta apodada María la Vasca y contrataban músicos como Rosendo Mendizábal (1868-

<sup>176</sup> Las fechas se han estimado en función de los domicilios de las casas editoriales.

[Partituras consultadas en línea el 20/09/2019 en [https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache\\_media/SRCQMXQ43G5HFHV9IH5I9QKTYGHHU6.pdf](https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/SRCQMXQ43G5HFHV9IH5I9QKTYGHHU6.pdf) y [https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache\\_media/EJXI9T3VMEGTSKEHLL3IT3F2A4V26E.pdf](https://catalogo.bn.gov.ar/exlibris1/apache_media/EJXI9T3VMEGTSKEHLL3IT3F2A4V26E.pdf)].

<sup>177</sup> Scott, Roberto “El tango”, en *La Argentina*, 28/10/1907, p. 3. A raíz de esa carta se suscitó una polémica entre distintos lectores a lo largo de varias semanas: Méndez, José, “El tango”, en *La Argentina*, 31/10/1907, p. 4; Scott, Roberto, “Siempre el tango”, en *La Argentina*, 04/11/1907, p. 4; Don Padilla, “El proceso del tango”, en *La Argentina*, 07/11/1907, p. 4; Ravicini, Eneas, “Otra vez sobre el tango”, en *La Argentina*, 07/11/1907, p. 4.

1913)<sup>178</sup>. Según han investigado Binda y Lamas<sup>179</sup>, el club fue denunciado repetidas veces en los años 1905 y 1906 en el periódico *El Censor*, que lo relacionaba con la trata de blancas, lo repudiaba desde un punto de vista moral y exponía la participación de funcionarios municipales en su organización. En la misma década, el músico Rosendo Mendizábal compuso un tango con el nombre del club y se lo dedicó a sus miembros. Éste se editó como partitura y luego fue grabado en discos por lo menos en los años 1908 y 1913<sup>180</sup>. Resulta probable que parte del éxito comercial de esta pieza radicara en la elección de un título evocativo de un ambiente polémico y de festejo que tenía cierta exposición pública. Por ende, si bien algunos pocos miembros participaban del club, el resto de la ciudad podía leer críticas moralizantes acerca del mismo, o podía imaginarlo al escuchar o tocar la pieza “Z Club”.

Por lo tanto, aún cuando hubiera una escisión entre los alcances de la música del tango y su danza —el citado lector de *La Argentina* sostenía que “el baile de este, a pesar de la difusión de su música, ni siquiera ha podido ser iniciado en los salones” o en la casa del “obrero honesto”<sup>181</sup> —, la música resultaba indisociable de una serie de elementos relacionados con el baile y ese era uno de los motivos de su popularidad.

Como se ha mencionado en la introducción de esta investigación, en la bibliografía que busca destacar la temprana difusión del tango se suele plantear una cierta contradicción entre la asociación del tango con el bajo fondo y su éxito comercial, como si este hubiera ocurrido a pesar de esas representaciones aisladas<sup>182</sup>.

---

<sup>178</sup> Benedetti, H., op. cit. pp. 59 y 60.

<sup>179</sup> *El Censor*, 21/12/1905, p. 4; 17/01/1906, p. 4, y 13/02/1906, citado en Binda, E. y Lamas, H., op. cit., pp. 228. Además de las notas citadas por dichos autores véase: *El Censor*: 23/12/1905, p. 1, 28/12/1905, p. 4, 19/01/1906, p. 4, 16/02/1906, p. 3.

<sup>180</sup> La referencia de la partitura es: Rosendo, A., *Z Club*, Buenos Aires, Edición Emilio E. Prélat, ca. 1910, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

En lanzamiento de los discos con el tema “Club Z” se anunció en: *La Prensa*, 20/09/1908 p. 14, y *Caras y Caretas*, 19/04/1913 p. 23.

<sup>181</sup> Scott, Roberto, “El tango”, en *La Argentina*, 04/11/1907, p. 4.

<sup>182</sup> Esto puede verse en la investigación de Binda y Lamas, que se estructura en contra de la idea de que el tango era meramente un fenómeno del prostíbulo. En esa demostración, ubican a la asociación entre el tango y los bajos fondos como algo aislado o a contrapelo de la realidad de su divulgación. A modo de ejemplo, al hablar de una posible difusión nacional del tango sostienen que “Por haber sido según algunos una música prohibida, mal vista, circunscripta en ambientes marginales innombrables, no resultaría poca hazaña tamaña divulgación”. A su vez, respecto de la citada nota de Roberto Scott que resaltaba el carácter procax del tango señalan: “Se insiste en el aspecto lascivo, continuando con la confusión entre danza -o actitudes de los danzantes- y el género musical”. Por su parte, al rastrear la presencia del tango en el parque Tres de Febrero de Palermo, explican que este era un sitio exclusivo y por lo tanto observan “la incongruencia de ligar al tango con el bajo fondo y a la vez con parajes que, como vemos eran frecuentados por gente elegante”. Binda, E. y Lamas, H., op. cit. pp. 107, 113 y 197.



Así, se reconoce que el tango podía tener connotaciones relacionadas con el mundo del prostíbulo o la diversión nocturna, pero esto se plantea como algo minoritario respecto de una difusión más transversal y familiar. Por el contrario, aquí se sostiene que esas referencias al bajo fondo, la sensualidad y la diversión resultaban indisolubles del tango y eran en parte la razón de su éxito comercial.

Tal como se verá en el siguiente capítulo, esto queda plasmado claramente en la relación entre el éxito del tango y el de los bailes de carnaval en las primeras décadas del siglo. Como sostiene Varela, en esta época “en el tango hay una carga de sexualidad tanto en los títulos de algunas de sus composiciones, como en la práctica del baile y, de forma ocasional, en el contenido de algunas de sus letras”<sup>183</sup>. Así, las piezas de tango evocaban seducción, alegría, energía, buen humor, y todo esto se entremezclaba con determinadas concepciones acerca de lo porteño, lo masculino y lo popular. En palabras de José Méndez, otro lector del diario *La Argentina* que defendía al tango contra quienes lo denostaban:

...el tango es danza de vida, de entusiasmo, de pasión. Los movimientos se suceden uno tras otro, sin descanso, febriles siempre, respirando vida, bajo el poderoso acicate de una música sin languideces de historia, de acordes enérgicos, breves, cadenciosos, sublimes. (...) El que quiera movimiento brusco, audaz, franco, nítido, destacante, coloque el cigarrillo en los labios, eche hacia atrás el sombrero mostrando la despejada frente y párese en el marco de una puerta para ver bailar el tango<sup>184</sup>.

Por lo tanto, bailarlo y escucharlo significaba entrar en un personaje, imaginarse en un disfraz porteño, y los títulos y las representaciones de las partituras así lo reflejan. Esta impronta estaba también presente en las grabaciones musicales que comenzaron a circular por Buenos Aires durante la primera década del siglo XX, que brindaron un vector más de difusión de este género musical, como se verá a continuación.

## **5. El tango y la industria discográfica**

### **5.1 La ciudad de Buenos Aires y la reproducción de música**

A fines del siglo XIX comenzaron a crearse dispositivos para el registro y la reproducción del sonido. En 1877, Thomas Alva Edison patentó el fonógrafo, que requería del uso de cilindros metálicos para la reproducción del sonido, y hacia 1890

---

<sup>183</sup> Varela, Gustavo, *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 18.

<sup>184</sup> Méndez, José, “El tango”, en *La Argentina*, 31/10/1907, p. 4.

éste ya se utilizaba en Argentina. Durante la década de 1880, Charles Sumner Tainter, miembro del laboratorio de Alexander Graham Bell, perfeccionó este sistema con el grafófono, que reproducía el sonido grabado en cilindros recubiertos de cera en vez de metal. A su vez, en 1887 Emil Berliner patentó el gramófono, dispositivo que funcionaba con discos en vez de cilindros, y cuya tecnología, mejorada por Eldridge Johnson, permitía generar muchas copias a partir de un único *master*, un mayor tiempo de grabación y mejor calidad de sonido. Estos sistemas de reproducción coexistieron hasta la década de 1910, y a partir de entonces prevaleció el gramófono<sup>185</sup>.

Siguiendo a Matallana, entre 1900 y 1907 ingresaron 39.256 fonógrafos y gramófonos a la Argentina, y entre 1908 y 1913, 196.151. A su vez, según Marina Cañardo, entre 1908 y 1914 se importaron 11.031.000 discos y cilindros<sup>186</sup>. Matallana considera que el gramófono constituía un bien de lujo en esta etapa, teniendo en cuenta que en 1907 el precio promedio de un aparato equivalía al salario de un obrero no calificado (\$60 m/n). No obstante, existían sistemas de crédito para comprarlos (ofrecidos por negocios como Casa Selva, Casa Tagini y Cassels). También comenzó a haber una mayor variedad de dispositivos y, en consecuencia, se amplió el rango de precios.

---

<sup>185</sup> Información tomada de las síntesis elaboradas por: Matallana, Andrea, op. cit., p. 189-192, Benedetti, Héctor, op. cit., p. 95; Cañardo, Marina, op. cit., p. 28; Schoenherr, Steven, “Charles Sumner Tainter and the Graphophone”, en *Recording Technology History*, 2000. [Consultado en línea el 12/07/2020 en

<http://www.aes-media.org/historical/html/recording.technology.history/graphophone.html> ]

La bibliografía sobre estas temáticas es abundante. Acerca de la historia de estos inventos véase también: Thomson, Alistair, *100 years of recorded sound 1877-1977. An exhibition by the City of London Phonograph and Gramophone Society and British Institute of Recorded Sound*, Londres, 1977; Frow, George y Sefl, Albert, *The Edison cylinder phonographs 1877-1919*, Gran Bretaña, George Frow, 1978; Gelatt, Roland, *The fabulous Phonograph. 1877-1977*, Londres, Cassel, 1977.

Sobre la historia de la industria discográfica y de la reproducción del sonido, véase: Burnett, Robert, *The Global Jukebox: The International Music Industry*, Nueva York/Londres, Routledge, 1996; Cunningham, Mark, *Good vibrations. A History of Record Productions*, Chessington, Castle Communications, 1996; Day, Timothy, *Un siglo de música grabada*, Madrid, Alianza Editorial, 2002; Franceschi, Humberto, *A Casa Edison e seu tempo*, Río de Janeiro, Sarapuí, 2002; Gronow, Pekka y Saunio, Ilpo, *An international History of the Recording Industry*, Londres/Nueva York, Cassell, 1999; Katz, Mark, *Capturing Sound. How technology has changed music*, Berkeley, University of California Press, 2004; Maisseuneuve, Sophie, *L'invention du disque, 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*, París, EAC, 2009; Suisman, David, *Selling Sounds: The Comercial Revolution in American Music*, Cambridge, Harvard University Press, 2009; Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Londres/Durkham, Duke University Press, 2003; Thompson, Emily, “Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925”, en *The Musical Quarterly*, Vol 79, nº1, 1995, pp. 131-171.

<sup>186</sup> Matallana, op. cit., pp. 192 y 193 y Cañardo, Marina, op. cit., p. 19.

El tipo de consumidor puede inferirse no sólo por los costos de estos artefactos, sino también a partir de sus publicidades<sup>187</sup>. Las primeras, especialmente, dan cuenta de un público de alto poder adquisitivo, o de una construcción aspiracional que asociaba a quien comprara ese producto con ese estereotipo. En publicidades tempranas de fonógrafos en Argentina (**Figura n° 12** y **Figura n° 13**), la casa F. R. Guppy & Cía apuntaba a un público elegante y familiar:

**Figura n° 12: Publicidad de R. Guppy y Cía sobre fonógrafos**



Fuente: *Caras y Caretas*, 05/08/1899, p. 6

**Figura n° 13: Publicidad de F. R. Guppy y Cía sobre fonógrafos**



Fuente: *Caras y Caretas*, 03/02/1900, p. 9

<sup>187</sup> Sobre algunos aspectos destacables dentro de las estrategias publicitarias utilizadas en Argentina para la venta de discos en esta época, véase Cañardo, Marina, op. cit., pp. 68-80.

A su vez, en los años 1900 y 1903, las casas Repetto y Cassels publicitaban sus gramófonos como el elemento indispensable antes de retirarse al campo durante el verano<sup>188</sup>. En 1903, Cassels promocionaba el uso del gramófono para las tertulias, conciertos públicos y reuniones musicales<sup>189</sup>. Hacia 1907, en cambio, Casa Tagini apuntaba a un público más diverso a través de estos dos avisos: “Todos pueden oír a las más grandes celebridades musicales en su propia casa, lo mismo en los salones aristocráticos de la capital, que en el más apartado rancho de La Pampa” y “¿Es Ud. propietario de un hotel, de un restaurant, de un café, de una confitería o de algún establecimiento donde se reúne público? Si lo es, compre un grafófono “Siglo XX”, y aumentará su clientela”<sup>190</sup>. En el mismo sentido, en 1912 Casa Tagini anunciaba las virtudes del gramófono Columbia y de su repertorio criollo con esta imagen de un baile popular en un establo (Figura n° 14).

**Figura n° 14: Publicidad de Casa Tagini sobre grafófonos y discos Columbia**



*El grafófono COLUMBIA representa la culminación del genio inventivo humano, en las ciencias de la reproducción de los sonidos.  
La superficie de los discos DOBLES COLUMBIA es el mejor, el tono es más claro y DURAN MÁS tiempo que cualquier OTRO disco.  
Repertorio CRIOLLO el más extenso y selecto.  
Grandes novedades recién recibidas, en Tangos, Valses, Polcas, Mazurkas, etc., etc., tocadas por RONDALLA CRIOLLA, ORQUESTA, MANDOLEÓN y BANDA.*

**CASA TAGINI**  
PERU esq. AVENIDA DE MAYO

Fuente: *Caras y Caretas*, 27/07/1912, p. 25

<sup>188</sup> *Caras y Caretas*, 17/11/1900, p. 56 y *Caras y Caretas*, 12/12/1903, p. 7.

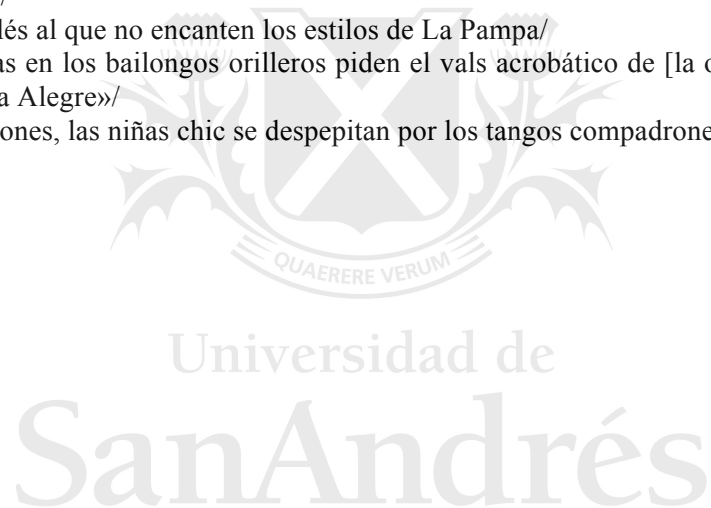
<sup>189</sup> *Caras y Caretas*, 21/11/1903, p. 7.

<sup>190</sup> *Caras y Caretas*, 08/06/1907, p. 9 y *Caras y Caretas*, 19/10/1907, p. 29.

Puede que la imagen campera sirviera aquí para reforzar la autenticidad criolla de ese repertorio, pero también presentaba posibles usos para el gramófono en ambientes tanto menos elegantes que los que monopolizaban las primeras publicidades de este artefacto.

A medida que avanzaba la década, la presencia de este aparato entre distintos ambientes de la ciudad permitía la circulación de la música grabada entre un público diverso y, *a priori*, disonante con su contenido. Ese alcance y esa diversidad pueden verse en una viñeta humorística aparecida en *Caras y Caretas* en 1912 (**Figura n° 15**), en la que se mencionaba que en todas las casas de Buenos Aires había por lo menos un fonógrafo y en donde la música tenía alcances inusitados:

Los discos flamencos son el deleite de los farrucos [gallegos]/  
La ópera en toda su grandiosidad, es el placer de los lustrabotas/  
No hay napolitano de conventillo que no se deleite con un disco bien  
compadre/  
Ni un inglés al que no encanten los estilos de La Pampa/  
Y mientras en los bailongos orilleros piden el vals acrobático de [la opereta]  
«La Viuda Alegre»/  
En los salones, las niñas chic se despepitan por los tangos compadrones.





## Figura nº 15: “La psicología del fonógrafo”



Fuente: “La psicología del fonógrafo”, en *Caras y Caretas*, 20/07/1912, p. 84

Por otra parte, la posibilidad de contar con recursos económicos para comprar un dispositivo reproductor de música no era la única manera de entrar en contacto con las grabaciones. Como se ha mencionado, se las usaba en distintos establecimientos comerciales como restaurantes, cafés y cinematógrafos. Esto intentó ser regulado por la Municipalidad de Buenos Aires, que en 1903 prohibió mediante

ordenanza el uso de los aparatos de reproducción de sonido “como *reclame* en algunas casas de negocio” cuando hubiera quejas de “vecinos caracterizados”, para luego terminar derogando esta normativa un año más tarde, a pesar de las molestias producidas por gramófonos, fonógrafos y grafófonos que funcionaban “continuamente durante el día entero”<sup>191</sup>.

Además, las casas musicales tenían salas de audición donde podían escucharse las nuevas piezas, e incluso reproducían música hacia la calle. A partir del siguiente aviso de la casa de Fonografía Pathé (**Figura nº 16**), puede imaginarse el rol de la casa de música dentro del paisaje urbano como un punto de convergencia entre distintos sectores sociales, caracterizados aquí con diferentes tipos de vestimenta:

**Figura nº 16: “Cuadros bonaerenses”, publicidad de Fonografía Pathé**



Fuente: *Caras y Caretas*, 11/09/1909, p. 19

<sup>191</sup> Ordenanzas del 31/12/1903 y del 26/08/1904, extraídas de: *Actas de la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Asilo de Reforma de Menores Varones, 1904, p. 779 y *Actas de la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1905, p. 381.



La experiencia urbana facilitaba la circulación musical: no era necesario comprar discos para poder conocer su contenido. La música también atravesaba la ciudad de maneras tan efímeras y repetitivas como un silbido, a través de la convivencia en un mismo espacio como el tranvía. Para esta época, este medio de transporte ya tenía un público amplio (profesionales, empleados y jornaleros), gracias a su electrificación y la consecuente baja de tarifas ocurrida a principios del 1900<sup>192</sup>. En ese sentido, un cronista de *La Nación* reseñaba de esta manera el problema que representaban los pasajeros que silbaban en el tranvía:

No se puede imaginar nada parecido a la insufrible molestia de un pasajero que se ve en el caso de soportar durante su viaje las aficiones musicales de un mal educado, quien le infiltra hasta el alma su monótona musiquita por lo general sonada con la más completa ausencia de afinación y ritmo. Los hay que tienen preferencias por la producción nacional, sintetizada en el tango más en boga, otros se dedican a grabar en su memoria las cadencias de una opereta famosa, los más audaces la emprenden contra la música clásica<sup>193</sup>.

De manera similar, Roberto Scott, lector del diario *La Argentina*, protestaba en 1907 por el avance del tango en distintos terrenos, incluyendo el de los silbidos callejeros: "...por las calles el tango ha sustituido a las sublimes partituras de Tosca, Boheme, Cavalería que se habían popularizado en el silbido o el tarareo del viandante"<sup>194</sup>. Más allá de la preferencia por algún estilo en particular, se destaca el rol de las calles y los espacios públicos como un territorio más para la música, en donde la circulación y la convivencia vehiculizaban los sonidos. De hecho, según Morat, en Alemania existía una liga anti-ruido que denunciaba que se contrataba gente para silbar por las calles y así promocionar canciones de las operetas<sup>195</sup>. Aun cuando esto no se pueda verificar para el caso porteño, permite imaginar los múltiples vectores de replicación de las canciones a partir de la experiencia urbana y la mercantilización de la música, incluso cuando estos sonidos llegaran a los oídos del público meramente como ruidos molestos<sup>196</sup>.

---

<sup>192</sup> Scobie, James, *Buenos Aires: del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar, 1977, p. 223.

<sup>193</sup> "Ruidos molestos. Los silbidos en los tranvías", en *La Nación*, 12/02/1909 p. 7.

<sup>194</sup> Scott, Roberto, "El tango", en *La Argentina*, 28/10/1907, p. 3.

<sup>195</sup> Morat, D., op. cit, p. 342.

<sup>196</sup> En relación con la figura de "ruidos molestos", Lila Caimari ha analizado la cuestión del "patrullaje del ruido" como parte del ordenamiento policial del espacio público reclamado por algunos vecinos de una ciudad de Buenos Aires en expansión. Caimari, Lila, *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012, pp. 109-110.

En ese ambiente, los artefactos para la reproducción de música tenían un componente innegablemente doméstico ya que disociaban la producción del sonido de su reproducción, permitiendo escuchar música en la privacidad del hogar, pero también excedían la escucha individual y pasaban a formar parte del paisaje sonoro de la ciudad<sup>197</sup>.

## 5.2 La grabación de tangos

En relación con el contenido de esos cilindros y discos que circulaban por distintas vías, la música que estos ofrecían era variada: se destacaban sobre todo las óperas, operetas y zarzuelas, se registraban también marchas militares, mazurkas, *canzonettas* napolitanas, valsos, polkas, lanceros, flamencos, entre otros. Específicamente en relación con la grabación de música criolla, la venta de cilindros con canciones argentinas se registró por lo menos desde 1900, y la de discos con contenido nacional comenzó en 1902 con la compañía Royal Record<sup>198</sup>. Desde 1904, distintos músicos locales grabaron profusamente en marcas como Zonofono, Disque Pathé, Homokord, Gath y Chaves, Favorite Record, y especialmente con las empresas líderes en esta línea: Columbia Records, Odeón y Víctor presentes en el país desde 1904, 1906 y 1907 respectivamente<sup>199</sup>.

Las primeras menciones a tangos grabados en las publicidades se ubican en 1906 dentro del repertorio más amplio de discos criollos de la marca Columbia, interpretados por artistas como Villoldo y Gobbi<sup>200</sup>. Hacia 1907, aparecieron grabaciones de tangos por distintas bandas (la de la Guardia Republicana de París, la

---

<sup>197</sup> Sobre el paisaje sonoro urbano en Estados Unidos en esta época véase: Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Londres/Cambridge, MIT Press, 2002.

<sup>198</sup> Acerca de los cilindros con canciones criollas véanse las siguientes publicidades de The New Century en: *Caras y Caretas* 15/12/1900, p. 13, 13/07/1901 p. 47 y 21/06/1902 p. 13.

Sobre los primeros discos criollos, véanse las publicidades de la casa Repetto para Gram-o-fono o Zon-o-fono en: *Caras y Caretas*, 23/08/1902 y 18/10/1902 p. 21. Allí se indicaba que se ponían a la venta discos con canciones criollas de artistas como Arturo Navas, Munilla, López, Payá, la Banda de Policía o la Orquesta del teatro San Martín.

<sup>199</sup> Algunas grabaciones se tomaban en Argentina y se enviaban a Europa o a Estados Unidos para el prensado de las copias a partir de la matriz original. Muchas de estas grabaciones se tomaron en los *recording trips* que se realizaban por todo el continente con estudios portátiles. En Buenos Aires hubo cuatro de estas grabaciones, en 1907, 1910, 1912 y 1917 (Cañardo, Marina, op. cit., pp. 35 y 48). En otros casos se grababa en el exterior, ya fuera con orquestas extranjeras (la Banda de la Guardia Republicana de París, por ejemplo), o con artistas nacionales enviados por las discográficas. Esto último se dio a partir de 1907, año en que la Casa Gath y Chaves envió a Ángel G. Villoldo, Flora Rodríguez de Gobbi y Alfredo Eusebio Gobbi a grabar a París con la empresa Pathé. (Matallana, A., op. cit. p. 23).

<sup>200</sup> *Caras y Caretas*, 06/01/1906, p. 71 y 03/11/1906, p. 20.

Banda de la Policía de la Buenos Aires y la Banda del Regimiento 1° de Infantería)<sup>201</sup>.

Progresivamente, los tangos empezaron a ocupar un lugar cada vez más destacado dentro de la discografía criolla. A modo de ejemplo, en 1909 se anunció el lanzamiento de nuevos discos dobles Víctor de repertorio criollo, dentro del cual las piezas de tango representaban un 20%<sup>202</sup>. Un año más tarde, se anunciaba el lanzamiento de un nuevo catálogo de discos Odeón como “el diccionario de los tangos” (Figura n° 17).

**Figura n° 17: Publicidad de Casa Tagini sobre discos Odeón**

EL DICCIONARIO  
DE LOS TANGOS  
ES LO QUE PODRÁ LLAMARSE EL  
Nuevo Catálogo “ODEÓN”  
Un libro de 150 páginas que  
se envía GRATIS a quien lo pida  
y que contiene el surtido más  
completo de Discos de Ópera,  
Operetas, Bandas, Canciones na-  
politanas y criollas y más de  
200 Tangos.  
El precio de los Discos “Odeón” es \$ 2.00 m/n. a \$ 3.50 m/n.,  
según su tamaño, como es especificado en el Catálogo. Rechazar el  
Disco Odeón, ofrecido a precio más bajo, por ser una falsificación  
común ó un disco usado.  
**CASA TAGINI**  
AVENIDA DE MAYO esquina PERÚ - Buenos Aires  
ESCRITORIO C  
La casa permanece abierta todos los días hasta las 10 p. m.

Fuente: *Caras y Caretas*, 06/08/1910, p. 37

Además de la gran cantidad de tangos grabados y su lugar destacado a la hora de publicitar las grabaciones de esta firma, puede resaltarse la mención a la existencia de falsificaciones o reventa de discos: “rechazar el Disco Odeón, ofrecido a precio más bajo, por ser una falsificación común o disco usado”. Tal como sostienen Binda y Lamas, “hubo un mercado secundario de compra-venta tanto de placas como de aparatos reproductores, lo cual amplió el universo de quienes accedían al sonido”<sup>203</sup>. Esto es consistente con la noción de que hacia el Centenario los reproductores de sonido ya no eran necesariamente bienes de lujo, como se ha visto en la sección anterior.

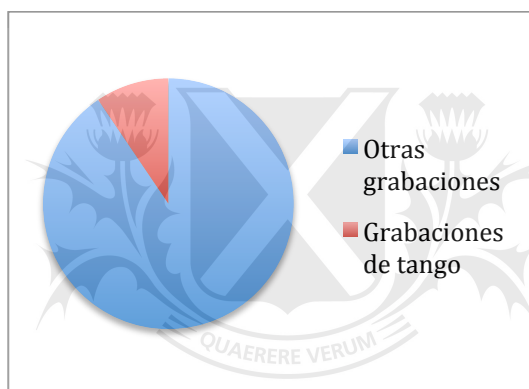
<sup>201</sup> Novati, J. (comp.) op. cit., p. 60 y *Caras y Caretas* 05/10/1907, p. 18.

<sup>202</sup> *Caras y Caretas*, 25/09/1909, p. 13.

<sup>203</sup> Binda, E. y Lamas, H., op. cit. p. 297.

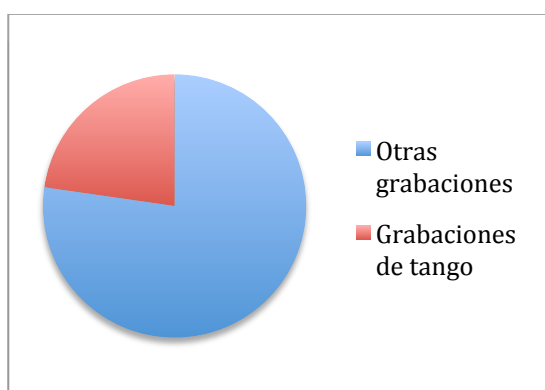
Los autores Binda y Lamas también realizaron un relevamiento de la discografía grabada en Buenos Aires para este período, a partir de distintas colecciones privadas. Estiman que en la primera década se grabaron 1.000 discos de un solo lado y 1.350 dobles, y en la segunda década del siglo 5.500 discos, todos dobles. El tiraje resulta difícil de precisar ya que en algunos casos se fabricaban cientos de ejemplares y en otros miles. Específicamente sobre el tango, desde 1902 a 1910 estiman que se grabaron 350 tangos, y entre 1910 y 1920 unos 2.500. En los siguientes gráficos puede verse la proporción que ocupaban los tangos respecto del total de grabaciones locales en esos dos períodos sucesivos: entre 1902 y 1910 este porcentaje era del orden del 9% (**Gráfico n° 6**), y entre 1911 y 1920 del 23% (**Gráfico n° 7**).

**Gráfico n° 6: Grabaciones hechas en Buenos Aires (1902-1910)**



Fuente: elaboración propia en base a los datos señalados en Binda, E. y Lamas, H. op. cit., p. 297

**Gráfico n° 7: Grabaciones hechas en Buenos Aires (1911-1920)**



Fuente: elaboración propia en base a los datos señalados en Binda, E. y Lamas, H. op. cit., p. 297

En los cuadros se observan dos cuestiones: por una parte una presencia temprana del tango dentro de la música grabada en el período 1902-1910. Por otra

parte, un incremento de la proporción de tangos respecto del total de las grabaciones de música hechas en Buenos Aires con posterioridad a 1911. A su vez, si se toman las cifras contabilizadas por los autores, puede calcularse que entre 1902 y 1910 se grabó el 2% de los 16.800 tangos grabados en Buenos Aires en la primera mitad del siglo, y entre 1911 y 1920 se grabó el 15% de ese total.

Tal como puede apreciarse en los porcentajes señalados, al iniciarse la década de 1910 efectivamente se dio una expansión mucho más fuerte del tango, explicada por múltiples factores. En primer lugar, durante esa década comenzó a cobrar notoriedad dentro de la industria discográfica un nuevo tipo de grupo musical denominado “orquesta típica criolla”, expresión que “identificaba a un conjunto nativo que tocaba tangos con los instrumentos musicales distintivos del género”<sup>204</sup>. A diferencia de otros grupos que también interpretaban y grababan tangos (rondallas y bandas de Policía, de los Regimientos de Infantería 1º y 5º, Banda Municipal), las orquestas típicas criollas eran cuartetos en los que el bandoneón tenía un rol preponderante por sobre la guitarra, el violín y la flauta o el clarinete. Esta formación iría variando a medida que avanzaba la década, derivando en sextetos en los que declinarían los instrumentos de viento y la guitarra sería reemplazada por el piano. A su vez, en términos generales, las orquestas típicas criollas se caracterizaron por un estilo musical sin mayores contrastes entre las secciones de las piezas<sup>205</sup>. La primera de estas agrupaciones musicales fue la de Vicente Greco, destacándose también otras como: Orquesta Juan Maglio, Orquesta Eduardo Arolas, Orquesta “Tano” Genaro, Orquesta “El Alemán” y Orquesta Roberto Firpo.

En este período, las estrategias de venta de las discográficas locales se orientaron a la difusión de este tipo de orquestas. Además de hacer énfasis en la modernidad de los procedimientos técnicos y la fidelidad de las reproducciones respecto de sus originales, se destacaba la profesionalidad de sus músicos y especialmente las virtudes de sus directores, que se instalaban como figuras reconocidas<sup>206</sup>, tal como puede verse en las publicidades de Atlanta (**Figura nº 18**) y

---

<sup>204</sup> Benedetti, H., op. cit., p. 88. De acuerdo con este autor, la primera orquesta en grabar con este nombre fue la de Vicente Greco (1888-1924), a fines de 1909 y principios de 1910 con el sello Columbia Records. La placa inicial era la número T 215 y contenía los tangos *Rosendo* y *Don Juan*. Benedetti, H., op. cit., p. 88.

<sup>205</sup> Novati, Jorge y Cuello Inés, op. cit., pp. 67 y 69.

<sup>206</sup> En estas publicidades se observan la firma y los mensajes de compositores y directores avalando la autenticidad y calidad de los discos. Estas estrategias de publicidad también pueden entenderse como dispositivos paliativos surgidos con la industria discográfica ante la falta del componente visual que generaba la presencia física de los músicos. Maisonneuve, Sophie, op. cit., p. 107, citada por Cañardo,



Odeón (Figura nº 19).

Figura nº 18: Publicidad de Atlanta sobre quinteto criollo "Augusto"

**ATLANTA**  
**ATLANTA**  
 EL  
 MEJOR DISCO DEL MUNDO  
 Unicos Introdutores: **AMENDOLA & Cia**  
 CALLE ESMERALDA N.º 274  
 SOLICITEN CATÁLOGOS GRATIS

MÚSICA EN AMBOS  
 LADOS PARA GRAFÓFONOS DE  
 PUNAS DE ACERO DE TODAS  
 MARCAS.

El famoso quinteto criollo "AUGUSTO", dirigido por Augusto P. Berto. — Oigan estos discos y se convencerán cuáles son los mejores.

Fuente: *Caras y Caretas*, 31/05/1913, p. 26

Figura nº 19: Publicidad de discos Odeón sobre directores Eduardo Arolas y Carlos Marchal

**Los discos criollos**  
**\$2** Discos dobles de 25 centímetros **ODEON**  
 El notable compositor Eduardo Arolas dirigió personalmente la interpretación de sus obras para los discos "Odeón", y todos ellos llevan su firma auténtica. Vean lo que dice:

Una noche de garufa

Buenos Aires, 19 de marzo 1914.

Muy señor mío:  
 Dirijo a Vd. la presente para manifestarle que los discos «Odeón», impresos por mí, tanto solos de banaja como acompañados por orquesta típica criolla, son los que me han dejado más satisfacción.

La reproducción es perfecta, y en ella se reconoce la ejecución original con L. de la H. Bida.

Como tiene la matriz original, así como resulta gratuita en cada disco, y eso le da garantía de que es auténtico.

Saludo a Vd. con toda consideración.

Eduardo Arolas

Buenos Aires, marzo 18 de 1914.

Muy señor mío:  
 Me dirijo a Vd. con el objeto de manifestarle la satisfacción que me ha causado oír reproducidos los discos firmados por mí, e impresos por la orquesta que bajo mi dirección toca en el Palace-Theatre.

Es esta la primera vez que he intervenido en la impresión de discos para gramófonos, y sólo lo he hecho porque se me había asegurado que los gramófonos empleados por la International Talking Machine Co., para la fabricación de discos «Odeón» y «Fonotip», eran los más modernos y perfeccionados. El resultado me ha dejado completamente satisfecho, pues los discos que he oído son una reproducción perfecta que da la ilusión de la orquesta original; espero se que me habrá impresionado.

Con tal motivo, saludo a Vd. atte. S. S.

C. Marchal

El señero músico y compositor Carlos Marchal, director de la notable orquesta del Palace Theatre.

Fuente: *Caras y Caretas*, 28/03/1914, p. 14



La instalación de la orquesta típica como un estándar musical no se debió únicamente al gusto del público por una determinada sonoridad, sino también a la difusión que tenía especialmente a través de la industria discográfica. El énfasis en cada orquesta como una “marca” en sí misma y en la profesionalidad de sus músicos y directores puede leerse como una estrategia de venta que pretendía elevar al tango de su categoría de música popular de escaso valor artístico y, así, apelar a un público pudiente que tenía un acceso más generalizado al consumo de discos, aunque este no fuera de su exclusividad.

Durante el cambio de década, además de darse una retroalimentación entre las orquestas típicas especializadas en tangos y la industria discográfica, también comenzó el éxito del tango en el exterior, iniciado en París en 1911 y extendido luego por países como Italia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos<sup>207</sup>. Este fenómeno impactó fuertemente en la prensa argentina, como se ha visto en el primer capítulo, y propició su aparición en los salones de élite. Esto no quiere decir que la alta sociedad porteña no escuchara o bailara tangos desde años anteriores, ya fuera por el consumo de discos y partituras, o a través de la circulación por otros espacios sociales como los bailes de carnaval. No obstante, no era considerado apropiado hasta este momento que los bailes de élite incluyeran tangos.

Con respecto a la aceptación del tango en círculos más distinguidos, ésta puede verse en las representaciones gráficas asociadas a ese baile, en las que comenzó a aparecer un público elegante, como en el siguiente dibujo que acompañaba a la poesía “El tango”, de Adriano Díaz Olazábal (**Figura n° 20**).

---

<sup>207</sup> Acerca de la *tangomanía* en Europa y Estados Unidos, véase Matallana, A., op. cit.; González Velasco, Carolina, op. cit; y Novati, Jorge y Cuello, Inés, op. cit., pp. 61 a 67.

**Figura n° 20: Ilustración de la poesía “El tango”, de Adriano Díaz Olazábal**



Fuente: “El tango”, en *Caras y Caretas*, 05/10/1912, p. 72

Esta alusión gráfica al tango como un baile elegante se relaciona con la construcción de un sentido de lo moderno en relación con ese género. De acuerdo con Garramuño, en torno al año 1920 cristalizó un discurso que mostraba al tango a través de la mediación de un dispositivo civilizador, como un baile y una música que, desde sus orígenes “primitivos” y exaltados como tales, habrían ido puliéndose y sofisticándose: modernizándose<sup>208</sup>.

Esa percepción de una nueva sofisticación se hacía palpable en la introducción del tango en los programas de los bailes de élite. En septiembre de 1913, se realizó un concurso de tangos patrocinado por la Sociedad Sportiva Argentina en el Palace Theatre. Según la crónica del evento, dicho festival:

...parecía significar además la consagración del tango por lo más representativo de nuestra sociedad; consagración que, por curioso azar, debía adunar el afán europeo y el creciente nacionalismo de nuestras clases elevadas. Porque el tango execrado y excluido cuando imperaba en los suburbios, ha asumido en su peregrinaje ultramarino la plenipotencia de nuestro arte coreográfico<sup>209</sup>.

A pesar de este nuevo pretendido carácter conspicuo, los títulos de los tangos grabados compartían la misma impronta mencionada al analizar los de las partituras. Había una mayor variabilidad temática, con más canciones que antes alusivas al amor, los hechos de la vida cotidiana, eventos históricos, etc, pero continuaba firme

<sup>208</sup> Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

<sup>209</sup> “Ecos diversos”, en *La Nación*, 23/09/1913, p. 16, citado en Binda, E. y Lamas, H., op. cit., p. 188.

la tradición de ubicar al género en relación a la diversión y a lo criollo, popular y porteño, con nombres como “Varias noches de garufa”, “Desalojo de bulín”, “Gringo acriollado”, “Tan rica la ñata”, “Echale bufach al catre”, “El otario”<sup>210</sup>. Es decir que si bien la industria discográfica apuntaba a mostrar al tango como un género musical respetable ejecutado por músicos profesionales, no podía prescindir de las representaciones que históricamente lo habían vuelto exitoso e interesante al público.

Luego de un período álgido posterior al Centenario, el inicio de la Primera Guerra Mundial coincidió con un ralentamiento del éxito del tango en Buenos Aires. Así, en 1914 una publicidad de Jabón Reuter se refería a este género musical como una moda en decadencia, próxima a extinguirse:

El tango ha sido una de esas felices extravagancias con que, repentinamente, se encariña el espíritu de las gentes novedosas, y después de haber nacido con estrépito y crecido con delirio, hoy empieza a declinar, entrando, decidida y fatalmente, en su cuarto menguante<sup>211</sup>.

Ese perpetuo lamento por un pasado en desaparición es una característica intrínseca de los discursos sobre el tango, como se ha visto, y no siempre se condecía con el estado real de la situación. No obstante, con respecto a la producción discográfica sí tiene cierto asidero, al menos temporal. De acuerdo con Benedetti, hubo un período sumamente dinámico entre 1910 y 1913, seguido de un amesetamiento que duró hasta fines de esa década. El autor explica esto, por un lado, en función de las dificultades suscitadas por el desarrollo de la Primera Guerra Mundial en la economía argentina en general, y en la industria discográfica en particular. Luego de un período de sobreproducción, para cuando comenzó la guerra se había acumulado un stock de discos superior al de la capacidades de absorción de un mercado recesivo. Simultáneamente, la escasez de recursos de Europa afectó al prensado y copiado de las matrices grabadas en Buenos Aires, y la disminución del comercio ultramarino incidió en el transporte de esos discos<sup>212</sup>. Por otro lado, el autor sostiene que luego de la introducción de la orquesta típica en 1910 no hubo mayores hallazgos en términos musicales hasta fines de la década. Los grandes cambios consistieron en una mayor difusión del tango cantado (aunque ya existiera desde

---

<sup>210</sup> Estos tangos aparecen en las siguientes publicidades de discos: *Caras y Caretas*, 25/10/1913 p. 128, *Caras y Caretas* 25/04/1914, p. 12, *Caras y Caretas* 02/08/1913 p. 9, *Caras y Caretas*, 19/04/1913, p. 23, *Caras y Caretas*, 09/03/1912.

<sup>211</sup> *Caras y Caretas*, 20/06/1914, p. 105.

<sup>212</sup> Benedetti, H., op. cit, pp. 98-99.

antes) y un cambio en la marcación rítmica.

En cualquier caso, ese amesetamiento debe ser entendido en relación con el período de auge que le precedió, en el que el tango se constituyó como un género exitoso, con distintas apoyaturas comerciales y el interés de un público amplio y diverso.

## **6. Conclusiones**

En este capítulo se ha explorado el crecimiento del mercado musical porteño en relación con el del tango desde el cambio de siglo hasta los prolegómenos de la Primera Guerra Mundial. Las referencias a otros países, que no pretenden ser comparaciones exhaustivas, permiten ubicar a la difusión del tango en un proceso más amplio que estaba en desarrollo desde el siglo XIX en las grandes ciudades del mundo occidental, en donde el mercado musical crecía apoyándose en distintos vectores.

Como parte fundamental de ese mercado musical, se ha constatado que en este período se consolidó un núcleo de músicos y profesores de música capaces de interpretar y enseñar el tango, y que esta población tenía una representación mayoritaria de los extranjeros, y una presencia destacable de mujeres con estudios formales de música. Ambos grupos, que no suelen figurar dentro de las imágenes tradicionales acerca de este género musical, podían ser consumidores y transmisores de este género en ámbitos distintos de los que emergen de la propia imaginaria del tango —el arrabal criollo, y el prostíbulo, son los más típicos—.

A su vez, el mercado musical en expansión fue abriendo el camino para que el tango tuviera una difusión más transversal en la sociedad porteña. En esa línea, se ha explorado el crecimiento de la edición de partituras y la industria discográfica, ya que estos negocios impulsaban un repertorio en constante renovación y tenían una amplia llegada al público. Como parte de estas vías de difusión, se destacan las posibilidades que habilitaba la vida en la ciudad. Quien no tuviera los medios para comprar un fonógrafo, podía acceder a sus sonidos porque le llegaban de un cuarto vecino del atestado conventillo. Quien no se vinculara con los sectores populares, podía conocer la música asociada con ellos mientras contemplaba las vidrieras de una casa de venta de discos.

En ese análisis del mercado musical se han puesto de relieve las representaciones con las que se asociaba el tango en estos productos culturales, con

la intención de dilucidar por qué era tan exitoso, por qué gustaba. Se comprueba que se incluía al tango dentro del repertorio criollo. No sólo porque efectivamente lo fuera, sino porque hacerlo era también un recurso de venta.

A su vez, resultaba fundamental el componente histriónico, en parte porque el teatro colaboró en la difusión del tango, como se verá en el siguiente capítulo, pero también porque bailar o escucharlo era una manera de actuar, disfrazarse de porteño y de criollo. Esto se desprende de la recurrencia permanente a imágenes estereotípicas de cómo era y cómo se comportaba un porteño en los títulos de las partituras y discos, muy frecuentemente enunciados en primera persona. Como sostiene D. Hesmondhalgh, en las sociedades contemporáneas la música provee a los oyentes de elementos para la construcción de su identidad individual, al mismo tiempo que permite generar un sentido de comunidad entre aquellos que la comparten<sup>213</sup>. Al igual que en el caso de la literatura criollista, el tango ofrecía un espacio identitario de referencia para una sociedad en profundo movimiento.

Esa alusión a lo autóctono, tomaba por lo general la figura de los sectores más pobres y no del todo incorporados a la estructura productiva de la sociedad urbana moderna, con el compadrito como figura más representativa. Como se verá más adelante, Karush ha analizado a la industria del entretenimiento argentina de las décadas de 1920 y 1930 como instancia fundamental de difusión de una imagen de lo nacional asociada a los sectores populares<sup>214</sup>. El análisis propuesto en este capítulo permite pensar que ese entramado comercial y cultural fue estructurándose ya desde el cambio de siglos, para potenciarse mucho más fuertemente a través de la radio y el cine luego de 1920.

Pero además, se ha constatado que el encanto de este género radicaba en su completa asociación con el baile, aún cuando sólo fuera en la imaginación de quien escuchaba un disco en soledad y cuando sólo fuera la música la que penetrara en ambientes en los que el baile no podía. El tango se asociaba con compañía, el entretenimiento, el bullicioso ciudadano y, especialmente, la seducción.

---

<sup>213</sup> Hesmondhalgh, David, *Why Music Matters*, Chichester, John Wiley & Sons, 2013, pp. 1 y 2.

<sup>214</sup> Karush, Matthew B., *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*, Durham, Duke University Press, 2012.

### Capítulo III: El tango en el teatro y el carnaval

Oye como a Juana  
Yo la conocí  
Era un domingo de carnaval  
Y al *Pasatiempo* fui a bailar.  
Hablé a la Juana para un chotís  
Y a enamorarla me decidí.  
En sus oídos me lamenté  
Me puse tierno y tanto hablé,  
Que la muchacha se conmovió  
Con mil promesas de eterno amor.  
Hablé a la mina de mi valor  
Y que soy hombre de largo spor;  
cuando el estrilo quiera agarrar  
vos, mi Juanita, me has de calmar.  
Y ella callaba y entonces yo  
Hice prodigios de ilustración,  
Luego, en un tango, che, me pasé  
Y a puro corte la conquisté.<sup>215</sup>

#### 1. Introducción

En septiembre de 1897, se estrenó en el teatro Olimpo de Buenos Aires la zarzuela *Justicia Criolla* escrita por Ezequiel Soria y con música de Antonio Reynoso. La obra transcurría en un conventillo mientras se efectuaban los preparativos para un baile y presentaba una historia de amor dramática con ribetes cómicos, en los que destacaba el personaje de Benito —“negro, portero del Congreso”<sup>216</sup>—, interpretado por Enrique Gil, director de la compañía. En la escena IX, José — “gallego, portero de los Tribunales”<sup>217</sup>—, competía con Benito por el amor de “la Juana”, incrédulo de que ella se fuera a enamorar de un hombre de color. El contrapunto entre ambos finalizaba con un cuadro musical en el que Benito tenía la última palabra: había conquistado a la Juana durante un baile de carnaval en el teatro Pasatiempo. La destreza en el tango había sido la piedra de toque tanto en esa conquista amorosa como en la competencia entre los dos varones pertenecientes a los sectores populares porteños.

Esta cita inicial permite explorar dos aspectos de la relación entre el teatro y el tango a principios del siglo XX. Por una parte, el fragmento citado corresponde a una obra que integraba un panorama teatral nacional que desde fines del siglo XIX en adelante incluiría cada vez más al tango en sus guiones. Por otra parte, la cita

<sup>215</sup> Soria, Ezequiel, “Justicia criolla”, en *Zarzuelas criollas*, Buenos Aires, Padró & Ros Editores, 1899, p. 123.

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 107.

<sup>217</sup> *Ídem.*



evidencia la existencia de bailes de carnaval en los teatros, en los que, como muestra Benito, el tango era un componente fundamental del lucimiento de los bailarines, consustancial a esas noches de festejo y visto como un divertimento propio de la sociabilidad de los sectores populares. Por lo tanto, en este capítulo se analizará la relación del teatro con el tango a partir de dos aspectos: el conjunto de producciones nacionales de distinta envergadura puestas en escena y el papel que desempeñaron los bailes de carnaval como espacios de encuentro.

Se pondrá en evidencia que el teatro nacional y los bailes de carnaval eran formas de entretenimiento de creciente masividad que se apoyaban y retroalimentaban en el tango. En este análisis, se pondrá de relieve la llegada a un público amplio de este género musical, pero también los límites de esa difusión, relacionados con un conjunto de representaciones sobre el tango, lo criollo y lo popular, que al mismo tiempo el teatro continuaba consolidando. Finalmente, en esa tensión entre expansión y rechazo, se abordará la cuestión del tango como una práctica de origen popular que impactaba en el gusto y la apreciación estética de otros sectores de la sociedad.

## **2. El tango en los escenarios**

### **2.1 El tango y el teatro nacional**

Hacia fines del siglo XIX, la zarzuela —género dramático de origen español que combinaba diálogos hablados, canto y baile— era el entretenimiento teatral de mayor éxito en Buenos Aires, según Kristen McCleary. La autora demuestra que la zarzuela española alcanzó su apogeo en Buenos Aires entre 1891 y 1904<sup>218</sup>, tratándose de un fenómeno de gran masividad al que caracteriza como “la primera expresión del entretenimiento cultural de masas en la capital de Argentina”<sup>219</sup>. Si bien contaba con una legitimidad de origen al habérsela considerado en un principio como una actividad “de élite”, su popularidad no se circunscribía a un único perfil de espectador, sino que era transversal a la sociedad porteña: personas de distintos sectores sociales, y tanto criollos como inmigrantes concurrían a ver y oír zarzuelas.

De acuerdo con la autora, en el cambio de siglo ese género inspiró y abrió el camino para espectáculos teatrales locales como la zarzuela criolla y posteriormente

---

<sup>218</sup> Si bien McCleary señala a 1904 como el año en que la zarzuela comenzó a aminorar su éxito, los datos recabados en la presente investigación permiten sostener que, al menos en términos de cantidad de espectadores, la zarzuela continuó siendo el principal espectáculo teatral hasta 1908.

<sup>219</sup> McCleary, Kristen, op. cit., p. 2.

las comedias nacionales o sainetes. Las producciones nacionales retomaban algunas cuestiones del formato de la zarzuela como los cuadros musicales (aunque con menor preponderancia) o el estilo de obra “por hora” desarrollada en un acto característico de un tipo de zarzuelas. También se presentaban en los mismos teatros que las zarzuelas con precios accesibles y se inspiraban en aspectos y personajes de la cultura local<sup>220</sup>. Teniendo en cuenta esos puntos en común, aunque las producciones de carácter nacional no contaran con la misma legitimidad de origen que la zarzuela, es posible pensar que continuaron la tradición de masividad transversal a los distintos sectores de la sociedad porteña y que, por lo tanto, alcanzaban a un público diverso.

En ese marco, desde fines del siglo XIX, las producciones del teatro nacional se enmarcaron esencialmente en la temática criollista, inspiradas en el tipo de historia narrada por Eduardo Gutiérrez en *Juan Moreira*, editada como folletín desde 1879 y estrenada como pantomima y obra teatral en 1884 y 1886 respectivamente. Según Prieto, el drama criollo presentaba catárticamente las injusticias y sobre todo exploraba “los alrededores del drama: el escenario con los íconos consagrados del paisaje campesino, las danzas, la música, las canciones que hablaban la única lengua nacional entre las lenguas del arte que se oían en la Argentina de entonces”<sup>221</sup>.

Ese estilo nativista y popular del drama criollo, junto con los elementos ya señalados de la zarzuela, influyó a un género más urbano como fue el sainete porteño, que se inició con *La fiesta de don Marcos* de Nemesio Trejo en 1890<sup>222</sup>. Según Jorge Dubatti:

El sainete puede definirse como una pieza breve (generalmente acto único, dividido en dos o tres cuadros), de carácter popular, eminentemente cómica, pero que también incluye componentes melodramáticos o trágicos según diferentes combinaciones, ya presentes en las prácticas españolas del género. Uno de sus artificios fundantes son los “tipos”, personajes hipercodificados en su caracterización y desempeño de acuerdo con una práctica regularizada, en los que se reelaboran figuras de la realidad inmediata, entre el costumbrismo y la caricatura cómica...<sup>223</sup>

En Buenos Aires, esa caracterización estereotipada tuvo como ejes al suburbio porteño, al conventillo y a distintos personajes y actitudes asociadas con esos

---

<sup>220</sup> Ibid., pp. 15 y 16.

<sup>221</sup> Prieto, A., op. cit, p. 158.

<sup>222</sup> Seibel, Beatriz, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 467, citada en Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012, p. 27.

<sup>223</sup> Ibid., p. 47.

espacios, como se ha visto brevemente en el epígrafe de este capítulo<sup>224</sup>. En un artículo de *La Nación* de 1907 acerca del teatro nacional, se criticaba la profusión de autores nacionales dedicados a estas temáticas con posterioridad al surgimiento del drama criollo. En estas obras:

Los que no podían hacer hablar a sus personajes en lenguaje discreto y probablemente sensato, acudieron al lunfardo, resbalándose muy luego holgadamente en los chapurreados extranjeros, entre los que marcó el record de la predilección popular, el «tano» cómico y pintoresco. (...) El conventillo, cansadoramente explotado por el género chico español, con sus infaltables chulos o compadres, su gallego inamovible, su hortera clavado, su petimetre o zambullidor irremplazable, sus vecinas murmuradoras, su chica simpática, calumniada e inocente, así como la pareja de policianos, «chapas» o «botones», rodeados de la pléyade de granujas y vendedores de diarios estereotipados, fueron el fondo común en que se tejió el burdo recamo de los chillones y mal marizados asuntos teatrales. *El tango asumió proporciones de eje maestro en estos gazpachos escénicos*<sup>225</sup>.

En la primera década del siglo XX, la industria teatral nacional signada por este tipo de obras continuó creciendo, producto no sólo del aumento del interés por las temáticas tratadas, sino también de un crecimiento de la población urbana en general. Las compañías teatrales nacionales pasaron de tres en 1900 a ocho en 1910 (aunque preponderaban las de extranjeros)<sup>226</sup>. Entre esas compañías se destacaba la de los hermanos Podestá, que se había formado a fines del siglo XIX representando por primera vez la popular obra *Juan Moreira* y se había instalado desde 1901 en el teatro Apolo en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Desde allí tenían llegada a un público masivo, abarcaban temáticas más amplias que lo gauchesco e incluían obras de autores argentinos y uruguayos<sup>227</sup>.

En términos comparativos, la recaudación y cantidad de espectadores de este

---

<sup>224</sup> Acerca del teatro nacional en este período véase: Cilento, Laura y Rodríguez, Martín, “Configuración del campo teatral (1884-1930)”, en Pelletieri, Osvaldo (dir). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires, Galerna, 2002, pp. 77-98; Pelletieri, Osvaldo, *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008; Lafforgue, Jorge, *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986; Pellarolo, Silvia, *Sainete criollo. Democracia/Representación. El caso de Nemesio Trejo*, Buenos Aires, Corregidor, 1997; Gallo, Blas Raúl, *Historia del sainete nacional*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1958.

Acerca del mundo del espectáculo teatral porteño durante los años veinte, véase: González Velasco, Carolina, *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.

<sup>225</sup> *La Nación*, 26/10/1907, pp. 5 y 6 [Las bastardillas son mías].

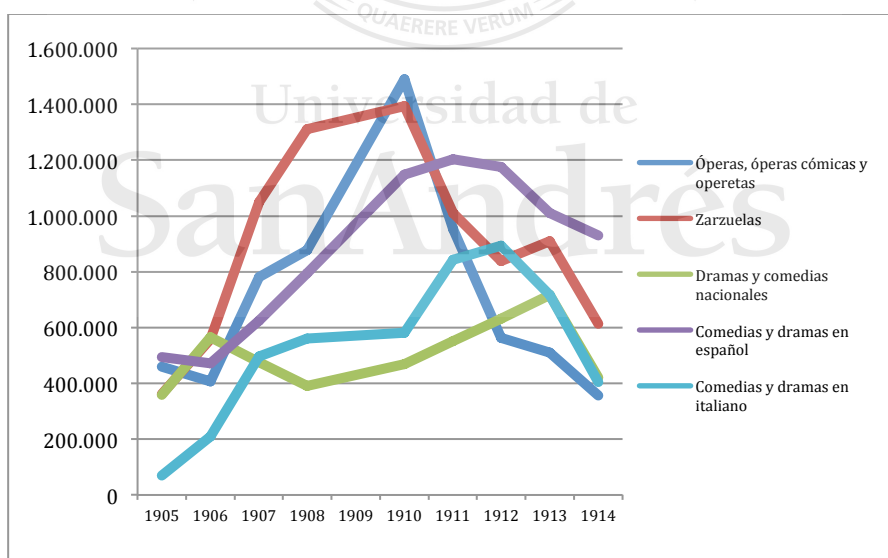
<sup>226</sup> Seibel, Beatriz, op. cit., p. 467, citada en Dubatti, Jorge, op. cit., p. 25.

<sup>227</sup> Lamus, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010.

tipo de espectáculos no eran superiores a las de otros grandes géneros teatrales de mayor tradición en el país como la ópera, la zarzuela o los dramas y comedias en español y en italiano, que además se encontraban insertos en circuitos teatrales internacionales. A pesar de ello, este fue un período de crecimiento para las producciones nacionales.

En el siguiente gráfico se observa, en primer lugar, que en términos generales esta fue una época de expansión para el teatro en Buenos Aires (**Gráfico n° 8**). A su vez, desde 1910 se registró una caída abrupta en la preferencia del público porteño por las óperas y las zarzuelas, y desde 1911 una disminución de la concurrencia a las obras de origen español, mientras que las producciones nacionales crecían, llegando a sobrepasar a las óperas y acercándose a las zarzuelas y a las obras en italiano. La desaceleración económica de 1913 y la posterior recesión ocurrida con el comienzo de la Primera Guerra Mundial coinciden con una fuerte caída de la concurrencia a todos estos espectáculos teatrales<sup>228</sup>.

**Gráfico n° 8: Cantidad de espectadores en los principales géneros teatrales (Buenos Aires, 1905-1914)**



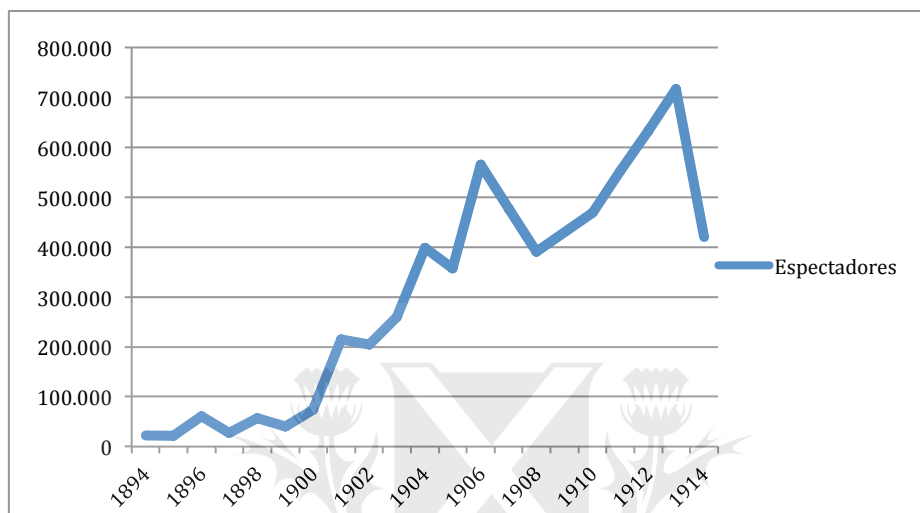
Fuente: elaboración propia en base a *Anuarios Estadísticos de la Ciudad de Buenos Aires*<sup>229</sup>

<sup>228</sup> Acerca de la declinación económica en Argentina en el año anterior a la Primera Guerra Mundial y especialmente durante la misma véase: Badoza, Silvia y Belini, Claudio, “El impacto de la Primera Guerra Mundial en la economía argentina”, en *Ciencia Hoy*, Volumen 24, número 139, junio - julio 2014; y Belini, Claudio, “El impacto de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión en las economías extra pampeanas”, en *Travesía*, Vol. 21, N° 1, Enero-Junio 2019, pp. 9-33.

<sup>229</sup> Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1906, 1907, 1913, 1914, 1915; Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario*

El crecimiento de la industria teatral nacional resulta más contundente cuando se lo mide contra sí mismo y en un período más amplio, como se ve a continuación (Gráfico n° 9).

**Gráfico n° 9: Cantidad de espectadores de dramas y comedias nacionales en Buenos Aires (1894-1914)**



Fuente: elaboración propia en base a *Anuarios Estadísticos de la Ciudad de Buenos Aires*<sup>230</sup>

*Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía “La Buenos Aires”, 1903; Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta «La Bonaerense» de Gerónimo Pesce, 1908; Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, Años XX y XXI-1910 y 1911*, Buenos Aires, Imprenta «El Centenario» de Alegre y Quincoces, 1913. En todos los casos, la información se tomó de la sección “Diversiones y juegos - Teatros”.

Se tomó el período 1905-1914 porque a partir de 1905 se usan las mismas categorías para todos estos géneros teatrales de forma relativamente estable. Con posterioridad a 1914 se editó un anuario para el período 1915-1923 que no permite extraer el mismo tipo de información para cada año. No se pudo acceder al *Anuario Estadístico* de 1909 por lo que para completar la línea en ese punto se realizó una estimación estadística con el programa Excel.

En los anuarios se da información sobre otros tipos de espectáculos además de los incluidos en este cuadro: comedias y dramas en francés, acróbatas, varios y cinematógrafo. Este último entretenimiento superaba ampliamente al resto en recaudación y espectadores, y creció de manera espectacular en este período.

<sup>230</sup> Aquí se analizó un período más amplio que en el cuadro anterior porque las categorías para los dramas y comedias nacionales indicadas en los *Anuarios* eran más estables que las de los demás géneros, aunque tenían también algunas variaciones. Respecto de estas últimas, entre 1894 y 1903 los *Anuarios* consignaban sólo “dramas criollos”, y en 1904 sólo “comedias nacionales”. Para el período 1905-1914 se utilizó la categoría “dramas y comedias nacionales”. Se tomaron esas categorías para realizar el cuadro. No se pudo acceder al *Anuario Estadístico* de 1909 por lo que para completar la línea en ese punto se realizó una estimación estadística con el programa Excel. Además de los Anuarios ya citados para el período 1905-1914, se consultaron los siguientes ejemplares para el período 1894-1904: Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1895, 1896, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1905; Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, G. Kraft, 1897; Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía

Además, en este período aumentó la cantidad de teatros que representaban dramas y comedias locales. Entre 1905 y 1913, por ejemplo, estos pasaron de ser cinco a ser doce<sup>231</sup>. A su vez, si se toma a 1913 como el momento de mayor afluencia de espectadores, se constata que esta se incrementó 31 veces (pasando de 22.354 en 1894 a 715.983 en 1913), crecimiento que excede ampliamente al que experimentó la población de la ciudad en el mismo período<sup>232</sup>.

Esa escena teatral en alza convivió con el primer auge del tango rioplatense que por el mismo período estaba enraizándose dentro del mercado musical a través de la venta de partituras, la música en vivo y la industria discográfica. Ese crecimiento en espejo de estos negocios asociados con la música no fue una coincidencia azarosa, sino que ambos fenómenos se retroalimentaron, como se verá a continuación.

La presencia del tango rioplatense dentro de las producciones de carácter nacional se constata por lo menos desde fines de la década de 1890<sup>233</sup>. Desde entonces, distintos dramas, zarzuelas y sainetes criollos comenzaron a incluir menciones a tangos, a músicos tocando un tango de fondo dentro de la escena, o a personajes que lo bailaban<sup>234</sup>. El tango no estructuraba la función pero sí aportaba

---

«La Buenos Aires», 1903.

<sup>231</sup> Información tomada de los anuarios estadísticos ya citados correspondientes a esos años.

<sup>232</sup> En 1895 la población de Buenos Aires era de 663.854 personas, y en 1914 de 1.575.814, lo cual equivale a una tasa de crecimiento del 137%, que aquí se compara con una tasa del 3102% para la concurrencia a producciones teatrales nacionales entre 1894 y 1913. Los datos de la población de la ciudad fueron tomados de los censos nacionales de esos años: *Segundo Censo de la República Argentina, 10 de mayo de 1895*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898 y *Tercer censo nacional. Levantado el primero de junio de 1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía, 1916.

<sup>233</sup> Como se ha visto en el primer capítulo, existía una variedad de géneros musicales denominados “tango”. En el ámbito del teatro, y especialmente en las zarzuelas, se desarrolló el “tango americano” que, desde un punto de vista musicológico, se distinguía del tango rioplatense y no contaba con una coreografía propia (Novati, Jorge y Cuello, Inés, op. cit., pp. 22 a 35). Esta superposición podría llevar a atribuir erróneamente el carácter de tango rioplatense a muchos “tangos americanos”, ante la falta de un análisis musicológico. No obstante, la ambientación criolla y porteña de las obras y sus personajes, la presencia de una coreografía de pareja enlazada con cortes y quebradas, y los calificativos de la prensa pueden servir para dilucidar de qué tipo de tango se trata, en los casos en que no sea explícito. Un ejemplo de esto podría verse en la obra *Los disfrazados* (1906) de Carlos Pacheco, con música de Antonio Reynoso (Pacheco, Carlos M., *Los disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, Eudeba, 1964). Desde un punto de vista musicológico, el tango “Terceto de compradres” de esa obra no puede encuadrarse dentro del tango rioplatense (Novati, J., y Cuello, I., op. cit., p. 35). No obstante, la letra de ese tango recorre una serie de estereotipos asociados al varón porteño y su lucimiento en los bailes de carnaval, e incluso se mencionan sitios indisociables de la historia del tango como la casa de “María la Vasca” o el teatro Victoria. A su vez, autores como Binda y Lamas dan a entender que existe una continuidad entre la variante rioplatense del tango y las melodías de tango de muchas zarzuelas de producción local (Binda, E. y Lamas, H., op. cit. pp. 230-235). A la luz de estas cuestiones cabe pensar al tango en los teatros a partir de una cierta fluidez dentro de un espectro, antes que dentro de categorías estancas claramente delimitadas.

<sup>234</sup> De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda, *El tema del tango en la literatura argentina*,



elementos para la construcción de un ambiente y unos personajes porteños. También era frecuente que, aunque no figurara en el guión de las obras, hubiera un número suelto en el entreacto o al final<sup>235</sup>. En cualquier caso, su inclusión dentro del espectáculo apuntaba, además de a generar una determinada ambientación y caracterización de los personajes, a atraer y complacer al público. En ese sentido, en 1912 el cronista de la semana teatral de la revista *Caras y Caretas* informaba que

Más de media docena y pico de piezas hemos visto unos cuantos, que han alcanzado la gloria del aplauso en vez del justiciero oprobio a que estaban naturalmente destinadas, por haber sabido el autor erizar de gusto a su público con un tango a tiempo. ¡Poder supremo del ritmo cuando es de aquellos que hacen cosquillas en la esquina dorsal de un pueblo!

Sin duda esto tiene poco que ver con el gran arte; pero muchas veces el teatro nacional ha tenido poco que ver con el gran arte. O si se quiere de otro modo, para el público ese que han ido formando ciertas compañías de lo criollo, muchas veces el gran arte ha sido el tango<sup>236</sup>.

Es posible que algunas obras fueran el espacio de estreno de tangos que luego se diseminaban por otras vías. De hecho, *¡Qué calor con tanto viento!*, canción mencionada en el capítulo anterior, se estrenó primero como obra de teatro y un año después la compañía Víctor lanzó a la venta un disco del mismo nombre<sup>237</sup>. Al analizar el caso berlinés, Morat sostiene que la primera vía de difusión de las canciones populares era el teatro (a través de la opereta o distintos espectáculos de variedades), a la que luego seguía la impresión de partituras para los salones de baile y uso privado, y finalmente la grabación de las más destacadas en discos que se reproducían en las casas particulares y en los distintos sitios de entretenimiento<sup>238</sup>. En Buenos Aires, la relación entre el tango y el teatro fue estrecha, pero en la mayoría de los casos parecería ser que el teatro recurría a tangos de existencia previa como

---

Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969, pp. 233 y 234. Este libro da cuenta de otras obras teatrales que incluyen tango, como por ejemplo: el drama gaucho *Julián Giménez* de Abdón Aróztegui (1895), la zarzuela *Ituzaingó* de Abdón Aróztegui (1896); la ya mencionada zarzuela dramático-cómica *Justicia Criolla* (1897) de Ezequiel Soria (1873-1936); *El Sargento Martín* (1896); *Ensalada Criolla* (1898) escrita por Enrique De María (1869-1943) con música de Eduardo García Lalanne; el sainete *¡Abajo la careta!* (1901) de Enrique Buttaró (1882-1904). En 1906 se estrenan *Chambergos y Galeras*, de Manuela Saavedra, *Los amores de Giacomina*, de A. Fontanella y el sainete *Los disfrazados* de Carlos M. Pacheco (1882-1924); en 1912 *Chimango* (1912) de A. Fontanella y *El tango en París*; y en 1914 *El tango en Buenos Aires*.

<sup>235</sup> Novati, Jorge y Cuello Inés, op. cit, p. 61.

<sup>236</sup> *Caras y Caretas*, 24/02/1912, p. 3.

<sup>237</sup> *La Prensa*, 20/09/1908, p. 14.

<sup>238</sup> Morat, D., op. cit, p. 341. El autor complementa esta visión de un proceso de arriba hacia abajo con la apropiación y modificación de las canciones populares por parte del público, lo cual generaba nuevas versiones de los temas originales.

manera de volver atractivas sus obras, antes que ser el principal lugar de estreno de los mismos. Tal como sostiene la citada crónica de *Caras y Caretas*, el tango podía servir como un factor convocante y como un complemento de un guión no siempre destacado. La misma obra *¡Qué calor con tanto viento!* tiene un nombre casi idéntico al de un tango más antiguo denominado *¡Qué polvo con tanto viento!* de Pedro Quijano (que a su vez se inspiraba en un tango de 1890)<sup>239</sup>, seguramente apelando al interés del público por la semejanza con el nombre de una canción ya presente en el repertorio popular.

En un sentido similar, en el guión de la obra melodramática *En la vereda* de Manuel Cientofante (1909)<sup>240</sup>, se indicaba que dentro del rancho en el que transcurría la obra los músicos tocaban los tangos “El porteño” y “El choclo” de Ángel Villoldo, ya conocidos desde hacía varios años. La edición de la obra formaba parte de una colección llamada “Biblioteca Popular” y se presentaba junto con la letra de varios tangos, entre ellos, “El porteño”. Esto se publicitaba en la portada con una típica imagen de un compadrito y una mujer bailando (Figura n° 21).

**Figura n° 21: Portada de *En la vereda*, de Manuel Cientofante**



Fuente: Cientofante, Manuel, op. cit.

<sup>239</sup> Instituto Argentino de Estudios sobre el Tango, “Principales autores e intérpretes”, en Novati, J. (comp)., op. cit., p. 187.

<sup>240</sup> Cientofante, Manuel, *En la vereda*, Buenos Aires, Casa Editora Andrés Pérez, 1909, pp. 12 y 16, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz. [Consultado en línea el 20/10/2019 en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835980863/1/>]

Debajo de la figura se lee:

Con un tango de VILLOLDO  
no hay criollo que no se arquée,  
ni *nena* que no cogeë [sic],  
con uno, o con otro pie,  
por eso, que «En la Vereda»  
al rasgearlo una guitarra;  
no deja de armarse farra  
bailando, *de rechupé!*

Esta mención específica a Villoldo como autor del tango y la inclusión de la letra hace pensar que no sólo las obras teatrales se apoyaban en el tango para atraer al público, sino que también podían servir como medio para publicitarlos, tanto a través de la puesta en escena de la obra, como de su difusión dentro de los impresos de carácter criollista. Puede suponerse que en este caso existiera algún vínculo comercial entre la casa editora y los autores del tango y la obra de teatro.

En otros casos, los guiones de las obras no aludían específicamente a un tango en particular, como por ejemplo en el cuadro dramático en un acto *Yerba mala de* José Eneas Riu (1908) estrenado por la compañía de Pablo Podestá en el Teatro Marconi<sup>241</sup>. En una escena que transcurre en un café, se indica que un trío de músicos (guitarrista, violinista y flautista) tocan dos tangos populares, sin que se especifique su título. A pesar de que no se menciona ninguna pieza en particular, es probable que durante la obra el público reconociera a los tangos en cuestión.

## 2.2 El tango y los cafés concierto

Los espectáculos teatrales más formales no eran los únicos en los que se oía la música del tango. De acuerdo al *Texto de Instrucción Policial* de 1907, los cafés concierto (también conocidos como cafés cantantes) eran todos los edificios donde se dieran “representaciones sobre un escenario sin decoraciones ni maquinarias, o con una decoración incombustible y fija”<sup>242</sup>. El tipo de espectáculos que allí se representaban era por lo general considerado como de segundo orden. De esa manera, en 1906, una crónica periodística del diario *La Nación* describía la actividad de un café cantante durante un día domingo de la siguiente manera:

<sup>241</sup> Riu, J. E., *Yerba mala*, Buenos Aires, Hostech y Fortuni, 1908, p. 13, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz. Consultado en línea el 20/10/2019 en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/83598124X/1/>

<sup>242</sup> Ballvé, Antonio, *Texto de Instrucción Policial* (segunda edición aumentada), Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907, p. 178.

El telón está levantado y hay gente en las tablas. La orquesta ha terminado su tango. (...) Y vemos en el escenario a un joven actor que figuró hasta hace poco en una compañía dramática nacional. Junto a él está la primera actriz antigua corista de un teatro por secciones y al lado de ella, una partiquina que era segunda dama en la compañía donde la primera dama era corista. Y luego otro hombre y otra mujer.

¿Cómo se han mezclado allí aquellos cómicos? El teatro en Buenos Aires tiene también su resaca, tiene también su «carogne» y tiene también su alcantarilla. ¡Pobres desperdicios humanos! ¿Y quién ha escrito semejantes procacidades? Por la pantomima nos había parecido reconocer una obrilla española, pero las palabras nos despistan. Algún anónimo, quizá alguna semana de hambre serán el autor que buscamos. ¡Pobre él también! ¡Y con qué ganas sigue riendo el público! Otra grosería innoble, y otra, y otra<sup>243</sup>.

Los cafés cantantes o cafés concierto fueron una forma muy difundida de entretenimiento desde fines del siglo XIX, cuya habilitación en Buenos Aires se constata por lo menos desde 1880<sup>244</sup>. Como puede verse en la crónica, se caracterizaban por brindar espectáculos variados. En el caso citado por lo menos, se incluía música en vivo y una representación teatral cómica con contenido procaz. En otros cafés de este tipo podía haber acrobacias, imitadoras, bailarinas, ilusionistas, cantantes, entre otros<sup>245</sup>. Siguiendo a Schettini, podían adquirir distinta envergadura, desde pequeños salones en una casa particular a emprendimientos comerciales insertos en el circuito internacional, como el teatro Casino<sup>246</sup>. Otro café concierto de renombre era el del teatro Pasatiempo, mencionado en el epígrafe de este capítulo, que el censo municipal de 1887 describía como:

<sup>243</sup> “Por las calles”, en *La Nación*, 10/12/1906, p. 7.

<sup>244</sup> Véase por ejemplo en el Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires: Legajo 32/1880 Cultura, carpeta 3804; Legajo 14/1881 Economía, Carpeta 1347; Legajo 70/1886 Economía, carpeta 9; Legajo 163/1888 Economía, carpeta 1187; Legajo 103/1889 Economía, carpeta 4; Legajo 103/1889 Economía, carpeta 11; Legajo 103/1889 Economía, carpeta sin n° (expediente iniciado por Enrique Varizat); Legajo 39/1891 Cultura, carpeta 9; Legajo 49/1901 Cultura, carpeta 2772.

Esta documentación fue consultada durante el año 2015. Dos años más tarde, ese Archivo cerró su consulta por tareas de mantenimiento y mudanza, y desde entonces lamentablemente continúa fuera del acceso al público.

<sup>245</sup> Schettini, Cristiana, “South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America”, en *International Review of Social History*, n° 57, 2012, p. 138.

<sup>246</sup> Schettini, Cristiana, op. cit., p. 140. Según H. Caride Bartrons, posteriormente al Centenario la mayor parte de los café conciertos se ubicaban en zonas con alta densidad de prostíbulos. Caride Bartrons, Horacio, *Lugares del mal vivir. Una historia cultural de los prostíbulos de Buenos Aires 1857-1936*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 2017, p. 203. Consultado en línea el 23/10/2019 en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/omp/index.php/iaa/catalog/download/tesis/5/18-1?inline=1>

El más ruidoso y desordenado de los que existen en la capital. En el invierno, ocupa un edificio cerrado de 880 metros cuadrados, en el que se representa dramas, operetas y conciertos, y en el verano se transforma en jardín concierto, que tiene por techo la bóveda estrellada del firmamento. Todo es especial, sui generis, en este teatro, desde los artistas, deshecho de las compañías e inválidos del arte, que recitan o cantan bajo un coro de aullidos o de gritos, hasta el público, compuesto de personas jóvenes, bullangueras y mal entretenidas. Tiene 12 palcos, 109 tertulias, y 228 lunetas<sup>247</sup>.

Si bien estos sitios estaban habilitados por la Municipalidad, constituían un foco de preocupación para las autoridades por el contenido procaz de sus representaciones y por la posibilidad de que el público replicara esos comportamientos por fuera del recinto. En 1906, un grupo de vecinos de Buenos Aires elevó una petición al Ministro del Interior acerca de “desmanes de palabra y hecho” contra mujeres y niñas en las calles. El entonces Jefe de la Policía de la Capital —coronel Ramón Falcón—, se dirigió a dicho Ministro informando que también le había llamado la atención a la Intendencia Municipal por este asunto:

...sobre el desarrollo alarmante de escenas inmorales que se exhiben al público, diariamente, en los teatros de segundo orden y cafés-concierto de esta ciudad, establecimientos que han sido habilitados y funcionan bajo el amparo de la autoridad. Es una escuela de vicios, de prostitución, de obscenidades, a la que asiste de preferencia el público grueso y la juventud que toma camino del libertinaje, para salir después a dar expansión a sus malas costumbres adquiridas en el mal ejemplo, sin hacer diferencia entre los escenarios de esos teatros y las calles de Buenos Aires, transitadas necesariamente por la población honesta<sup>248</sup>.

De manera similar, en 1906 un articulista del diario *La Nación* convocaba a la Intendencia a ejercer mayor vigilancia moral sobre el teatro Casino, donde desde hace días se representaba:

...cierta revista que ha tenido el privilegio de erizar los pelos morales de infinidad de personas ya casi calvas en materia de escrúpulos. La revista en cuestión, mitad francesa y mitad criolla, tiene sobre sus congéneres la ventaja de ser grosera en y con dos idiomas. Contar lo que allí se dice sería imposible, ni aún disponiendo y usando de todos los vocabularios y etimologías simbolistas. Las barbaridades más grandes van en cuenta de criollismos, lo que sin duda debemos agradecer. Ha habido, ante este engendro, protestas en los diarios, y aún particulares, y conminaciones a la intendencia para que adopte medidas represivas<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Bs. As levantado en los días 17 de agosto y 15 y 30 de Septiembre de 1887*, Buenos Aires Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1889, p. 211.

<sup>248</sup> “La cultura en las calles”, en *Revista de Policía*, 01/01/1907, pp. 331 y 332.

<sup>249</sup> “La intendencia y la moral”, en *La Nación*, 17/12/1906, p. 8 [Las bastardillas son mías].

Esas “barbaridades” que iban “en cuenta de criollismos” probablemente consistieran en tangos o en diálogos muy cercanos al universo de sentidos de este género musical. A los ojos de Falcón y también del criminólogo Eusebio Gómez (1883-1954), los cafés concierto formaban parte de la “mala vida” de conductas inmorales y cercanas al delito. En 1908, Gómez describía ese estilo de vida e incluía el problema de la población rural honesta que se trasladaba masivamente a Buenos Aires, que caía en desgracia en este tipo de ambientes. Allí el campesino,

A veces, el mismo día de su llegada ya recibe una enseñanza. Como siempre viene con algún dinero, no falta un amigo que se brinde para *hacerlo pasear*. Esa misma noche van al café concierto, espectáculo que deslumbra el recién llegado, el cual, en el primer momento, quiere alejarse, porque la música, las canciones obscenas, los aplausos tan calurosos como inconscientes de los espectadores, la atmósfera caldeada, saturada de humo y de vapores de alcohol, lo marean y trastornan<sup>250</sup>.

Esta cita habla tanto del cuestionamiento moral hacia estos ambientes —Gómez lo entendía como un eslabón inicial hacia la perdición a través de la seducción de las camareras del lugar —, como del atractivo que generaban los cafés-conciertos para la sociabilidad masculina, siendo el primer entretenimiento a mostrarle a un recién llegado, en una ciudad repleta de nuevos habitantes.

Y estos cafés-conciertos, tan controvertidos como concurridos, eran espacios relacionados con el tango en dos sentidos. En primer lugar, porque entre los divertimentos se incluía, entre otras músicas, al tango. “La orquesta ha terminado su tango”, señalaba el cronista citado de *La Nación* al traspasar el umbral del café cantante<sup>251</sup>. Estos espacios eran lugares de trabajo para muchos músicos, incluido el renombrado Ángel G. Villoldo, que se presentaba asiduamente en un café concierto del barrio de la Boca<sup>252</sup>.

A su vez, en estos ambientes se cantaban o recitaban versos sicalípticos, es decir, de carácter picaresco y con una connotación sexual. El género sicalíptico, como un tipo de espectáculo teatral pícaro y erótico, se encontraba en boga en esa época en distintos escenarios del mundo iberoamericano, como España o México<sup>253</sup>. Los cafés-

---

Otras quejas contra este teatro referían a los ruidos molestos, véase por ejemplo: *La Nación*, 05/01/1905, p. 8; *La Nación*, 23/12/1905.

<sup>250</sup> Gómez Navarro, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011, p. 43.

<sup>251</sup> *La Nación*, “Por las calles”, 10/12/1906, p. 7.

<sup>252</sup> Pesce, Ruben, Del Priore, Oscar y Byron, Silvestre, *La historia del tango 3: La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 2011, p. 375.

<sup>253</sup> Blasco Magraner, José Salvador y Bueno Camejo, Francisco Carlos, “Erotismo y música para la



concierto porteños participaban de esa lógica de entretenimiento y en parte también lo hacía el tango. Si se presta atención a los nombres de algunos tangos se evidencia que tenían un área de sentido compartida. Además de que la mayoría de ellos estaban enunciados en forma de discurso hablado criollo, muchos tenían un doble sentido, con clara connotación sexual: *Va Celina en punta*, “*Se te paró el motor, Metele fierro hasta el fondo, Dejalo morir adentro, Afeitate el 7 que el 8 es fiesta, Sacudime la persiana, Hacele el rulo a la vieja, Qué polvo con tanto viento, Al palo*, son algunos de ellos<sup>254</sup>. En ocasiones, la referencia del título se acompañaba también de una imagen alusiva en la edición de la partitura, como en los casos *Tocámelo que me gusta* o *Metele bomba al p...rimus* (Figura n° 22).

**Figura n° 22: Portadas de partituras de *Tocámelo que me gusta!* y *Metele bomba al p...rimus***



Fuentes: Muñoz, Prudencio, *Tocámelo que me gusta*, Buenos Aires, Fidelio, y Severino, J. Arturo, *Metele bomba al p...rimus*, Buenos Aires, citados en Varela, G., *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, pp. 31 y 5.

escena: el género sicalíptico: Vicente Lleó Balbastre”, en *Música oral del Sur*, N° 12, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2015, Consultado en línea el 30/10/2019 en <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/erotismo-y-musica-para-la-escena-el-genero-sicaliptico-vicele-leo-balbestre.html>

Lamus, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010

<sup>254</sup> Varela, Gustavo, *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 46.

La relación del tango con los versos sicalípticos no se daba solamente a través de la convivencia de ambos géneros en el café-concierto o a través del estilo de sus títulos; también podían coexistir en publicaciones como la siguiente (**Figura nº 23**):

**Figura nº 23: Portada de colección de poesías sicalípticas *El fandango*, de Simeón Alegre**



Fuente: Alegre, Simeón, *El fandango*, Buenos Aires, Pérez, ca. 1902, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz<sup>255</sup>

Se trataba de una “colección de poesías sicalípticas para hombres solos, con el tango «El Cebollero»”, cuya letra refería a un vendedor de cebollas criollo con fama de seductor. En la tapa, una mujer ayudaba a otra alistarse con un disfraz probablemente para un espectáculo y entre las poesías se incluía “Las marchantas del Casino”, que describía a las “alegres mujeres que brindan caricias y placeres” en el teatro Casino, teatro concierto de renombre al cual ya se ha referido. Nuevamente, la elección de un tango para esta publicación podía servir para llamar la atención del lector e incrementar sus ventas, y esto se sustentaba en un universo de sentidos compartidos con referencias cruzadas entre en el teatro, las partituras y las revistas.

Por otra parte, existían distintos tipos de acceso a los cafés conciertos: se podía ir físicamente, podía leerse sobre ellos, pero también se los podía oír a distancia. “Batifondo, en un café cantante” era una grabación que formaba parte de la colección de discos criollos de Gramófonos Columbia, publicitados por la Casa Tagini en

<sup>255</sup> [Consultado en línea el 23/10/2019 en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/835983218/1/> ]

*Caras y Caretas*, junto con discos de distintos estilos, incluyendo el tango<sup>256</sup>. Por su parte, la compañía Max Glücksmann, a través de la Casa Lepage, publicitaba los discos dobles Víctor de un repertorio criollo rico en tangos, donde además incluía el disco “Bochinche en un café cantante de la Boca, por varios artistas./ Cinematógrafo urbano. Escenas cómicas callejeras, por varios artistas”<sup>257</sup>. Al igual que en el caso del tango *Z Club* mencionado en el capítulo anterior, estas grabaciones permitían recrear ambientes de algarabía en el interior de los hogares.

Nuevamente, se constata aquí que el éxito comercial del tango se sustentaba en gran parte en su asociación con los bajos fondos, reales o imaginarios. Ese vínculo no escapaba al conocimiento de los lectores y oyentes que se acercaban al tango, ni circulaba por ambientes limitados. O, en el caso de los espacios que sí lo fueran (la concurrencia de los cafés cantantes era eminentemente masculina, por ejemplo), estos no permanecían aislados del resto de la sociedad; los sentidos de los que el tango se impregnaba circulaban abiertamente través de distintos bienes comercializables como partituras o discos. Así, las representaciones que asociaban al tango con lo vulgar y con los bajos fondos eran un factor convocante para su consumo y daban sustento a su avance comercial, en vez de generar su rechazo mayoritario.

Más allá del género sicalíptico en particular, el teatro y el café concierto compartían con el tango la experiencia de la alegría. Como se ha mencionado en el capítulo anterior al analizar los títulos de las partituras de tango, estos remitían muchas veces a una frase jocosa relacionada con la identidad porteña. Como sostenía un tal Eneas Ravicini, lector de *La Argentina*, en una carta a ese diario:

El tango es una música alegre. Esto explica el por qué se sale del teatro silbando o tarareando tangos, olvidando la sensación grata que produce la audición de la ópera maestra. Eso lo hacen los espíritus esencialmente alegres, los que, huyendo de la penumbra del romanticismo, prefieren ser iluminados por el buen humor. ¿Acaso no se pueden tener gustos excéntricos?<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> *Caras y Caretas*, 06/01/1906 p. 71.

<sup>257</sup> *Caras y Caretas*, 25/09/1909, p. 13.

<sup>258</sup> *La Argentina*, 31/10/1907, p. 4. Por la alusión hecha por Ravicini en esa misma nota a “empuñar la pluma, la bendita pluma que tantas veces obligar a discutir la innegabilidad de los axiomas” es posible que fuera el catedrático homónimo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires que en 1922 participó de la publicación *Verbum* (Ravicini, Eneas, “Sobre el metro del Cantar del Cid”, en *Verbum*, Vol. 16, núm. 59, 1922) [Disponible en línea en <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/verbum/issue/view/163>].

Es posible, también, que fuera el autor del tango compuesto por una persona homónima: Ravicini, Eneas, *Decile que no jorobe*, Buenos Aires, L.F. Rivarola, ca. 1900, Biblioteca Nacional Mariano

La alegría, la seducción y la teatralidad de imitar a un personaje estereotípico como experiencias asociadas al tango tenían un punto álgido en el año: los bailes de carnaval. A continuación se explorará ese fenómeno, propio del desarrollo urbano y del crecimiento del mercado de entretenimiento de Buenos Aires, como una instancia fundamental en la difusión y consolidación del tango.

### **3. Tango y carnaval**

#### **3.1 El carnaval en Buenos Aires**

La difusión del tango a través del carnaval suele mencionarse, aunque sin desarrollarlo, en la bibliografía sobre el tango a partir de las memorias de César Viale, quien planteaba que “el tango se introdujo en la ciudad por vía del [teatro] Politeama, que se convirtió en su meca durante los días de Carnaval. La Opera también, mas el Politeama le aventajaba en cuanto ser el sitio preferido del compadraje de taco alto y pantalón ajustado al tobillo” y que “los carnavales constituyeron, por supuesto, el mejor aliado que tuvo el tango para su boga en los salones y centros distinguidos”<sup>259</sup>. A continuación se explorarán estos argumentos, tratando de dimensionar el fenómeno de este tipo de bailes y de describir la experiencia que implicaban.

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, el carnaval porteño era un evento destacado en el calendario social que se planificaba con meses de anticipación. Estas jornadas de festejo tenían dos partes fundamentales: los corsos, que se desarrollaban desde la tarde y hasta alrededor de las diez de la noche, y los bailes, que por lo general empezaban a las once o doce de la noche y duraban hasta las dos, tres o cuatro de la mañana, dependiendo de la animación del público.

Luego del mediodía, comenzaban los corsos en los que desfilaban comparsas y centros sociales de distinta índole (de inmigrantes, criollistas, recreativos, o expresamente formados para los festejos del carnaval), coches particulares disfrazados y también bandas de música u orquestas, a lo largo de calles adornadas e iluminadas para la ocasión. Existía un corso principal, que se trasladó desde la calle Florida a la Avenida de Mayo en el cambio de siglo, y una profusión de corsos organizados por los vecinos que al finalizar la década se organizaban cada vez menos

---

Moreno, INV. Pa259055. [Consultado en línea el 11/11/2019 en [https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc\\_number=001348234&local\\_base=GENER](https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001348234&local_base=GENER) ]

<sup>259</sup> Viale, César, *Estampas de mi tiempo*, Buenos Aires, Casa Editora Julio Suárez, 1942, p. 158 y Viale, César, *Del novecientos a hoy*, Buenos Aires, Editorial Piatti, 1956, p. 48.

en puntos céntricos y más en suburbios como Flores o Belgrano<sup>260</sup>.

Respecto de quiénes participaban en los distintos eventos de carnaval, Leandro Losada plantea que durante el período 1880-1910 el carácter popular de los corsos cobró más fuerza y la élite fue reduciendo su participación en estos festejos, en el marco de un proceso más amplio de escisión y expresión de sus distinciones respecto del resto de la sociedad<sup>261</sup>. De esta manera, la élite porteña pasó de participar activamente de los desfiles en las calles a observarlos desde los balcones de las casas y también a desplazarse de la ciudad hacia suburbios tales como San Isidro, Tigre o Mar del Plata durante los períodos de carnaval. Por su parte, quienes permanecían en la ciudad asistían al “Curso de las Flores” organizado por la Sociedad de Beneficencia entre 1887 y la década de 1930. Se trataba de un desfile con fines filantrópicos que se desarrollaba en el Parque 3 de Febrero (en Palermo), donde competían los carruajes adornados de las familias de la alta sociedad porteña. De acuerdo con Losada, tanto el tipo de evento como su localización geográfica hacían que este fuera un entretenimiento más propicio para la expresión de las distinciones sociales, por lo cual devino en una actividad esencial para la élite, en un período en el que en términos generales el carnaval perdió importancia para ella.

La noche del carnaval tenía otra impronta. Tras las agitadas jornadas en los corsos, alrededor de las once de la noche comenzaban los bailes, que por lo general eran de máscaras o disfraces, aunque también se podía ir sin disfraz. Estos bailes podían darse en casas de familia (por lo general, a puertas cerradas), en salones de sociedades de distinto tipo (ofrecidos para los socios y sus familias mayormente), o en las salas de los principales teatros, que se convertían expresamente en pistas de baile y estaban abiertas a todo el público. A continuación, se pondrá el foco específicamente sobre los bailes de carnaval en las salas de teatros, debido a la notoriedad que cobraban y por su relación con el tango<sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> La información sobre el desarrollo general del carnaval fue tomada de Puccia, Enrique Horacio, *Historia del Carnaval Porteño*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 2000.

<sup>261</sup> Losada, Leandro, “Del carnaval al curso de Palermo: los ritos sociales de la elite porteña en la *belle époque*, 1880-1910”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, Colonia, Böhlau Verlag, 2007, pp. 259-280.

<sup>262</sup> Los bailes de las asociaciones también podrían ser analizados, pero la información sobre sus repertorios es considerablemente más escasa, por lo menos en las fuentes relevadas. Esto probablemente se deba a la mayor cantidad de estos bailes en contraste con los bailes de los teatros, a la espectacularidad comparativa de estos últimos y a la imposibilidad periodística de cubrirlos a todos (en una sola noche podía haber treinta o cuarenta bailes de asociaciones aproximadamente, de acuerdo con los relevamientos realizados en los periódicos de la época). Por otra parte, en términos generales estos bailes tenían un tinte más familiar que los bailes de los teatros, que estaban asociados mucho más con la seducción y el desenfreno.



Durante la época de carnaval —y también unos días antes y después de que éste comenzara—, las salas de los teatros porteños se transformaban en salones para bailes de disfraces: los pisos se entarimaban, se preparaba decoración especial y se ubicaban orquestas de entre veinte y cuarenta músicos en algún punto estratégico del salón (el escenario, un palco o la tertulia, por ejemplo)<sup>263</sup>. Estas fiestas eran de acceso público, aunque, como se verá más adelante, el precio de la entrada y el tipo de teatro influían claramente en el perfil de la concurrencia. En los teatros más elegantes preponderaba la concurrencia masculina y se describía a las mujeres como *cocottes*, bailarinas o artistas de *music-hall*, mientras que en los teatros más populares las crónicas periodísticas asociaban a las mujeres con el servicio doméstico y a los varones con los rubros de los peones, jornaleros y puesteros.

En todos los casos —aunque con distintos matices—, primaba la imagen de estos espacios como un ambiente de seducción y lucimiento personal a través del baile, tal como se ve en el fragmento de *Justicia Criolla* citado al comienzo del capítulo. En particular, en cuanto a la relación entre mujeres y varones, algunas caracterizaciones de la época hacían de estos sitios verdaderos antros de la perdición —“acompañadnos sino a cualquiera de los grandes teatros o de los teatros-conciertos donde las ‘señoras’ tienen ‘entrada gratis’ y los hombres pagan entre dos y seis pesos por manosear al bello sexo, en semibacanal”<sup>264</sup>— y otras enfatizaban situaciones más inocentes —“van a divertirse y hacer divertir a la mujer de sus ilusiones, y es de ver los sacrificios que hacen para que la compañera sobresalga, ya sea por un pañuelo de seda, por una peineta, o por una sortija, de las otras mujeres que figuran en el círculo de sus relaciones”<sup>265</sup>—. En cualquier caso, estos espacios eran vistos como sitios menos familiares que los bailes de carnaval que daban a la par las distintas asociaciones.

A lo largo del período, la danza fue teniendo cada vez mayor importancia dentro de los bailes en teatros en comparación con los juegos, las adivinanzas, las bromas o los disfraces:

---

<sup>263</sup> Puccia rastrea la presencia de estos bailes públicos en teatros por lo menos desde mediados del siglo XIX en Buenos Aires. Puccia, Enrique Horacio, op. cit, pp. 97-103 y 193-211.

<sup>264</sup> *La Argentina*, 13/02/1902, p. 5.

<sup>265</sup> “Carnaval”, en *La Nación*, 16/02/04, p. 7.



Si no fuera [por] los trajes de disfraz y fantasía que lucen las mujeres, y por una que otra máscara que se ve de trecho en trecho, diríase que no se trata en realidad de bailes de carnestolendas, sino de simples reuniones de danzantes, pues en los teatros se baila y no se hace otra cosa<sup>266</sup>.

Como se verá a continuación (**Cuadro n° 5**), entre 1899 y 1906 se observa un crecimiento sostenido de la asistencia a este tipo de bailes. Este aumento en la asistencia a los bailes se relaciona probablemente con el incremento incesante de la población total de la ciudad de Buenos Aires, que entre 1895 y 1904 pasó de 663.854 personas a 950.891<sup>267</sup>. Sin embargo, puede comprobarse también una ampliación en términos relativos, a la luz de los datos indicados en el siguiente cuadro.

**Cuadro n° 5: Bailes de carnaval en teatros en Buenos Aires (1899 – 1915)**

Año	Asistencia a bailes en teatros	Cantidad de teatros que daban bailes	Porcentaje asistencia a bailes sobre asistencia total a espectáculos teatrales
1899	7.324	5	0,46
1900	7.151	6	0,48
1901	14.882	6	0,99
1902	8.126	6	0,49
1903	12.070	8	0,68
1904	27.166	6	1,22
1905	21.820	6	0,83
1906	93.807	9	2,92
1915	Sin información	11	Sin información

Fuente: elaboración propia en base a los datos de los *Anuarios Estadísticos de la Ciudad de Buenos Aires* y crónicas de carnaval de *La Argentina*, *La Prensa* y *La Nación*<sup>268</sup>

<sup>266</sup> *La Nación*, 13/03/05, p. 5.

<sup>267</sup> Información tomada del *Segundo Censo de la República Argentina, 10 de mayo de 1895*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898, Buenos Aires y del *Censo general de Población, Edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 11 y 18 de septiembre de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1906.

<sup>268</sup> *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1900, 1901, 1904, 1905, 1906 y 1907 y *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía “La Buenos Aires”, 1903.

Las elecciones de las fechas de este cuadro se debe a que estos son los únicos años en los cuales los Anuarios Estadísticos detallan información específica sobre los bailes de carnaval. Antes de 1899 se consignan “bailes de máscaras” junto con “bailes públicos” en teatros. Desde 1907 los bailes de carnaval pasaron a estar incluidos dentro de la categoría “Atracciones varias”, por lo cual resulta imposible distinguir su información de la de otros eventos.

A su vez, se estima que los números de asistentes registrados en los Anuarios Estadísticos tienden a sub-representar el fenómeno, ya que no siempre registraban todos los teatros que habían dado bailes, lo cual se evidencia al contrastarlos con la prensa.

En los anuarios estadísticos elaborados en aquella época en la ciudad de Buenos Aires se incluía la concurrencia a estos bailes dentro de las cifras de la asistencia a espectáculos teatrales. En base a eso puede determinarse que el porcentaje de personas que asistían a esas fiestas respecto de la asistencia total a espectáculos teatrales fue creciendo a lo largo del período, sobre todo en el último año. A su vez, como puede verse en el cuadro, los teatros que ofrecían estos bailes pasaron de ser cinco en 1899 a once en 1915, con oscilaciones intermedias, pero en términos generales siempre fueron en ascenso. El notorio incremento de concurrentes que se ve en el cuadro anterior para el año 1906 puede deberse a que en ese año los teatros pasaron de seis a nueve.

Con posterioridad a 1906, no se cuenta con registros estadísticos que midan con precisión este evento, pero esto puede compensarse con las opiniones de los contemporáneos. Repetidamente las crónicas detallan cómo los corsos, las bromas, los juegos y los disfraces fueron perdiendo su centralidad dentro del carnaval, que se fue refugiando en el baile cada vez más. En ese sentido, en 1908 un cronista de *La Nación* consideraba que “la fiesta ha quedado prácticamente reducida a los bailes teatrales que durante las cuatro noches tradicionales monopolizarán la atención de los aficionados”<sup>269</sup>. En 1910, se afirmaba que “prueba de que el carnaval se refugia ya en esas diversiones [los bailes en los teatros], la dan y muy definitiva, las estadísticas de entradas de los varios grandes salones”, luego de que el teatro Ópera batiera su record de ventas para la primera noche de carnaval<sup>270</sup>. Dos años más tarde, desde *La Argentina* se explicaba que, “reducidos los festejos carnavalescos de este año en la ciudad a los bailes que se vienen realizado en varios teatros, no es de extrañar que en ellos se haya ido a encerrar todo ese bullicio y alegrías que en épocas pasadas se espaciaba por la calle”<sup>271</sup>.

Kristen McCleary considera que las crecientes regulaciones municipales sobre el carnaval porteño hicieron que los festejos callejeros comenzaran a mermar en pos de otras formas de entretenimiento más contenidas y supervisables por las autoridades policiales, como los bailes en espacios cerrados<sup>272</sup>. Como se verá a continuación, en paralelo a esta concentración cada vez mayor del carnaval en los bailes, el tango pasó

---

<sup>269</sup> “Carnaval”, en *La Nación*, 01/02/1908, p. 8.

<sup>270</sup> *La Nación*, 07/02/1910, p. 7.

<sup>271</sup> “El último día de carnaval”, en *La Argentina*, 26/02/1912, p. 6.

<sup>272</sup> McCleary, Kristen, “Ethnic identity and elite idyll: a comparison of carnival in Buenos Aires, Argentina and Montevideo, Uruguay, 1900-1920”, en *Social Identities*, 16: 4, 2010, pp. 505 y 506.

a primar por sobre el resto de las danzas en esos eventos, siendo probable que la preponderancia de este baile de moda fuera un aliciente para una mayor concurrencia.

### 3.2 La música del tango en los bailes de los teatros

El repertorio y la orquesta eran partes fundamentales del éxito de estos bailes. Especialmente desde mediados de la década de 1900, para la época de carnaval los empresarios de los teatros publicaban avisos clasificados anticipando detalles sobre la música de la noche y en ellos la mención al tango era un punto prácticamente obligado. De esta manera, en 1904, “dado el insistente pedido que el público ha hecho de tangos criollos” la empresa del teatro Ópera comunicaba haber reforzado “el repertorio con algunos escritos expresamente y que la orquesta de 40 profesores que dirige Bellucci se encargará de matizar con valeses de Moreno, Tornquist, López y otros”<sup>273</sup>. En 1905, se anunciaba que el Teatro Victoria daría bailes de carnaval con una “orquesta de 30 profesores bajo la dirección del maestro E. Balagué [con] 18 tangos nuevos por el célebre pianista R. Mendizábal”<sup>274</sup>. En 1906, el Politeama Argentino tendría una orquesta de “40 profesores bajo la dirección del maestro Manuel Posadas” que tocaría “todas las noches diez tangos”<sup>275</sup>, y el Buckingham Palace estrenaría “treinta tangos criollos completamente nuevos”<sup>276</sup>.

La crónicas periodísticas puntualizaban también sobre las orquestas: se hacía mención a la cantidad de músicos, a su destreza, pero, sobre todo, al nombre de su director. La notoriedad de estos personajes también se refleja en la elección de las categorías del censo municipal de 1904, donde se distinguió como una profesión específica a los “Directores de orquesta” respecto de los “Músicos”, a pesar de que los directores sólo alcanzaban un número de 27 personas<sup>277</sup>. A la luz de la importancia que tenían los nombres de los “maestros” para publicitar a las orquestas de carnaval puede argumentarse que los carnavales eran una instancia fundamental en la consagración de estos directores.

También se ponía el foco sobre algunas piezas de tango en particular: tanto algunas que ya existían y se consagraban en estos festejos —“los tangos de Podestá y

---

<sup>273</sup> *La Argentina*, 18/02/1904, p. 14.

<sup>274</sup> *La Nación*, 02/03/05, p. 1.

<sup>275</sup> *La Nación*, 13/02/06, p. 1.

<sup>276</sup> *La Nación*, 19/02/06, p. 1.

<sup>277</sup> *Censo general de Población, Edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 11 y 18 de septiembre de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Tomo I, p. 60.

de Chelli atrajeron gran concurrencia al Marconi donde los ‘mozos de acción’ se deshacían las quebradas bailando los conocidos tangos Ceferino, El Invento, Arrimate más, El estrilo es libre, ¡Zás!, Que me duele un callo! y otros<sup>278</sup>—, como otras que se hacían famosas a partir del carnaval: “Nostalgia, cuyo compositor es el citado maestro [De Bassi], llámase un tango de excelente factura, que estas noches ha venido haciendo las delicias del público<sup>279</sup>. Por lo tanto, puede inferirse que el carnaval era un momento central para difundir nuevas composiciones de tango, que también obligaba a la producción de otras tantas. A su vez, la notoriedad de las nuevas piezas podía ser aún mayor gracias al eco que se hacía la prensa de ellas, de manera que se generaba todo un sistema de retroalimentación entre esas distintas instancias.

Esta capacidad de potenciar al tango puede pensarse también para la formación de los músicos que se contrataban expresamente para estos eventos. Las orquestas debían enfocarse en un repertorio creciente de tangos para asegurar el éxito de la convocatoria, como puede verse en esta nota: “Las orquestas de los teatros y demás salas de espectáculos se han especializado con repertorios a base de tangos, piezas favoritas de la inmensa mayoría de los danzantes<sup>280</sup>. Asumiendo un promedio de 35 miembros por orquesta, puede estimarse que en el año 1904 unos 210 músicos por año eran contratados para esta tarea, formándose en ese repertorio, y en el año 1909 habrían sido aproximadamente 315<sup>281</sup>. Para dimensionar estos números, debe tenerse en cuenta, como se ha visto en el capítulo anterior, que en el año 1904 en la ciudad de Buenos Aires había unas 967 personas que declaraban ser músicos, y en 1909 este número ascendía a 1.435<sup>282</sup>. Sin que sea este un número definitivo, porque no tiene en cuenta a otro tipo de bailes y otras época del año, permite establecer un piso mínimo: alrededor del Centenario por lo menos un 22% de los músicos de Buenos Aires debía

---

<sup>278</sup> “Carnaval”, en *La Argentina*, 16/02/1904, p. 12.

<sup>279</sup> “Los bailes de carnaval en los teatros”, en *La Argentina*, 20/02/1912, p. 9.

<sup>280</sup> “Las perspectivas que ofrece el primer día del carnaval”, en *La Argentina*, 18/02/1912, p. 4.

<sup>281</sup> Estas estimaciones se hacen en función de las cantidades de teatros que daban bailes de carnaval consignadas en el Cuadro N° 1. Debe destacarse que este número no incluye otro tipo de bailes de carnaval (los bailes de asociaciones que se daban por decenas todas las noches, por ejemplo) porque no se cuenta con información detallada sobre su repertorio. No obstante, es muy probable que en ellas estuviera presente el tango, y por lo tanto el número de músicos abocados a su práctica fuera mucho mayor.

<sup>282</sup> Estos datos figuran en: *Censo general de Población, Edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 11 y 18 de septiembre de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1906 y *Censo general de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, levantado en los días 16 al 24 de octubre de 1909*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.

manejar un repertorio significativo de tangos, conocimiento que seguramente aprovechaba en otras instancias. Estos principios de especialización pueden relacionarse, aunque en una escala completamente distinta, con el repertorio casi exclusivo de tangos que tendrían las “orquestas típicas” conformadas después del Centenario<sup>283</sup>.

### 3.3 “Cinematógrafo criollo”: el público en las crónicas de los bailes

Luego de cada noche de carnaval, una parte de la prensa porteña dedicaba una columna a informar sobre los bailes de los teatros. *La Prensa*, *La Nación*, *La Argentina*, *El Censor*, *Caras y Caretas* y *El Gladiador* son las publicaciones en las que se han relevado estas crónicas, algunas de las cuales tenían un gran tiraje. Especialmente en el caso de los periódicos, se trataba de un relato estructurado en función de los teatros —que por lo general se ordenaban de acuerdo a la elegancia y estatus de su concurrencia habitual—, y presentaba al lector una suerte de etnografía de la sociedad porteña.

Estas crónicas detalladas estaban por completo ausentes en periódicos como *La Vanguardia* y *La Protesta*, que divulgaban ideas socialistas y anarquistas. Allí se hacía una caracterización general de los carnavales sin entrar en detalle acerca del desarrollo de los bailes y el motivo de esto es que el carnaval era visto como una expresión de mal gusto, repudiable e incluso combatible<sup>284</sup>. Se lo caracterizaba como un divertimento atávico en vías de desaparición donde la “multitud idiotizada” hacía reír a sus explotadores y “[las orquestas prostituían] el arte musical en los grandes bailes aristocráticos”<sup>285</sup>. Por lo tanto, las notas sobre el carnaval consistían en críticas, llamadas a su boicot y detalles sobre los incidentes ocurridos. El periódico *La Vanguardia* denunciaba además las notas auspiciosas sobre el carnaval aparecidas en

---

<sup>283</sup> Novati, Jorge (comp.), op. cit., p. 60.

<sup>284</sup> Acerca de la “guerra al carnaval” entablada por el anarquismo véase: Suriano, Juan, “Tiempo libre, fiestas y teatro”, en *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Manantial, 2001, pp. 153—156.

<sup>285</sup> Olivera, Candelario, “La turba”, en *La Protesta*, 13/02/1907, p. 1. Mansilla, Bautista V., “¡No seais bufones!”, en *La Protesta*, 20/02/1909, p. 1. Para otras notas del mismo estilo en estos periódicos véase: “Contra el carnaval”, en *La Protesta*, 25/02/1906, p. 1; “En el eden argentino”, en *La Protesta*, 04/03/1906, p. 2; “La mascarada”, en *La Protesta*, 12/02/1907, p. 1; Olivera, Candelario, “Mascaradas”, en *La Protesta*, 04/03/1908, p. 1; Maino, Pedro, “Música sangrienta”, en *La Protesta*, 08/03/1908, p. 1; “Carnaval. A la juventud trabajadora”, en *La Protesta*, 19/02/1909, p. 1; “Hu rra!! ¡papanatas!”, en *La Protesta*, 09/02/1910, p. 1; Zaccagnini, Umberto, “¡Vergüenza, mascaritas!”, en *La Protesta*, 13/02/1910, p. 1; Martínez, A., “Carnaval”, en *La Vanguardia*, 06/02/1904, p. 4; “El carnaval que se va”, en *La Vanguardia*, 28/02/1906, p. 2; “Carnaval”, en *La Vanguardia*, 10/02/1907, p. 2; “La mascarada”, *La Vanguardia*, 02/03/1908, p. 2.

*La Prensa* y *La Argentina* como una forma más de prolongar la explotación de los trabajadores estimulando que estos divirtieran a sus patrones y se olvidaran de sus problemas materiales. Esta crítica hacia esos periódicos se profundizaba denunciando que recibían en sus instalaciones a las sociedades carnavalescas que desfilaban en los corsos, relacionando esto con que muchos caudillos electorales cercanos a esos periódicos presidían esas agrupaciones<sup>286</sup>. Aunque exceda los objetivos de esta sección, resulta necesario mencionar estas cuestiones que explican por qué la mayor parte de las fuentes utilizadas a continuación proceden de los periódicos *La Nación*, *La Prensa* y *La Argentina* y por qué las caracterizaciones que allí aparecen no pueden contrastarse con la visión de periódicos de otras tendencias, como *La Vanguardia* y *La Protesta* que publicaban notas críticas de carácter más general pero no crónicas detalladas de un divertimento que denostaban.

Hecha esa aclaración, puede retomarse la cuestión de las crónicas sobre los bailes. Estas se organizaban en función de los teatros, ordenándolos por prestigio o elegancia. En este orden los primeros puestos eran de los teatros Colón, Ópera, Casino, Pabellón de las Rosas, Palacio de la Alegría (de Flores), San Martín y Nacional<sup>287</sup>. El teatro Politeama tenía un público relativamente variado y a continuación, en orden variable, se enumeraban los salones de: Victoria, Doria (luego transformado en el Marconi), Argentino, Apolo, Rivadavia, Nacional (en los primeros años, ya que luego cambia su perfil popular), Frontón Buenos Aires, y Buckingham Palace.

A medida que avanza la década, la obsesión por el baile en detrimento del juego de carnaval se mencionaba para distintos tipos de teatros, pero al parecer era más fuerte en los de corte popular. Con esta mirada interpretaba el cronista de *La Nación* los bailes del teatro Victoria de 1907, donde había acudido “un grupo regularmente numeroso de danzantes, profundos conocedores de los secretos del voluptuoso baile criollo, serios y graves hasta dar al ambiente una languidez más de cuaresma que de carnestolendas”<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> “Periodismo carnavalesco”, en *La Vanguardia*, 24/02/1906, p. 1; “Las comparsas y “La Prensa””, en *La Vanguardia*, 25/02/1906, p. 1; “El certamen de La Prensa”, en *La Vanguardia*, 13/02/1907 p. 1; “Carnaval”, *La Vanguardia*, 01/03/1908, p. 2; “El carnaval”, en *La Vanguardia*, 02/03/1908, p. 2; “Carnaval”, en *La Vanguardia*, 03/03/1908, p. 2; Martínez, A., “Carnaval”, en *La Vanguardia*, 06/02/1904, p. 4.

<sup>287</sup> No todos estos teatros dieron siempre bailes de carnaval. El Pabellón de las Rosas habilitó su salón de baile en 1908 y el Colón en 1909, por ejemplo. Otros salones cuya concurrencia es más incierta por contar con menos información son el Avenida, Coliseo y Biógrafo Lavalle.

<sup>288</sup> “Carnaval”, en *La Nación*, 10/02/07, p. 8.



En la siguiente fotografía de la revista ilustrada *El Gladiador* (Figura n° 24) puede verse el interior del teatro Argentino durante los bailes de carnaval de 1903. El teatro, como se ha mencionado, tenía un perfil popular que también se puede apreciar en la vestimenta de los bailarines:

**Figura n° 24: Baile de carnaval en el teatro Argentino (1903)**



Fuente: “Crónica general. Carnaval 1903”, en *El Gladiador*, Año II, N° 67, 27/02/1903, sin numeración

Dentro de las crónicas periodísticas, la presencia del “verdadero tango criollo” servía como un indicador del perfil del público. En 1903, *La Nación* relataba que: “El elemento verdaderamente popular se había dado cita anoche en el Victoria, Argentino, Rivadavia, Apolo y en el local del antiguo frontón Buenos Aires (...) En todos estos teatros los tangos criollos figuraban como parte esencial en los programas”<sup>289</sup>. A su vez, en 1904 los bailes de carnaval de los teatros Victoria, Marconi, Argentino y Nacional recibían esta caracterización:

todos ellos presentaban el aspecto original que ofrecen los bailes a un peso la entrada (...) Mucamitas que abandonan sus obligaciones para ir al baile; negras y mulatas que se consideran en condiciones de llamar la atención; mujeres que se ocupan de la venta de diarios y que se permiten echar una cana al aire; y en fin viejas repugnantes que por su aspecto demuestran lo que son, alternan con los hombres que van a los bailes con la sana intención de

<sup>289</sup> “Carnaval”, en *La Nación*, 23/02/1903, p. 6.

divertirse, consiguiéndolo sin grandes esfuerzos. Se ven allí a los compadres más conocidos, a los pendencieros más afamados, a los carreros más aristocráticos, a los carniceros más elegantes, y a ese núcleo bien numeroso de dependientes y empleados que aprovechan el carnaval para fatigar el cuerpo y gastar dinero que más tarde deploran no tener (...) En estos teatros populares se bailó con furor el tango con quebrada<sup>290</sup>.

Como puede verse, dentro de este tipo de reseñas se destacaba el recuento de las posibles profesiones del público. En el mismo año, al describir “los teatros populares” Nacional, Marconi, Victoria, Argentino, en el diario *La Nación* se aseveraba que: “La mayoría de ellos son trabajadores, jornaleros” y se ponía gran énfasis en el servicio doméstico:

Los efectos de estos bailes se notan en todas las casas de familia. Las señoras, en estos días, se ven obligadas a dejarse imponer por la voluntad de la gente de servicio, porque la mucama quiere ir al baile, la cocinera necesita hacer la comida más temprano para asistir al corso, y hasta las amas se olvidan de su sagrada obligación para atender algún compromiso urgente, y que no es otra cosa que alguna cita<sup>291</sup>.

En ambas citas se destacan estas posibles ocupaciones para los concurrentes: jornaleros, carreros, carniceros, diarieras, mucamas, cocineras, amas, sirvientes y empleados. Una parte de estos trabajos pueden relacionarse con los peones-jornaleros, que como explica Cecilia Allemandi no se especializaban en un oficio, estaban en constante movimiento entre la ciudad y el campo y trabajaban en sectores económicos varios como la construcción, el puerto, el ferrocarril, la cosecha, los mercados, etc. Según señala Allemandi, hacia 1914 constituían el 7% de la población ocupada de la ciudad, lo que equivalía a alrededor de 82.000 personas y eran mayoritariamente hombres extranjeros<sup>292</sup>. El otro gran grupo de trabajadores que destaca en estas citas es el servicio doméstico. Siguiendo a la misma autora, hacia 1914 este rubro empleaba al 8% de la población ocupada de la ciudad (unas 90.000 personas), predominantemente extranjeras, solteras y de sexo femenino<sup>293</sup>.

---

<sup>290</sup> *La Nación*, 15/02/04, p. 6.

<sup>291</sup> “Carnaval”, en *La Nación*, 16/02/04, p. 7.

<sup>292</sup> Allemandi, Cecilia L., *Sirvientes, criados y nodrizas: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: fines del siglo XIX y principios del XX*, Buenos Aires, Teseo, 2017, p. 51. Acerca de la presencia de un gran número de trabajadores móviles no especializados como característica del mercado laboral argentino, Allemandi refiere a Cortés Conde, Roberto, *El progreso argentino, 1880-1914*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979, p. 199.

<sup>293</sup> Allemandi, Cecilia L., op. cit., pp. 51, 60, 72 y 90.

La reiterada mención a grupos específicos de trabajadores dentro de las crónicas de carnaval servía para reforzar la descripción de teatros como populares. Pero al mismo tiempo puede utilizarse para pensar en la difusión del tango, ya que jornaleros y sirvientes conformaban un grupo muy numeroso de personas (el 15% de los trabajadores de la ciudad según los datos citados), eran mayoritariamente extranjeros y probablemente compartieran estos espacios de sociabilidad de carnaval en los que primaba este género musical.

Otro aspecto destacable dentro de estas crónicas son las menciones a afrodescendientes y mulatos como parte de los asistentes a los teatros más criollos y populares. En los relatos periodísticos analizados se verifica la presencia de lo que Adamovsky denomina “marcaciones étnicas o «raciales» no-blancas”<sup>294</sup> a la hora de representar lo auténticamente criollo, ya que en las descripciones de los bailes en estos teatros, con frecuencia, se añadía una mención al color de piel de una parte de su público. Aun cuando muchas veces el tono fuera despectivo o de burla, la inclusión de los afrodescendientes dentro de los sitios donde habitaba lo auténticamente criollo permite pensar, como sostiene Adamovsky, que aquí el criollismo funcionaba como “vehículo de visiones alternativas del perfil étnico de lo criollo que minaban sutilmente la solidez de [los] discursos ‘blanqueadores’”<sup>295</sup>.

En la obra *Justicia Criolla* citada al inicio de este capítulo, Benito, portero negro, es quien más gala hacía de su condición de criollo conocedor del tango, pero también su personaje era central como representación de los sectores populares. Lo mismo sucedía en las crónicas de carnaval en donde las características “criollo”, “negro” y “popular” se presentaban en conjunto. Como ha analizado Lea Geler, la presencia destacada de la corporalidad y el baile en el personaje de Benito se deben en parte a la imagen estereotípica de la negritud, pero también a una noción de “lo popular” que abarcaba al “mundo del trabajo y la servidumbre, lo grotesco y la vulgaridad, la desinhibición sexual, la pasión política, el compadrazgo, etc”<sup>296</sup>. Geler sostiene que, desde fines del siglo XIX, la imagen de los sectores populares comenzó a asociarse cada vez más con la negritud y surgieron

---

<sup>294</sup> Adamovsky, Ezequiel, “La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, n° 41, segundo semestre 2014, p. 52.

<sup>295</sup> Ídem

<sup>296</sup> Geler, Lea, “Un personaje para la (blanca) nación argentina. El negro Benito, teatro y mundo urbano popular porteño a fines del siglo XIX”, en *Boletín Americanista*, Año LXI 2, n° 63, Barcelona, 2011, p. 90.

...nuevas reagrupaciones que irían ligando paulatinamente la percepción de tonos particulares de piel con ciertos comportamientos (la corporización de lo grotesco), separando al mundo popular, cada vez más silenciadamente mezclado, más innovador y más necesario de disciplina a los ojos de la elite, del que no lo era<sup>297</sup>.

Las crónicas de carnaval analizadas en parte verifican la imagen de una sociedad con fuertes divisiones entre sus ciudadanos, no sólo por la presencia de determinados públicos en cada teatro, sino por la descripción que de ellos se hacía en los relatos periodísticos. Sin embargo, a partir de estos relatos no debe concluirse que los teatros, ni los sectores sociales que los visitaban, constituían reductos aislados<sup>298</sup>. La circulación del público era una posibilidad: ni los bailarines se quedaban toda la noche en una misma fiesta, ni el tango permaneció restringido a los teatros populares<sup>299</sup>. En este segundo sentido, por lo menos desde 1904, las crónicas periodísticas destacaban la presencia del tango en el teatro Ópera, de impronta elegante. Según *La Nación*, durante ese carnaval el tango fue furor en todas partes, y

En la Opera [sucedió] otro tanto, y no faltó quien los bailase con corte y quebrada, en medio de las carcajadas de los concurrentes, hombres y mujeres, pues éstas participaban también del entusiasmo general. A tal extremo llegó el entusiasmo de bailar “tangos” que cuando la orquesta ejecutó el *cake walk* algunos lo bailaron como si fuese “tango”. ¡El colmo de los colmos!<sup>300</sup>.

Se volverá más adelante sobre esta moda del tango en los sitios elegantes. En cuanto a la circulación entre distintos teatros, trasladarse de un sitio a otro parece haber sido bastante común. Como puede verse en el siguiente plano (**Figura nº 25**),

---

<sup>297</sup> Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/TEIAA, 2010, p. 160.

<sup>298</sup> Durante el resto del año también existían otros espacios de encuentro entre la élite y los sectores populares, con sus tensiones, lógicas de funcionamiento y jerarquías particulares. Además de la ya mencionada zarzuela, el hipódromo, los cafés, la ópera y el circo son algunos de ellos.

Sobre el hipódromo véase: Hora, Roy, *Historia del turf argentino*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2014.

Sobre los cafés y su rol en la integración cultural, véase: Gayol, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres Honor y Cafés, 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000, p. 242.

Sobre la ópera y el circo: Pasolini, Ricardo, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Dirs): *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. II, Buenos Aires, Taurus, 1999.

<sup>299</sup> Sin pretender aquí abundar en la comparación, en este punto pueden trazarse paralelismos con otros casos de Sudamérica, como el de las danzas *lundu* y *maxixe*, consideradas como antecedentes del samba. John Charles Chasteen ha analizado a los carnavales de Rio de Janeiro comprendidos entre 1840 y 1917 y una de sus conclusiones es que en el baile de estas danzas convergían distintos sectores sociales y étnicos y que, por lo tanto, la brecha entre la cultura popular y la de élite, al menos en este aspecto, resulta menos insondable de lo que suele creerse. Chasteen, John Charles, “The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840-1917”, en *Journal of Latin American Studies*, Vol. 28, Nº 1, 1996, p. 44.

<sup>300</sup> *La Nación*, 16/02/04, p. 6.



algunos teatros estaban más alejados del centro de la ciudad y las crónicas los describen repetidamente como sitios donde la asistencia era más homogénea (como el teatro Marconi o el Buckingham Palace).

**Figura n° 25: Bailes públicos de carnaval (1900-1910)**



Fuente: elaboración propia sobre: Chinsoli, D., *Plano de la Ciudad de Buenos Aires con la división de los distritos de las obras de salubridad*, Buenos Aires, Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, 1904<sup>301</sup>

No obstante, como puede verse en el mapa, la ubicación de otros teatros también permitía cierta mezcla de públicos dispares. Por ejemplo, siguiendo el eje de la avenida Corrientes, el teatro Ópera estaba ubicado a una cuadra del Nacional y a cinco y seis de los teatros Apolo y Politeama, todos ellos de corte popular. En

<sup>301</sup> [Consultado en línea el 19/11/2016 en la colección digital de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno: [https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc\\_number=000344884&local\\_base=GENER](https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=000344884&local_base=GENER) ] Las direcciones de los teatros fueron tomadas de Binda, Enrique y Lamas, Hugo, op. cit. pp. 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106; Korn, Francis, Sigal, Silvia, *Buenos Aires antes del Centenario: 1804-1909*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011; De Filippi, Sebastiano, Varacalli Costas, Daniel, Sachs, Harvey, y Sequeira, Jessica, *The other Toscanini: the life and works of Héctor Panizza*, Denton, Texas, University of North Texas Press, 2019, p. 14.

No se incluyó al Pabellón de las rosas ni al Palacio de la Alegría por encontrarse en zonas más alejadas del centro.

relación con los traslados del público, cuando el teatro Colón comenzó a ofrecer festejos de carnaval, el cronista de *La Nación* se lamentó sobre el resultado de una concurrencia de “náufragos de todos los combates de la vida”:

Pero es que entre nosotros falta, o mejor dicho, se ha perdido la tradición de las fiestas carnalescas en lo que éstas tienen de distinción y buen tono: falta el factor social en su acepción elegante, vale decir, que está ausente en las reuniones, la clasificación de los grupos, formados por elementos que guardan entre sí la más perfecta similitud de costumbres. Entre nosotros la sala de un baile es una plaza pública accesible a todos, puesto que no se opone a ello ni la presencia de un determinado grupo que seleccione sus propios componentes, ni un espíritu de casta que reflejara el carácter democrático de la fiesta<sup>302</sup>.

Esta circulación de las clases populares hacia las fiestas elegantes era ciertamente menos frecuente, pero sin dudas era una posibilidad habilitada tanto por la espacialidad de la ciudad como por las características del carnaval porteño. En el otro sentido, los teatros Politeama, Victoria y Nacional recibían frecuentemente visitas procedentes de los teatros más elegantes:

Como es natural, saliendo de la Opera, hay que dirigirse inmediatamente al Politeama, el teatro de las grandes concurrencias en estos días de carnaval. Allí la asistencia es más democrática y se realiza en la práctica, el amalgamamiento de muchos elementos que nadie diría que puedan encontrarse juntos, y que, sin embargo, se confunden en estos días en un espíritu de franca y espontánea confraternidad<sup>303</sup>.

Las descripciones insisten en que el público no sólo se trasladaba para bailar, sino también para mirar otros aspectos de la ciudad y su gente y, en particular, ver cómo se bailaba el tango:

La gente que concurre a estos bailes [del Argentino y el Victoria] es de la clase eminentemente popular, a no ser un número determinado de personas que asiste como diversión, *para darse cuenta* de lo que son los bailes en estos teatros.

Y a la verdad que *es todo un espectáculo* que ofrecen los bailes populares. Las mujeres son casi todas sirvientas, mucamas, muchas chinas y no pocas negras. Algunas van con sus amigos o compañeros, pero una vez en el teatro, casi todas quedan en libertad de danzar con el primero que se presenta, y es de ver las solicitudes de que son objeto para poder bailar una pieza con ellas,

---

<sup>302</sup>“Carnaval”, en *La Nación*, 08/02/10, p. 6.

<sup>303</sup>“Carnaval”, en *La Nación*, 23/02/03, p. 6. La idea de este teatro como espacio de mezcla se mantiene por lo menos hasta 1910: “Por el Politeama, como siempre, mucha animación popular, la gran mezcla caótica de toda especie de elementos, desde los más hasta los menos serios y el tango dominando en todo su apogeo y bailado con mística unción de orillerismo por sus entusiastas”. *La Nación*, 07/02/1910, p. 7, citado por Binda, E. y Lamas, H., op. cit, p. 106.



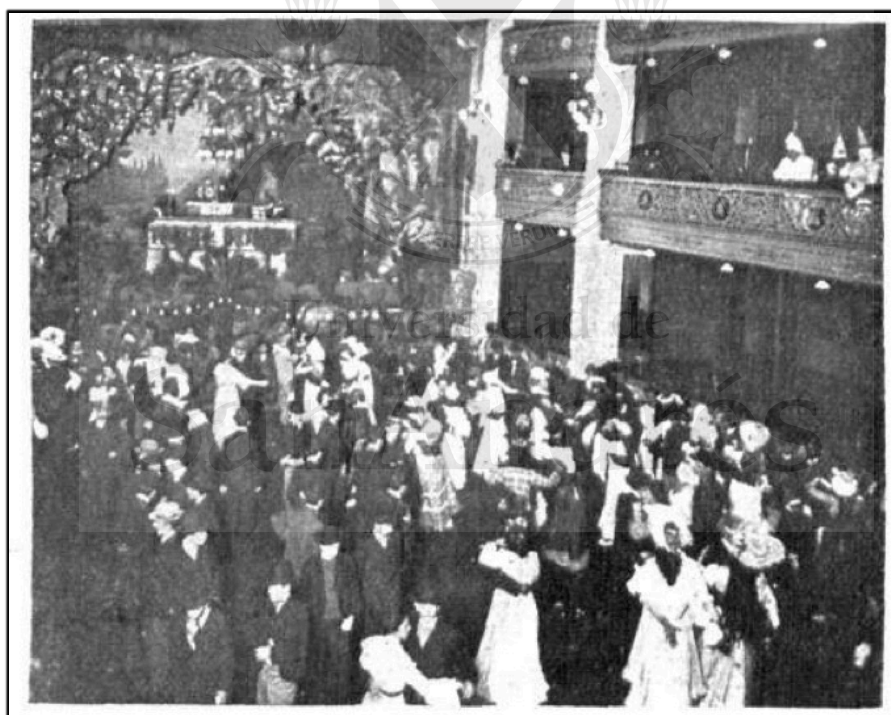
pues las más bonitillas no pueden atender todos los pedidos, y se ven obligadas a contestar «gracias, estoy comprometida», y esto lo dicen con cierto aire de satisfacción y orgullo.

En cuanto al elemento masculino que toma parte en el baile lo constituye todo gente trabajadora, gran número de carreteros, puesteros de los mercados y elementos de esa clase. (...)

*Para ver bailar los tangos con corte y quebradas hay que ir al Argentino y al Victoria, pues es aquí donde se puede apreciar todo el partido que se saca de este baile que tanto se ha generalizado en los teatros, porque los que lo danzan son criollos puros y no los tangos que bailan las francesas en la Ópera<sup>304</sup>.*

La búsqueda de un espectáculo visual se traducían físicamente en que los espectadores se apostaban en los palcos para ver y juzgar a los bailarines, que eran festejados o abucheados según sus destrezas<sup>305</sup>. Esta distribución puede apreciarse en la siguiente fotografía (**Figura n° 26**) del teatro Argentino tomada durante un baile:

**Figura n° 26: Baile de carnaval en el teatro Argentino (1904)**



Fuente: *Caras y Caretas*, 20/02/1904, p. 32

<sup>304</sup> *La Nación*, 07/03/1905, p. 7 [El resaltado es mío].

<sup>305</sup> Acerca de la ubicación en los palcos de los espectadores más encumbrados, puede mencionarse que en 1904 en el Teatro Nacional “En uno de los palcos estaban el general Cerri y otros correligionarios políticos, disfrutando del animado espectáculo” (“Carnaval”, en *La Nación*, 21/02/1904, p. 6). El General Cerri al que se refiere probablemente fuera Francisco José Daniel Cerri (1841-1914), un militar con múltiples condecoraciones.

Varios años más tarde la práctica continuaba, toda vez que se destacaba que “en los palcos [del teatro Avenida] había concurrencia de elemento joven y serio, que se dio cita allí para presenciar el baile” (*La Nación*, 21/02/1909, p. 8). En 1910 en el teatro Victoria podía encontrarse “En el fondo el malevaje de los suburbios con disfraces improvisados, en los palcos mozos bien y muchachas más bien todavía” (*La Nación*, 08/02/10, p. 6).

En la foto pueden distinguirse, además de los espectadores de los palcos, al círculo de varones “mirones” o “curiosos” en el centro del salón (se los puede identificar en el margen inferior izquierdo de la foto, en donde se ven varios hombres con sombreros todos juntos), compuesto por varones que no tenían pareja para bailar y apreciaban la fiesta mientras juzgaban la habilidad de los bailarines<sup>306</sup>. Esta actitud también puede relacionarse con los concursos de baile que se desarrollaban al interior de los teatros (que eran mayormente concursos de tango) y con la presencia de artistas y bailarines conocidos contratados para amenizar la velada que habitualmente bailaban tangos para entretener a la concurrencia<sup>307</sup>.

A su vez, el acto de ver, dimensionar y describir las costumbres populares porteñas aparece como una doble práctica: la realizaban los festejantes al interior de los teatros en el carnaval, pero también los cronistas de los diarios, que contaban con la fascinación de sus lectores. Como se señalaba en la revista ilustrada *El Gladiador* antes de describir cómo eran estos bailes, “Una gran mayoría de nuestros lectores de ambos sexos ignorarán, a buen seguro, lo que son los bailes de teatro; nosotros vamos a hacer una corta reseña a fin de que se den una idea de esa clase de *soirées danzantes*”<sup>308</sup>.

En las crónicas relevadas abundaban las descripciones detalladas de los movimientos. Las actitudes de los sectores populares cobraban, en un punto, un carácter cinematográfico: se asistía al espectáculo (escrito) de costumbres “criollas” en extinción pero al mismo tiempo de moda, en una búsqueda de fijarlas como imágenes. De ese modo, se explicaba que para distinguir a las mujeres de la “cepa genuinamente orillera” bastaba “ver la dulzura con que hamacan la pollera y la recogen apenas para no barrer con ella y adivinar enseguida de dónde proceden”<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> En 1908 “La concurrencia masculina [del Teatro Politeama] excedió la femenina, razón por la cual un grupo crecido de hombres debió contentarse con ver bailar, desde el centro de la sala” (“Las fiestas del carnaval”, en *La Argentina*, 01/03/1908, p. 12) y en los teatros Victoria y Marconi “en el centro de la sala [se ubicaba] un compacto número de curiosos [que] seguía con interés creciente la danza, amenizándola con exclamaciones oportunas y piropos cómicos a los bailarines” (“Carnaval de 1908”, en *La Argentina*, 05/03/1908, p. 8). En 1912, el centro del Teatro Ópera “se ocupó totalmente por una nutrida masa de elemento masculino, mirones que se entregaban a la tarea de aplaudir a los buenos bailarines, y dirigir frases intencionados a los cultores menos expertos del tango” (“Las perspectivas que ofrece el primer día de carnaval”, en *La Argentina*, 18/02/1912, p. 4).

<sup>307</sup> Por ejemplo, en 1908 en el teatro Nacional “el popular artista López atraía sobre sí la atención del público, sobre todo en los tangos que bailaba en las formas más originales” (“Carnaval de 1908”, en *La Argentina*, 05/03/1908, p. 8).

<sup>308</sup> “Crónica general. Carnaval 1903”, en *El Gladiador*, Año II, N° 67, 27/02/1903, sin numeración.

<sup>309</sup> *La Nación*, 06/02/1910, p. 8.

Este tipo de descripciones tan cercanas a lo visual pueden verse en una noticia de 1896 sugestivamente titulada “Cinematógrafo Criollo”, en la que se mencionaba la música de habanera, milonga, polca, mazurca aunque aún no al tango. No obstante, tiene un tono similar a la postura que tomaría la prensa en relación con el tango apenas unos años después. La nota establecía a un baile del teatro Pasatiempo como “cuadro del día” y proponía: “hagamos correr la cinta”. A continuación se describía con minuciosidad al uso que hacen los bailarines de sus cuerpos:

Se estrechan, se inclinan, se detienen, corren, ondulan, se estrechan y como un tirabuzón musical pasan, giran, y se dan vueltas en la columna salomónica que puede llevarlos al infierno (...) el baile criollo, purísimamente criollo, adelanta como todo en este país hidroxigenado y los que hace poco han visto en cualquier parte bailar con “corte y quiebre”, no tienen idea de lo que es la danza moderna<sup>310</sup>.

Según lo visto en este capítulo, el lugar que tuvo el tango en el carnaval durante la década de 1900 encaja perfectamente en esa descripción. Bailarlo y saber apreciarlo eran señales de estar a la moda, pero una moda que apelaba a lo popular como un punto fijo, auténtico (o construido como mito de lo auténtico) en medio de los cambios que atravesaba la sociedad porteña de principios de siglo. En ese sentido, el tango en el carnaval ofrecía el espectáculo extra de poder ver, congelar, una imagen fija de lo criollo en la inquieta sociedad porteña de principios del siglo XX, casi como si se asistiera a un “cinematógrafo”, que proyectaba el movimiento vertiginoso de los cuerpos al mismo tiempo que los fijaba.

#### **4. Un gusto popular**

Tras casi quince años sostenidos de presencia del tango en los teatros y en los carnavales, el anónimo “J. D.” se decidía a invertir dinero en un aviso clasificado del diario *La Prensa* en busca de un profesor de baile, anticipándose un mes a los festejos de ese año: “Profesionales pedidos: maestro de tango con corte. Córdoba 3214. Contactar por carta a J.D. explicando condiciones”<sup>311</sup>. Este gasto adicional hecho por “J.D.” como probable preparación para lucirse ante otros en el carnaval habla de una búsqueda expresa por adquirir determinados conocimientos que, como se ha visto en la sección anterior, eran considerados saberes populares.

Al analizar las disputas por el lunfardo y la pureza de la lengua, Lila Caimari

<sup>310</sup> *La Nación*, 16/12/1896, p. 5, citado en Binda, E. y Lamas, H., op. cit., pp. 158 y 159.

<sup>311</sup> *La Prensa*, 22/01/1912, p. 4.

sostiene que durante las primeras décadas del siglo XX se dio un impulso hacia lo popular que puede entenderse como una forma de resistencia ante los cambios impuestos por la modernidad<sup>312</sup>. Esa búsqueda de lo auténtico en los saberes populares también puede distinguirse, para el caso del tango, en la expresa intención de ver cómo lo bailaban quienes conocían sus secretos en los bailes de los teatros, en la lectura sobre esas personas y ambientes en los periódicos, en la contratación de un profesor de “tango con corte”, o en la compra de entradas para ver obras de teatro que representaran estas temáticas. Si se toma el caso de la prensa, por ejemplo, las publicaciones periódicas analizadas en este capítulo tenían tiradas masivas, por lo que su consumo no puede circunscribirse a un único perfil socioeconómico y probablemente tuvieran llegada a las élites, las clases medias que se estaban formando y las clases más bajas.

En particular en relación con los consumos de las élites, Graciela Montaldo ha analizado las interacciones entre la “alta” y la “baja” cultura durante el surgimiento de una cultura de masas en la Argentina del cambio de siglo<sup>313</sup>. Al analizar las incursiones de los “niños bien” en los bailes de los suburbios para aprender a bailar el tango, la autora sostiene que:

Desde temprano, en el país inmigratorio, la elite se apropiará del tango concibiéndolo como una práctica cultural que define la identidad —“lo argentino” y “lo porteño”—, pero que surge de una permanente puesta en escena (simulación, dirá Ingenieros) de la máquina cultural para producir segunda naturaleza: son poses, conductas, que se actúan a través de la vestimenta, el maquillaje y muchos accesorios<sup>314</sup>.

Montaldo identifica una intención de simulación por parte de los jóvenes de la élite porteña respecto del compadrito y las prácticas culturales que se asociaban a ese estereotipo. Esta imitación ocurría al mismo tiempo que se definía un campo estético del “mal gusto” que incluía a ese tipo de prácticas, de modo que puede hablarse de una “atracción hacia lo vulgar”<sup>315</sup>.

Esa porosidad tenía sus límites, ya que la difusión del tango en la década de 1900 no era homogénea: la música tenía distinto alcance que el baile. Como se

---

<sup>312</sup> Caimari, Lila, “Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920 y 1930)”, en Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (comps.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2016, pp. 155-173.

<sup>313</sup> Montaldo, Graciela, *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 182.

planteaba en 1905 en *Caras y Caretas*: “Llegado el carnaval, el tango se hace dueño y señor de todos los programas de baile, y la razón es que siendo el baile más libertino, sólo en estos días de locura puede tolerarse”<sup>316</sup>. La música del tango se imponía en obras de teatro con un público potencialmente diverso, comenzaba a ser un sonido ubicuo de la ciudad y de sus espectáculos teatrales, pero su baile por parte de la élite no traspasaba los límites del carnaval o de los bailes semi-clandestinos que se desarrollaban durante el año. Esta práctica recién se generalizará luego del Centenario, tras más de una década de éxito sostenido en Buenos Aires y cuando el tango se transformó en moda en París.

No obstante, las distintas formas de consumir el tango por parte de la élite son indicios de la influencia de un hábito popular sobre otras clases, en un marco que podía tender a lo contrario. Según Roy Hora y Leandro Losada, entre 1880 y 1910 el estilo de vida de la alta sociedad porteña se modificó notoriamente y pasó a caracterizarse por un creciente consumo ostentoso y una mayor influencia europea en las costumbres<sup>317</sup>. En paralelo, la dinamización de la economía y las incesantes oleadas de inmigrantes permitieron una fuerte movilidad social que fue dando lugar a nuevos sectores medios. Frente a esta situación, la élite “generó espacios y aficiones para darse a sí [misma] esa pretendida sofisticación cultural y un estilo de vida que revelara cultura y riqueza al mismo tiempo”<sup>318</sup>. Simultáneamente, estas pautas de comportamiento ejercían cierta influencia sobre los grupos sociales con expectativas de ascenso social. Según los autores, luego de la primera posguerra las élites comenzaron paulatinamente a converger en el plano cultural con las clases medias y “los pasatiempos, bailes, aficiones y consumos de signo aristocratizante que habían marcado el tono del período previo cedieron ante el avance de otros que, como el jazz o el tango, no tenían sus matrices en la alta cultura”<sup>319</sup>.

Teniendo en cuenta lo visto en este capítulo, puede considerarse que en el caso del tango ese proceso se inició desde antes de la postguerra, por lo menos en el cambio de siglos. Su lugar destacado dentro de la sociedad porteña —visto aquí a través del teatro y del carnaval— podría entenderse como una señal temprana de ese movimiento de homogeneización que se intensificaría desde 1910, causado por la

---

<sup>316</sup> “Baile de moda”, en *Caras y Caretas*, 11/03/1905, p. 37.

<sup>317</sup> Hora, Roy y Losada, Leandro, “Clases altas y medias en la Argentina. 1880-1930. Notas para una agenda de investigación”, en *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N°200 (enero-marzo), 2011, pp. 611-630.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 615.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 626.



nacionalización, el avance de la cultura de masas y la democratización cultural, como lo describen Hora y Losada.

Dicho acercamiento se percibía con preocupación, tal como la que expresaba un lector del diario *La Argentina* indignado por el éxito del tango:

(...) ese gusto subalterno, malsano del público de los tangos ¿debe librarse a su suerte regresiva en sus efectos sociales, o deben combatirlo las clases encargadas de educar a las inferiores? ¿Y qué se diría entonces de esta inversión del orden natural y lógico de las influencias educativas que consiste en que los de abajo decretan la educación estética a los [de] arriba?<sup>320</sup>.

Ese combate del tango por parte de “los de arriba” nunca se materializó de manera contundente, más allá de algunas críticas puntuales, como las que se han visto en el primer capítulo. Al analizar el éxito de la zarzuela, McCleary plantea que

...la dicotomización de elite-versus-popular puede ser limitante en el contexto de una cultura de masas (...) En general, la comercialización de la cultura, ejemplificada por la gran popularidad de la zarzuela, hizo más por formar y transformar prácticas culturales en la Buenos Aires de la Belle Époque que las actitudes de la élite o los intentos municipales por controlar y moldear la cultura<sup>321</sup>.

A la luz de lo visto en este capítulo y en el anterior, se evidencia que la música del tango empezaba a alcanzar una masividad considerable gracias a distintas apoyaturas comerciales. Ese éxito no se explicaba solamente por el enfoque mercantil de los emprendedores del teatro, las compañías discográficas y los imprenteros, o por las condiciones materiales de la ciudad, sino que también se sustentaba en un interés creciente del público —no exento de críticas morales y sociales— por adquirir y ser testigo de este saber popular.

Ese conocimiento formaba parte de un conjunto de prácticas consideradas como “criollas”, aunque no sin cierta incomodidad. Al igual que con otras temáticas del mundo de la ciudad, el semanario *Caras y Caretas* captó con agudeza esa posición ambivalente del tango y, sobre todo, de lo criollo. En un relato titulado “Entre gauchos”<sup>322</sup>, se describía un diálogo imaginario en una fonda del Paseo de Julio (actual avenida Leandro N. Alem) entre dos compadritos “de melena enaceitada, golilla roja, saco entallado, pantalón francés, botín de tacón alto y ‘uña de escarbar la

<sup>320</sup> Scott, Roberto, “Siempre el tango”, en *La Argentina*, 04/11/1907, p. 4.

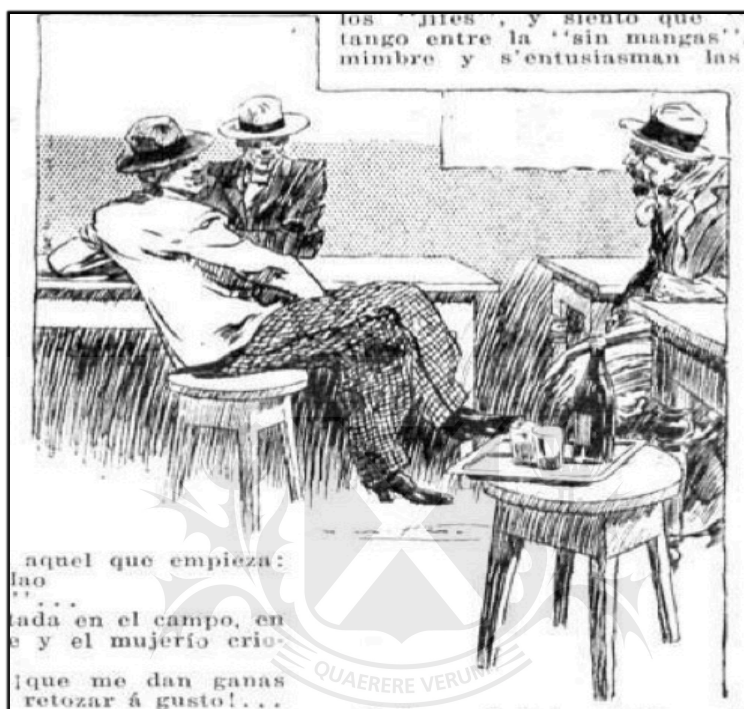
<sup>321</sup> McCleary, Kristen, “Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900”, en *Studies in Latin American Popular Culture* 21, 2002, p. 2.

<sup>322</sup> “Entre gauchos...”, en *Caras y Caretas*, 27/10/1906, p. 37.



caspa' en el meñique” y un verdadero gaucho, “un paisanito que vestía bombacha angosta, bota de caña blanda, un chambergo pequeño y un ponchito de vicuña”, tal como se ve en la ilustración (**Figura n° 27**):

**Figura n° 27: Ilustración del relato “Entre gauchos”**



Fuente: “Entre gauchos...” en *Caras y Caretas*, 27/10/1906, p. 37

En esta conversación los dos personajes urbanos intentaban buscar la complicidad del gaucho para diferenciarse de los inmigrantes, como si los tres fueran igual de criollos. Los compadritos intercambiaban algunas palabras entre sí antes de hablar con el gaucho:

Mirá, hermano, a mí lo que m'indina, sabés, es ver cómo va degenerando el criollaje, como nos vamos agringando cada vez más. Todavía quedamos algunos criollos che.

(...)

¿Ti has fijao que hasta la siesta es más linda en el campo?

¡Turalmente!...¿Y la música, che, y las canciones?... Fijate un poco el último tanguito mío, aquel que empieza:

“Chinita, ladiate a un lao que me asás el costillar”...

El encanto de este diálogo imaginario apela al contraste entre el habla entreverada de los compadritos que intentan demostrar forzosamente su criollez y su pertenencia al campo, y la sencillez y torpeza del gaucho que se retira porque no

entiende lo que dicen los otros y porque debe comprar arados para el campo y libros para su hijo. En este juego de oposiciones, el tango quedaba del lado del mundo urbano que, incómodamente, se pretendía campesino, pero tenía en común con “lo criollo” la posibilidad de construcción de identidades en esa sociedad de cambio. Teniendo en cuenta esto puede afirmarse que si bien el tango efectivamente desplazaría a las prácticas y actividades rurales tal como lo analiza Prieto, su éxito se debió a su inicial apoyo en el fenómeno criollista, antes que en una competencia directa<sup>323</sup>.

El análisis del tango dentro del carnaval se condice con estas contradicciones, ya que puede apreciarse que funcionaba como un punto de anclaje que participaba de la definición de “criollo” (de hecho se lo definía como *el baile criollo digno de ser visto*) al mismo tiempo que se volvía una moda fuertemente asociada al mundo de la ciudad, que se difundía a partir de un fenómeno tan urbano como eran los bailes de los teatros.

## 5. Conclusiones

En las distintas secciones de este capítulo se han abordado tres cuestiones transversales. En primer lugar, en línea con lo planteado en el capítulo anterior, se analizaron datos cuantitativos para brindar una dimensión de la escala de distintos emprendimientos comerciales asociados con el tango: el teatro nacional, el café concierto y los bailes de carnaval. Estos divertimentos se expandieron al calor de la acelerada experiencia urbana y brindaron una vidriera de gran masividad para este género musical. Los bailes de carnaval, en particular, se destacan como instancia de producción de piezas de tango para un mercado ávido de novedades y de aprendizaje para los músicos. El empuje de la maquinaria del carnaval continuaba todo el año, su impacto no se reducía a unos pocos días en los que las costumbres se alteraban. En el caso de las producciones teatrales nacionales, se evidencia además el cruce entre distintos emprendimientos comerciales relacionados con “lo criollo”: guiones de obras de teatro que aludían a tangos, cancioneros que mencionaban a teatros y discos que reproducían los sonidos de los cafés-concierto. En el caso de los bailes de carnaval, se remarca la relación con las crónicas periodísticas de los festejos, que constituían otra vía más de acceso al tango, aún para quienes se mantuvieran alejados de los escenarios. La existencia de tantas formas de difusión hacía que fuera muy

---

<sup>323</sup> Prieto, Adolfo., op. cit., p. 64.

difícil no entrar en contacto con el tango, aún cuando se lo rechazara.

En segundo lugar, a través del teatro, el café concierto y los bailes de carnaval el tango se consolidó como un tipo de música y baile asociado con la alegría, la seducción y el lucimiento personal, y allí parece haber radicado uno de sus principales atractivos comerciales. No obstante, también debido a ese carácter pícaro o procaz, aún cuando adquiriera las proporciones de gran masividad que se han analizado, el avance era desigual: no era lo mismo disfrutar de la música del tango que bailarlo y, al menos para las clases altas o para quienes aspiraban a ser como ellas, era distinto hacerlo durante el carnaval que en un baile de sociedad de cualquier otro momento del año.

Por último, se ha analizado la posibilidad del entrecruzamiento de distintos sectores de la sociedad porteña. En el párrafo anterior se han mencionado los límites a la difusión del tango, pero esto convivía con una expresa búsqueda por parte de la élite de un ámbito popular y criollo dotado de su propia legitimidad. En ese sentido, en el caso del tango se dio de manera bastante temprana un fenómeno que se consolidaría luego de la primera postguerra: la ascendencia de prácticas de origen popular en el gusto del resto de la sociedad.

## Capítulo IV: Tango y policía

### 1. Introducción

En 1901, la revista *Caras y Caretas* publicó un breve relato grotesco acerca de dos policías de investigaciones, llamados Feliciano María Porrónes y Juan R. Tango. Cuando ambos agentes se acercaban a un paraje alejado de la ciudad donde había ocurrido un trágico accidente, Tango, el agente más experimentado de los dos, comenzó a silbar *La flauta de Bartolo*<sup>324</sup>, un tango picaresco muy conocido por ese entonces, cuya letra decía: “Bartolo tenía una flauta, con un aujerito solo, y su madre le decía: tocá la flauta, Bartolo”. Ante esto, el tucumano Porrónes, “sonrió con malicia” y, reconociendo la melodía, se puso frente a Tango para silbar juntos las estrofas. “Yo no sé, amigo Tango -exclamó Porrónes- si á usted le pasará lo que á mí; pero cuando silbo ‘Bartolo tenía una flauta con un *aujerito*’ me entra una *cosa*, un contento ¿sabe? y me parece que soy otro hombre”. Habiendo expresado Porrónes “el gozo que le producía aquella música eminentemente popular”, Tango le explicaba desde la voz de la experiencia: “Usted no sabe cuánto nos anima, á los veteranos en este oficio, silbar una milonga á tiempo!”<sup>325</sup>.

Casi veinte años después de este relato paródico, en 1919, el escritor Arturo Cancela publicó el cuento “Una semana de holgorio” en donde narra los sucesos de la Semana Trágica desde la particular mirada de un “niño bien” venido a menos, que en su vida de ocio se paseaba erráticamente por la ciudad y, luego de una serie de incidentes, quedaba detenido en una comisaría. En este cuento en que la fuerza policial era ridiculizada -todos los policías eran ineficientes, ignorantes, y actuaban con violencia y de maneras completamente insólitas-, el tango también ocupaba su lugar:

Los agentes se han acostumbrado al peligro porque ahora entre alarma y alarma, bailan tangos y beben cerveza. ¿Dónde se han procurado ese instrumento horrible que se llama un bandoleón? [sic] El ritmo canallesco y monótono de nuestro baile nacional se mezcla al silbido alterno de la bomba extractora de cerveza... Me doy a imaginar un órgano hidráulico de inmensas proporciones, accionado por cerveza, que no toque sino tangos: “Cara Sucia”, “Mi noche triste”, “Piantá piojito...” En su torno, bailan una infinidad de

---

<sup>324</sup> Este tango se le atribuye a Francisco A. Hargreaves (1849-1900), por haber sido el primero en editar su partitura (en el año 1900), pero en realidad se trata de una canción muy popular y probablemente anónima que le antecede, y que también se registra en otros países americanos. Benarós, León, “Bartolo - Francisco A. Hargreaves y la verdadera historia del tango “Bartolo””. Consultado en línea el 05/06/2016 en <http://www.todotango.com/historias/cronica/15/Bartolo-Francisco-A-Hargreaves-y-la-verdadera-historia-del-tango-Bartolo/>

<sup>325</sup> Augusto Juan, “Zorreros”, en *Caras y Caretas*, 02/02/1901.

vigilantes con los cascos compadronamente echados sobre los ojos<sup>326</sup>.

Estos breves fragmentos brindan indicios para preguntarse: ¿por qué el tango colaboraba en la caracterización del personaje policial, y además lo hacía desde una mirada que acentuaba su vulgaridad y su relación con la cultura popular?, ¿existía algún vínculo entre la policía y este género musical?, ¿cuál era la postura de la policía frente al tango?, y ¿qué dicen estas cuestiones acerca del tango y su lugar dentro de la sociedad porteña de la época? Siguiendo esas preguntas, en el presente capítulo se explorará esa relación.

La elección de este punto de mira radica en que la Policía de la Capital era un instrumento estatal para la represión vinculado con lo que se permitía y lo que se prohibía, y al mismo tiempo era una comunidad de profesionales varones, atravesada por un conjunto de reglas de comportamiento, valores, conocimientos y experiencias en común con una cultura específica<sup>327</sup>. En ese sentido, se tomará a este recorte poblacional en tanto un caso que permita explorar con mayor detalle nociones esbozadas en capítulos anteriores sobre la situación liminal del tango, su relación con lo popular, las élites, lo criollo, lo masculino, la moralidad y las diferencias entre música y baile.

Estas cuestiones dialogan con un punto repetido de la historiografía del tango: la idea de unos orígenes prohibidos, o al menos ocultos y marginales. Siguiendo esa perspectiva, al analizar sus primeras décadas Gustavo Varela sostiene que:

La Generación del Ochenta escribirá novelas, leyes, disposiciones, edictos, reglamentos, vinculará al inmigrante con la peste y el tango recibirá los mismos adjetivos despectivos que el extranjero. Su música es la expresión de una moral repugnante que reproduce la repugnancia que inspiran los inmigrantes a las élites. El extranjero, como el tango, es la amenaza de una infección que es preciso extirpar<sup>328</sup>.

Estos conceptos enfatizan la contradicción entre el tango y la autoridad estatal, ya que Varela plantea que el baile era rechazado y denunciado por la élite intelectual y gobernante argentina (que al mismo tiempo lo practicaba en su vida privada), basándose en nociones higienistas que asociaban moral, sexualidad, enfermedad e

---

<sup>326</sup> Cancela, Arturo, “Una semana de holgorio”, en *Tres relatos porteños*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010, pp. 91-92. Este cuento se dio a conocer por primera vez en la revista *La novela semanal* en febrero de 1919.

<sup>327</sup> Monjardet, Dominique, *Lo que hace la policía: sociología de la fuerza pública*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, p. 170.

<sup>328</sup> Varela, Gustavo, *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 31.

inmigración. En ese sentido, la policía, en tanto institución relacionada con el orden y la represión, puede ofrecer un punto de mira para comprobar si efectivamente el tango entraba en contradicción con los valores representados por la autoridad estatal. En última instancia, la exploración de estas cuestiones entronca con problemáticas más amplias referidas al control social y a la injerencia estatal sobre el entretenimiento urbano.

Si en los dos capítulos anteriores se exploró al tango sobre todo desde su potencial de difusión a través de distintas formas de entretenimiento, aquí se analizarán los posibles límites a ese proceso, a través del caso puntual de la entonces Policía de la Capital, tomando en cuenta su relación con este baile a partir de dos ejes. El primero de ellos será el cumplimiento del deber en los sitios en donde se lo bailaba o escuchaba y la rememoración policial que de eso se hacía. El segundo, el tango como forma de entretenimiento de los agentes en sus momentos de ocio y la relación de esto con las expectativas existentes sobre el comportamiento policial.

## **2. Testigos del tango**

### **2.1 La presencia policial en los sitios de entrenamiento**

Uno de los vínculos entre la Policía de la Capital y el mundo del entretenimiento se dio a través de su Banda de Música. Como ha analizado Viviana Barry, a comienzos del siglo XX, en la Policía de la Capital se puso en marcha una serie de cambios que apuntaban a desarrollar la carrera policial como una profesión, y a fomentar la noción de identidad entre sus miembros<sup>329</sup>. Las estrategias fueron diversas, y como parte de los mecanismos tendientes a generar una construcción identitaria policial, Barry incluye a los desfiles y a la Banda de Música de la Policía.

Si bien con anterioridad algunos oficiales se juntaban circunstancialmente para musicalizar ceremonias y eventos, en 1893, bajo la jefatura de Manuel Campos, se creó la Banda de Música del Cuerpo de Bomberos como un conjunto estable compuesto por treinta músicos. Al año siguiente esta banda quedó ubicada dentro del Cuerpo de Vigilantes de la Policía de la Capital, se la dotó de cuarenta y cinco músicos, y se nombró como director a Félix Rizzutti, quien estuvo a su cargo hasta su muerte en 1919. En 1897, la Jefatura de Policía dispuso que los miembros de la Banda no desarrollaran tareas de orden público pero que debían obedecer el

---

<sup>329</sup> Barry, Viviana, “Carrera e identidad policial. Medios fundamentales para su construcción en la Policía de la Capital a inicios del siglo XX”, en *Horizontes y Convergencias*, publicado el 27/07/2010.



reglamento de vigilantes y utilizar un uniforme que, aunque con variantes distinguibles, se basaba en el atuendo que usaban los vigilantes<sup>330</sup>.

La Banda participaba de diversos eventos: tocaba diariamente en la puerta del Departamento Central, hacía apariciones regulares en desfiles, actos y festejos, tanto oficiales como civiles, y grababa discos. Dentro de su variado repertorio, el tango se encontraba siempre presente<sup>331</sup>. Por ejemplo, la Banda de Música de la Policía interpretó tangos en escenarios abiertos al público como el Jardín Zoológico, plazas y kermesses<sup>332</sup>, y grabó numerosas piezas de este género con sellos como Tagini, Columbia y Era<sup>333</sup>.

Teniendo en cuenta que el tango ocupaba un lugar destacado y frecuente dentro de su repertorio, la visibilidad que la Banda de Policía tenía dentro de la sociedad porteña<sup>334</sup> y el hecho de que era un grupo oficial que representaba a la institución policial, con agentes que vestían su uniforme, podría concluirse que el tango era un género aceptado y no objetable desde un punto de vista moral. Sin embargo, como se verá a continuación, debe distinguirse la música del baile del tango, que no era una práctica del todo aceptable, aunque completamente frecuente.

---

<sup>330</sup> Rodríguez, Adolfo E., *Historia de la Policía Federal Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Editorial Policial, 1978, pp. 172-375, citado en “División Agrupaciones Musicales”, informe de circulación interna facilitado a la autora en julio de 2016 por el Centro de Estudios Históricos Policiales “Comisario Inspector Romay”.

<sup>331</sup> En paralelo a la Banda de Policía de la Capital, distintas orquestas de regimientos de infantería del Ejército interpretaban tangos, en vivo y en grabaciones. Véase por ejemplo: en *La Prensa*, 12/04/13, p. 13 se anuncia que la banda de música del Regimiento 7º de Infantería daría un concierto al aire libre en los jardines de la exposición ferroviaria, con un programa que incluía música clásica (Verdi, Wagner), y cerraba con el tango “Cómo te va Pedro”; en *Caras y Caretas* del 05/10/1907 una publicidad de Casa Tagini incluía entre los cilindros que vendía al tango “Diana”, ejecutado por la banda del 1º Regimiento de Infantería; en la nota “Fiesta militar”, en *La Nación*, 03/08/07, p. 9 se anunciaba que el regimiento 1º de Infantería celebraría al día siguiente en el cuartel de Palermo el licenciamiento de los conscriptos de la clase de 1885 que habían prestado servicio en sus filas, y tocarían marchas, ópera, y el tango criollo “El Milico”.

<sup>332</sup> Véanse por ejemplo los siguientes avisos aparecidos en publicaciones periódicas: en *La Prensa*, 28/01/09, p. 10 se anuncia que la banda de policía tocaría tangos en la kermesse de Flores; en *La Prensa*, 17/03/11, p. 14, se menciona a la Banda de Policía tocando el tango “Alto al fuego”; en *La Prensa*, 19/04/13, p. 13, se anuncia un concierto al aire libre de la Banda de Música de la Policía a desarrollarse a la tarde en el Jardín Zoológico con música variada, para cerrar con el tango “Desprecio”.

<sup>333</sup> Véase por ejemplo la publicidad de cilindros fonográficos de Casa Tagini donde se indicaba que contaban con piezas ejecutadas por la Banda de Policía de Buenos Aires, entre las que se encuentran los tangos “El mimoso”, “El elegante” y “Servidor de Ud.”, *Caras y Caretas*, 05/10/1907.

<sup>334</sup> Como muestra de la visibilidad que esta Banda tenía en esa época, puede tenerse en cuenta que en el contexto de los festejos del Centenario la Banda de Policía acompañó a 20.000 niños que cantaron el Himno nacional, “Saludo a la Bandera” y la marcha “¡Viva la Patria!” en la inauguración de la Plaza del Congreso. *La Prensa*, 27 de mayo de 1910, p. 11, citado en Veniard, Juan María, “La música en las fiestas del centenario patrio de 1910” [en línea], *Temas de historia argentina y americana* 20 (2012). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/musica-fiestas-centenario-patrio-veniard.pdf> [Consultado en línea el 17/08/2016].

Los agentes de policía estaban obligados por su propio oficio a entrar en contacto con el mundo del espectáculo y el divertimento, a través de los distintos servicios de vigilancia que debían cumplir. De acuerdo a Viviana Barry, en 1893 se creó la Fuerza de Caballería de la División de Seguridad, que se ocupaba del servicio de vigilancia en teatros, bailes públicos, fiestas, reuniones, manifestaciones “y en general toda aquella aglomeración de multitudes que hiciera difícil el desempeño de las funciones de los agentes de infantería”<sup>335</sup>, aunque de hecho tendió a funcionar como una “fuerza de choque” en represiones políticas.

Más allá de esa vigilancia externa de los eventos, que probablemente implicara un menor contacto con el desarrollo de los espectáculos en sí, por lo menos hasta el año 1908, la policía podía cumplir su servicio dentro de teatros y sitios de divertimento público, si no en todos, al menos en aquellos considerados más conflictivos<sup>336</sup>. De este modo, respondiendo a una consulta de un lector, en la *Revista de Policía*<sup>337</sup> se explicaba:

La policía debe ir á desempeñar en los teatros el servicio propio de su misión. Para esto, lo mismo es que los agentes estén en el interior ó en el vestíbulo exterior. La disposición vigente dice que permanecerán en el exterior, salvo las excepciones que la autoridad ordene. Luego, los oficiales deben establecer el servicio según las instrucciones que se hayan dado para cada teatro. Pero ante todo está el buen tino del empleado que vaya á cargo del servicio. Los agentes deben estar donde sea necesaria su presencia y su acción para asegurar el orden y evitar contravenciones. En cuanto al derecho de los empleados de policía para entrar como funcionarios á los teatros y locales de espectáculos públicos es limitado. Pueden hacerlo por razones de servicio<sup>338</sup>.

Después de 1908, salvo excepciones, “se estableció que los agentes no debían penetrar y estacionarse en servicio permanente, considerándose que las funciones internas correspondían exclusivamente a los empleados propios que cada empresa

---

<sup>335</sup> Barry, Viviana, “Los pasos para la modernización policial. Reclutamiento e instrucción en la policía de la ciudad de Buenos Aires, 1880 – 1910”, Texto inédito. Síntesis de la Tesis de Maestría en Historia: “Orden en Buenos Aires. Policías y modernización policial, 1890-1910”, Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Buenos Aires, septiembre de 2010. [http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/saberes%20del%20crimen\\_barry.pdf](http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/saberes%20del%20crimen_barry.pdf) [Consultado el 09/06/2016].

<sup>336</sup> Uno de los principales focos de la atención policial era el teatro Casino. En la *Revista de Policía* se lo menciona varias veces, resaltando su situación particular: “el carácter especialísimo de aquella sala de espectáculos, en la que se producirían á diario desórdenes descomunales si la policía no ejerciera en ella una acción directa y permanente, ha obligado á hacer a un lado las famosas ‘policías civiles’ de la Ordenanza, y á proceder derechamente y sin mayores contemplaciones contra todos los bochincheros”. “Servicio de teatros”, en *Revista de Policía*, 01/12/1904, Año VII, N° 181, p. 203.

<sup>337</sup> La *Revista de Policía* (1897-1939) no era un órgano oficial de la institución, pero tenía el apoyo de la jefatura y la colaboración de distintos agentes. Galeano, Diego, *Escritores, detectives y archivistas: la cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*, Buenos Aires, Teseo, 2009, p. 77.

<sup>338</sup> “Servicio en los teatros”, en *Revista de Policía*, 01/04/1906, Año IX, N° 213, p. 172.

estaba obligada a tener para el cumplimiento de sus reglamentos internos<sup>339</sup>. Por lo tanto, al menos hasta fines de la década de 1900, por el sólo hecho de cumplir con sus funciones los agentes policiales estaban en estrecho contacto con la experiencia de la noche porteña y sus divertimentos, entre los cuales el tango ocupaba un lugar cada vez más destacado tanto en los bailes como en las representaciones teatrales.

Al igual que sucedía con los festejos de carnaval, en la primera década del siglo el baile pasó a tener cada vez mayor preponderancia dentro del entretenimiento porteño, y los miembros de la fuerza policial notaban con preocupación este fenómeno:

Se han hecho muy generales los bailes organizados por las sociedades. Y ya no se trata como antes, de sociedades que se fundaban con propósitos benéficos, ajenos por completo a la jarana y los bailes pero, que para festejar aniversarios patrios, o de la Sociedad, o por otros motivos, realizaban sus fiestas y en el programa entraba el baile. Ahora hay sociedades que tienen por único fin el baile y hay individuos que organizan bailes amparándolos con el título de sociedades supuestas y, lo que es peor, el único propósito que se persigue con estos bailes es el lucro<sup>340</sup>.

Los bailes eran espacios donde se desarrollaban distintos conflictos y escándalos que convocaban al accionar policial. Muchos de estos episodios ocurrían en los carnavales, que solían representar un desafío organizativo a las fuerzas policiales, ya que implicaban redoblar los esfuerzos para mantener el orden<sup>341</sup>. Tras el carnaval de 1904, en un artículo aparecido en la *Revista de Policía* se mencionaban las exigencias que presentaban los bailes públicos a la autoridad:

El tango antes, y el tango y el cake-walk ahora, amenazan hacer de nuestros teatros lo que en otro tiempo el can-can en los teatros de París. Sobre que ese baile criollo es un espectáculo nada edificante por las contorsiones y ademanes indecorosos de sus figuras, se ha recordado últimamente que las competencias á que dá margen entre el elemento que lo cultiva concluyen por ser dirimidas por el cuchillo. Esto sólo bastaría para su condenación, sino mediara, además la circunstancia de ser genuinamente indecoroso. Que lo bailen los profesionales, si así les place, pero no en sitios de acceso público,

<sup>339</sup> “Servicio de vigilancia”, en *Revista de Policía*, 16/02/1918, Año XXI, N° 472, p. 66.

<sup>340</sup> “Bailes”, en *Revista de Policía*, 01/05/1904, Año VII, N° 167, pp. 362 y 363.

<sup>341</sup> Las crónicas de los conflictos de los carnavales podían aparecer en todos los periódicos, pero *La Vanguardia* ponía especial énfasis en ellas, por su declarada oposición a estos festejos. Véase por ejemplo: “Rezagos del carnaval”, en *La Vanguardia*, 01/03/1904, p. 2; “Frutos del carnaval”, en *La Vanguardia*, 05 y 06/03/1906, p. 2; “El grotesco carnaval”, en *La Vanguardia*, 28/02/1906, p. 2; “Sucesos de carnaval”, en *La Vanguardia*, 11 y 12/02/1907, p. 2; “Hechos diversos”, en *La Vanguardia*, 02/03/1908, p. 2; “Ecos del carnaval”, en *La Vanguardia*, 04/03/1908, p. 2; “Carnaval trágico”, en *La Vanguardia*, 24/02/1909, p. 1; “Hechos diversos”, en *La Vanguardia*, 28/02/1911, p. 2; “La crónica policial de Momo”, en *La Vanguardia*, 04/02/1913, p. 1.

donde debe ser respetado el pudor de todos<sup>342</sup>.

Vale la pena señalar que durante el desarrollo de ese mismo carnaval, el diario *El País* describía así al baile en el teatro Ópera:

Se bailó con más entusiasmo y mayor libertad que en los anteriores bailes. El “tango” y el “cake walk” fueron bailados con soltura por nuestra juventud elegante, que especialmente en el segundo de los bailes citados hacía proezas, si se tiene en cuenta lo reciente de su aclimatación entre nosotros. La alegría reinó sin interrupción alguna y los bailarines se retiraron muy satisfechos del éxito del baile<sup>343</sup>.

De las contorsiones y ademanes indecorosos de los bailes populares se pasa a la soltura y la elegancia de la juventud en el teatro Ópera. Esta contraposición es una muestra del terreno inestable en el que se ubicaba la valoración del tango esta época, que no puede ceñirse a una única mirada.

A su vez, durante el resto del año, el exceso de alcohol, las peleas, las heridas, también eran hechos frecuentes en los bailes y el conflicto podía originarse por un sinfín de motivos. Entre ellos, podía incluirse el repertorio de la orquesta, como sucedió en el baile de gala de la Asociación Nacional de Cocineros en el año 1907, en un salón céntrico ubicado en la calle Tacuarí 253. Según la crónica del diario *La Nación*, alrededor de las tres de la mañana la sala estaba muy animada:

...danzando una cincuentena de jóvenes parejas, a los acordes de una orquesta de nueve profesores, cuya buena intención nadie osaba discutir.

De pronto uno de los bailarines, Héctor Meana, protestó a grito herido contra la tiranía del presidente de la asociación que había opuesto su veto inapelable a la repetición de un tango.

Aplaudió el elemento joven, replicaron con gravedad varios maridos, y por fin, en el deseo de dominar el tumulto, avanzó hacia el autor de la protesta, con toda la solemnidad que las circunstancias exigían, el presidente de la asociación, don Juan Perrone.

Más le valiera no haberlo hecho.

Entusiasmado por los aplausos, Meana se había transformado en héroe, y al divisar al «tirano» que se abría paso dificultosamente entre la concurrencia, saltó sobre él hecho una fiera.

Se produjo una confusión espantosa en el salón y a la vuelta de algunos minutos, cuando la policía restableció el orden, el infortunado Meana tenía el rostro como carne machacada, tan recio había sido el sapuleo. El presidente, por su parte, no festejaba el triunfo. No podía reír: tenía el labio partido. Meana fue detenido y llevado a la comisaría 4<sup>a</sup>. Perrone quedó libre<sup>344</sup>.

<sup>342</sup>“El carnaval de 1904”, en *Revista de Policía*, Buenos Aires, Año VII, N°163, 01/03/1904.

<sup>343</sup>“En los teatros/Ópera”, en *El País* N° 22/02/1904, p. 5, citado en Binda, E. y Lamas, H., op. cit. p. 91.

<sup>344</sup>“Bailes animados”, en *La Nación*, 18/11/1907, p. 8.

Como se verá más adelante, no era excepcional que surgieran reyertas por la inclusión del tango dentro del repertorio de la orquesta, o por el grado de erotismo con el que se lo bailara. Estas disputas muestran los límites de la respetabilidad del tango, al mismo tiempo que su éxito y difusión, dada la insistencia del público por bailarlo incluso en ambientes que le eran adversos.

A su vez, las preocupaciones policiales no giraban sólo en torno a posibles delitos o contravenciones que pudieran producirse en estos ámbitos, sino también a las costumbres inmorales del público que allí se reuniera. En ese sentido, en 1904 la *Revista de Policía* proponía una mayor intervención de la Comisaría de Investigaciones sobre los bailes, de manera tal de evitar “la reunión de gente de malas costumbres y la inmoralidad de que se hace gala en esas reuniones, ya sea con el corte y la quebrada, o con otros ademanes, o de palabra”<sup>345</sup>. Es decir que, si bien no se ha encontrado normativa específica que prohibiera determinados pasos propios del baile del tango en este tipo de encuentros, sí se los consideraba inmorales y se prefería que no tuvieran lugar.

El servicio de vigilancia de teatros o bailes durante las noches acercaba a los policías al tango, pero también lo hacía el patrullaje callejero que ocurría durante el día. A lo largo de la primera década del siglo, numerosos vecinos de Buenos Aires elevaron sus quejas a la prensa, molestos por la presencia de grupos de varones que bailaban tango en las veredas. Estas demostraciones coreográficas por lo general eran vistas como atavismos, costumbres incivilizadas que no se correspondían con el grado de desarrollo de la ciudad. En ese sentido, en 1905 un grupo de vecinos protestaba en *La Argentina* contra las reuniones entre hombres en las calles de Buenos Aires. Allí, el “baile con corte” no reconocía límites, haciendo que los transeúntes debieran esquivarlos para no “presenciar ese mal gusto coreográfico”, concluyendo los vecinos que “esas escenas inconvenientes no [debían] presenciarse ya en las calles de nuestra capital”<sup>346</sup>. En el verano de ese mismo año, el periódico *El Censor* publicaba una crónica sobre la afrenta de un individuo a un policía que había querido disolver una reunión callejera de parroquianos que bailaban tango, porque obstruían el paso<sup>347</sup>. En este, como en otros casos, aquella búsqueda de civilidad

---

<sup>345</sup> “Bailes”, en *Revista de Policía*, 01/05/1904, Año VII, N° 167, pp. 362 y 363 [El resaltado es mío].

<sup>346</sup> “Bailes callejeros”, en *La Argentina*, 20/06/1905, p. 3.

<sup>347</sup> El incidente ocurrió en las calles Larrea y Lavalle. “Un Moreira”, en *El Censor*, 09/01/05, p. 1. Para otras notas acerca de este tipo de bailes callejeros, véanse por ejemplo: “Voces ajenas”, en *El Censor*, 24/10/1905, p. 3 (sobre bailes en las calles Azcuénaga y Córdoba), o “Los bailes en la vía



moderna en contra del “mal gusto” y del atraso, por lo general tenía como mediadores a los agentes que vigilaban las calles, aunque sólo fuera en el discurso de vecinos que reclamaban por la inacción policial ante estas molestias.

Además del rechazo a esas costumbres, estas crónicas también evidencian la ubicuidad del tango en la ciudad, facilitada por la estructura urbana. Como afirma Adrián Gorelik, a pesar de la tendencia a la relocalización de las élites hacia el lado Norte de la ciudad, en esta época Buenos Aires todavía se caracterizaba por una “homogénea distribución de una población heterogénea en todos los sectores de la Ciudad”<sup>348</sup>, de manera que los conventillos, por ejemplo, se repartían de manera pareja entre el Norte y el Sur<sup>349</sup>. Al igual que sucedía con la ubicuidad sonora del tango vista en el segundo capítulo, aún quienes desdeñaban a este baile se veían obligados a conocerlo, por la propia distribución espacial de la ciudad.

A partir de los distintos casos analizados en este apartado, se evidencia que los valores representados por la autoridad policial, cuya defensa exigían algunos vecinos, frecuentemente entraban en contradicción con las representaciones asociadas al tango. A diferencia de lo que ocurría con otras formas de entretenimiento como el juego<sup>350</sup>, no se trataba de una persecución abierta, ni el tango era enmarcado dentro de la ilegalidad. No puede hablarse de un intento policial de extirpar este baile, ya que sólo se registran recomendaciones, preocupaciones y fastidios por lidiar con las

---

pública”, en *La Argentina*, 01/11/1907, p. 8 (sobre bailes en las calles 24 de noviembre y Pavón).

<sup>348</sup> Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2010, p. 96.

Por su parte, al analizar la espacialidad de la ciudad desde el punto de vista de la expresión de las distancias y tensiones sociales, Adriana Bergero considera que sí existían límites geográficos entre las clases, al punto tal de hablar de dos ciudades irreconciliables al interior de Buenos Aires. Por el contrario, la evidencia reunida en la presente tesis apunta a la existencia de muchos puntos espaciales de convergencia entre los distintos sectores sociales, sin negar que existían algunas zonas más propias de la élite. Bergero, Adriana J., *Intersecting tango: cultural geographies of Buenos Aires, 1900-1930*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2008, p. 40.

<sup>349</sup> Horacio Carides Bartrons analiza un fenómeno similar en relación a la distribución de los prostíbulos de Buenos Aires entre 1875-1936. Establece que estos se ubicaban solo en parte en las zonas marginales de lo que era la ciudad en ese entonces, como en La Boca, con su escasa iluminación y sus penumbras. Pero también se mezclaban con la vida cotidiana del centro de la ciudad (San Nicolás, San Miguel, Piedad) y en la zona del Puerto Madero. El autor considera que la ubicación de los prostíbulos seguía la misma lógica de locación que otro tipo de construcciones que se iban asentando en el centro porque justamente allí iban avanzando los servicios (el alumbrado a gas, el empedrado, los caños para el agua corriente, o las cloacas). La reglamentación de la ubicación de los prostíbulos a cierta distancia de escuelas e iglesias, por ejemplo, tuvo escaso efecto en su relocalización, y los repetidos intentos de “desprostibulizar” el centro tampoco fueron exitosos.

(Caride Bartrons, Horacio, *Lugares de mal vivir. Una historia cultural de los prostíbulos de Buenos Aires, 1875-1936*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 2017, pp. 105-149)

Estos argumentos, junto con los ya mencionados por Gorelik, abonan la idea de una ciudad cuya distribución espacial habilitaba espacios de sociabilidad compartida entre distintos sectores sociales.

<sup>350</sup> Al respecto, véase, Cecchi, Ana, op. cit.



consecuencias de sus desbordes. Aunque la policía no estuviera opuesta diametralmente al tango, su relación sí se enmarcaba en un escenario de contradicciones en donde entraban en conflicto la idea de una ciudad moderna y disciplinada con las “malas costumbres” y el “mal gusto”.

Como ha analizado Graciela Montaldo<sup>351</sup>, ese “mal gusto” tenía también un atractivo poderoso. De acuerdo a lo visto en capítulos anteriores, el tango estaba de moda, circulaba abiertamente por distintos circuitos comerciales, y era a la vez indisociable del tipo de imágenes teñidas por un dejo de inmoralidad que aparecían de manera frecuente en la prensa de la época. En el caso de los agentes de policía, se sumaba además la posibilidad de ser testigos directos de las versiones menos decentes del tango, en los teatros, los bailes o las calles. A continuación, se verá cómo esas experiencias se incorporaron a la cultura policial.

## **2.2 La rememoración policial sobre el tango**

Lila Caimari ha analizado la presencia del tango dentro de la cultura policial porteña, especialmente durante las décadas de 1960 y 1970, momento en el cual puede verse en las publicaciones policiales una celebración y apropiación identitaria de este género musical y coreográfico<sup>352</sup>. Esta reivindicación del género como parte de la cultura policial se relaciona con la exaltación de determinadas prácticas y valores asociados con el quehacer policial, con la experiencia de la calle y de la noche, y con el impacto de las tradiciones populistas sobre esta fuerza. Dicha inclusión de determinados elementos populares dentro de la cultura policial se constata en las publicaciones una vez que el tango ya había alcanzado una difusión y una aceptación muy importantes e incluso ya era largamente asociado con la imagen de lo nacional desde hacía varias décadas.

La pregunta por la relación entre policía y tango también puede llevarse a los primeros tiempos de este género, pensando en cómo se plasmó la experiencia profesional descrita en el apartado anterior en distintos textos policiales (escritos por policías o que narraban periodísticamente hechos relacionados con el mundo de la policía y del delito).

---

<sup>351</sup> Montaldo, Graciela, op. cit., pp. 263-348.

<sup>352</sup> Caimari, Lila, “Police, tango et argot: culture policière et culture populaire à Buenos Aires au XXe siècle”, en *Histoire, économie et société*, Año 2013, Vol. 4, pp. 41-48.

En ese sentido, se constata que el tango era un símbolo muy frecuentado en la literatura policial de la época para la demarcación del “mal vivir”. La revista *Sherlock Holmes*, aparecida en 1911, fue una publicación popular que se centraba en noticias policiales y también abordaba a la Policía como un tópico en sí mismo. No estaba vinculada institucionalmente con esa entidad pero, como afirma Caimari, dependía de la información que ésta le proveía y mantenía con ella “un vínculo intenso, mezcla de recelo, colaboración y competencia”<sup>353</sup>.

Entre sus páginas apareció una nota bajo el título de “Guerra al malevaje”, que narraba una requisita policial en un “cafetín inmoral” de la sección 33, en la que había muerto un agente. La nota oponía directamente al malevaje cobarde con los buenos agentes:

Mientras se entrega á las delicias del baile con corte, cuando “chamuya” en rueda de amigotes, cuando “labora á la mina” y hasta cuando duerme, el malevo metropolitano, que en la generalidad de ocasiones justifica su nombre sólo si ataca en pandilla, es ruin, miserable y vulgar hasta en sus mismas hazañas<sup>354</sup>.

Reforzando esta oposición, el artículo se acompañaba de una fotografía del agente caído en el ejercicio del deber y concluía con un párrafo que se lamentaba por la suerte que correría su familia. Aquí, “el baile con corte” equivalía a mucho más que a una danza; ayudaba en la caracterización de un mundo, unos personajes, un lenguaje y unas actitudes que estaban en oposición directa y en “guerra” con la Policía.

Pero no siempre el tango colaboraba en la descripción de situaciones tan trágicas y pesimistas. Unos meses más tarde, según la misma revista, en determinados establecimientos de Palermo se habían prohibido los bailes dado que no había nada

...más peligroso para el orden, ya que á la moral no hay para que (sic) tenerla en cuenta, que esos palcos al aire libre ó poco menos, en que las notas del tango activan la efervescencia del champagne ó de cualquier otro brevaje (sic) y empujan a los ánimos al escándalo y á la delincuencia<sup>355</sup>.

---

<sup>353</sup> Caimari, Lila, "Lecturas policiales porteñas", en Setton, Román (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, pp. 47-63, p. 55.

<sup>354</sup> “Guerra al malevaje”, en *Sherlock Holmes. Revista semanal ilustrada*, 04/06/1912, Año II, N° 49, p. 5.

<sup>355</sup> “Al margen de la ley”, en *Sherlock Holmes. Revista semanal ilustrada*, 30/01/1912, Año II, N°31, p. 76.

El tango aparecía como un catalizador de emociones peligrosas y desórdenes, pero no se trataba aquí de presentar un problema moral, de delinear lo bueno y lo malo y juzgar los comportamientos como en el caso anterior: “Librenos Dios de indignarnos por la inmoralidad del baile con corte y de las consecuencias que puede tener: es justo y es razonable (sic) que se den estos desahogos á la muchachada de toda edad”<sup>356</sup>. En este caso, el tango no era un símbolo de un enemigo con el que se estaba en guerra, sino apenas un divertimento necesario que generaba desórdenes bastante menos trágicos. Esta nota y la anterior se diferencian claramente, en primer lugar porque “la muchachada” de los recreos de Palermo no provenía de la misma clase que el “malevo metropolitano”. Asimismo, el contraste entre ambos artículos habla también de la posición de los enunciadores: la revista *Sherlock Holmes* no era una voz intuitiva de la Policía, y por lo tanto podía converger y contradecirse con ella.

Estos relatos convivían y competían con otros plasmados en memorias escritas por los propios policías<sup>357</sup>. Según Diego Galeano, este género puede subdividirse entre las “memorias de policías” escritas por agentes, y las “memorias sobre la policía” cuyos autores habían sido miembros de la institución pero estaban por lo general “alejados, retirados y exonerados”<sup>358</sup>, con distintos matices en su distanciamiento. La presencia del baile de compadritos en general y del baile con corte en particular aparece en memorias de ex policías como el célebre Fray Mocho, el subcomisario Adolfo Batiz, o Federico Gutiérrez, un agente exonerado por ser anarquista<sup>359</sup>. En general, los autores utilizaban a esta música para construir un

---

<sup>356</sup> Ídem. Este párrafo tiene errores de imprenta en el original (“Litrenos” en vez de “Librenos”, e “indignamos” en vez de “indignarnos”), que aquí se corrigieron para facilitar la lectura.

<sup>357</sup> Según Diego Galeano, la circulación internacional de escritos sobre la policía reconoce dos grandes corpus. El primero corresponde a las “memorias policiales” y comprende los siglos XVIII y mediados del XIX. Se trata de un conjunto de textos que versan sobre el quehacer policial pero que no siempre fueron escritos por miembros de esa fuerza. El segundo, que corresponde a las memorias escritas por los propios policías -“memorias de policías”, en términos de Dominique Kalifa-, tiene su inicio con las memorias de Eugène-François Vidocq en 1828, y se generaliza e internacionaliza con gran éxito a fines del siglo XIX y principios del XX. Se trata de escritos que se empapan de ficción, donde los autores recuerdan su desempeño como agentes, delinear el “deber ser” policial y buscan construir su propio prestigio dentro de la institución mostrando su accionar y los secretos del quehacer policial al mismo tiempo que los de los delincuentes. Mientras tanto, aquel primer género de “memorias policiales”, se reconvierte durante el siglo XX y estos escritos, que abordan problemas técnicos no ficcionales, pasan a ser de autoría de la institución policía, pero se cierran sobre ella, restringiéndose su circulación al interior de la misma. Galeano, Diego, op. cit., pp- 31-33.

<sup>358</sup> Galeano, Diego, op. cit., p. 144.

<sup>359</sup> En *Memorias de un vigilante*, Fray Mocho (José S. Álvarez), quien fuera agente de policía y luego célebre co-fundador de la revista *Caras y Caretas*, describe los orígenes de un “pillo criollo”, que “diez años atrás, era un compadrito que escupía por el colmillo y se quebraba hasta barrer el suelo con la oreja”. Álvarez, José S., *Memorias de un vigilante*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995, p.

contexto del que se mostraban observadores agudos, conocedores y para nada críticos. En relación con ello, es interesante constatar que el estilo de estos relatos policiales sobre el mundo del bajo fondo y el tango es muy similar al de muchos escritos sobre la historia tango. Estos comparten esa manera de construir su autoridad como relatores al presentarse como observadores directos —tal como sucede con las memorias policiales, según Diego Galeano. Esa observación se reforzaba acumulando nombres, apodos y lugares, uno tras otro, como si el escritor efectivamente los hubiera visto o conocido. Este es otro de los tantos intercambios entre la cultura policial y el mundo del tango.

Por su parte, en capítulos anteriores se ha visto que el tango no estaba confinado a un único público, ni a un único lugar, pero sí existían sitios icónicos que desde muy temprano se consideraron propios de una tradición tanguera que se escribía al mismo tiempo que sucedía. Uno de esos sitios era el restaurante “Lo de Hansen”, ubicado en el Parque 3 de Febrero, en Palermo. Este fue demolido en 1912 por la Municipalidad de Buenos Aires, para mejorar los accesos al Velódromo. La revista *Sherlock Holmes* se encargó de cubrir el evento, señalando que “Lo de Hansen era una tradición” y era “el paraíso de vagabundos aristocráticos y de muchachos alegres, que por tantos años se impuso á los calaveras trasnochadores (...) con la coreografía escandalosa de sus tangos”<sup>360</sup>. Con el epígrafe “Presenciando el derrumbe”, también aparecía una fotografía (**Figura n° 28**) de un agente de policía y tal vez alguno de los periodistas de la revista posando frente a la puerta de “Lo de Hansen” momentos antes de su desaparición:

---

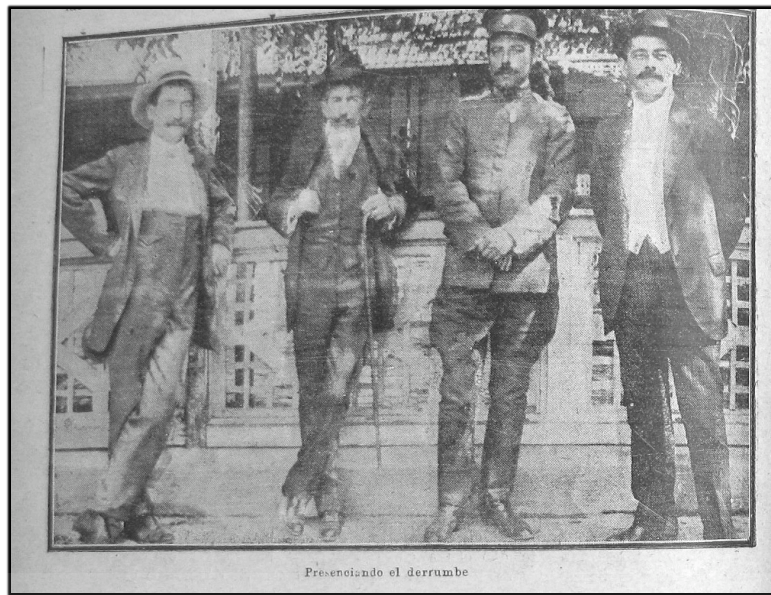
71.

Por su parte, cuando el subcomisario Batiz recordaba sus itinerancias por la ciudad de la década de 1880 (años en los que el tango rioplatense todavía estaba consolidándose como género), rememoraba una noche en la que, en las cercanías del Teatro Variedades, él y unos cocheros detuvieron a un organista napolitano, y la música los “invitó al jolgorio y a la chacota hasta el punto de organizarse un baile en la vereda, en cuyo transcurso el compadre Nemesio con *Garabito* el menor y uno de los Veroy, hicieron la mar de piruetas y posturas graciosísimas. Sólo faltaba la parda Loreto y la china Refucilo para decir que era baile en forma aquella fiesta callejera, en la cual Nemesio hizo derroche de elocuencia y oportunidad, con posturas y dichos criollos”. Batiz, Adolfo, *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Agua Taura, 1908, pp. 49-50 (En cursiva en el original).

En el caso de Gutiérrez, este policía anarquista describía el ambiente del café concierto atendido con camareras, y agregaba que allí sonaba el “Tango de la piojosa”. Gutiérrez, Federico, *Noticias de Policía*, Buenos Aires, Talleres La Internacional, 1907, p. 47.

<sup>360</sup> “El paraíso de los trasnochadores”, en *Sherlock Holmes*, 26/03/1912, Año II, N° 39, p. 30.

**Figura n° 28: “Presenciando el derrumbe”**



Fuente: “El paraíso de los trasnochadores”, en *Sherlock Holmes*, 26/03/1912, Año II, N° 39, p. 31

La demolición no era vista como un logro, ni como un triunfo contra el atraso, sino que era descrita con nostalgia y se explicaba que había sido causada por “la avalancha reformadora, la impía tentación de engrandecimientos fanfarrones”. Así, además de informar al público, la fotografía funcionaba también como un *souvenir* que daba prueba de haber estado en el momento histórico de la demolición de un lugar que formaba parte de la tradición de los trasnochadores porteños. El hecho de que el agente también estuviera posando, incluyéndose en el testimonio, refuerza la imagen de la policía como un testigo del tango, y que por lo tanto reclamaba una voz para hablar de él.

Si el tango se incorporó a la cultura policial desde esta época, es porque éste tenía relevancia simbólica para quienes habitaban Buenos Aires en la primera década del siglo XX y querían presentarse como conocedores de lo porteño. Como se verá a continuación, ese conocimiento no se plasmaba sólo en relatos policiales sobre lo que veían, sino que se ponía en práctica en los divertimentos de los mismos policías.

### **3. Divertimentos policiales**

#### **3.1 Expectativas sobre el comportamiento policial**

Como parte de las estrategias modelizadoras y profesionalizadoras puestas en marcha en la Policía de la Capital en el cambio de siglos, Barry incluye a los intentos por influir en las prácticas y en la estética de los policías. Esas expectativas se fijaron



en una fuerza que estaba compuesta por agentes que en muchos casos eran analfabetos o con escasa formación, se dedicaban de manera estacional al oficio policial, contaban con antecedentes delictivos, habían sido soldados en el ejército de línea, y eran mayoritariamente criollos, muchas veces provenientes del interior del país<sup>361</sup>. Las tensiones entre el modelo de agente que se pretendía imponer y su contrapartida en la realidad estuvieron a la orden del día y se plasmaron en la literatura policial de la época.

De esta manera, el *Reglamento de la Policía de la Capital* establecía que el agente debía “dar ejemplo de moralidad” y “abstenerse del juego, de la bebida, de la sociedad con personas de mala conducta y de todo desorden” para que no se le pudieran atribuir actos que lo desprestigiaran<sup>362</sup>. En ese marco, las “compadradas”, es decir las actitudes propias de los compadres o compadritos<sup>363</sup>, constituían uno de esos comportamientos que desprestigiaban a la autoridad policial. Como se ha visto, en la *Revista de Policía* estas actitudes eran retratadas como un hábito que debía abandonarse, y se mencionaban tanto dentro del mundo de la marginalidad, como dentro de la fuerza policial que debía ser encauzada. De este modo, pueden encontrarse críticas hacia el “compadrito” como signo de atraso, falta de cultura y desafío a la autoridad<sup>364</sup>. Ese mundo tenía una dimensión estética: los pañuelitos en el cuello, por ejemplo, se consideraban como un rasgo de los compadritos, motivo por el cual podía arrestarse a agentes que fueran descubiertos con esa indumentaria estando de servicio<sup>365</sup>. Lo mismo sucedía con el peinado, debía evitarse esa imitación, ya que:

---

<sup>361</sup> Barry, Viviana, “Policía y reclutamiento. Hombres y organización policial en Buenos Aires, 1880 y 1910”, XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009. [Consultado en línea en <http://www.aacademica.org/000-008/328> ]

<sup>362</sup> Ballvé, Antonio, *Texto de Instrucción Policial* (segunda edición aumentada), Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907, pp. 6 y 8.

<sup>363</sup> Según Gobello y Oliveri, compadre equivale al “gaucho absorbido por la ciudad, que mantuvo, en la vestimenta y el comportamiento, su actitud independiente” y el compadrito es el “hombre joven del suburbio que imitó las actitudes de los compadres”. Gobello, José y Oliveri, Marcelo, *Novísimo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, p. 95.

<sup>364</sup> En 1906, en una entrevista de *El Diario* al entonces Jefe de Policía (Rosendo Fraga) se decía: “Pero no parece que al coronel Fraga lo apure el compadrito ni el guarango de suburbio; ese medio lo descarta, lo deja de un lado, convencido de que tendrá que desaparecer conforme su presencia choque con el ambiente” (“Cultura popular”, en *Revista de Policía*, 01/03/1906, Buenos Aires, Año IX, N° 211). Sobre el compadrito como la nueva versión del “gaucho malo” que enfrentaba a la policía, véase “Resabios populares”, en *Revista de Policía*, Buenos Aires, 01/09/10, Año XIV, Número 319.

<sup>365</sup> Acerca de un arresto por ese motivo, véase: “Pañuelitos al pescuezo”, en *Revista de Policía*, 01/02/1905, Año VII, N° 185, p. 247.



Lo que quiere la ordenanza es que los agentes lleven el pelo corto, de mayor á menor, sin jopos, ni rulos, ni mechones, ni compadradas. Los jopos, sobre todo, son de un efecto deplorable; y no hay nada más chocante, ni más repelente, que ver á un agente que se saque el casco y que las mechas le caigan hasta teparle los ojos. ¡No, señor! Eso puede ser muy bonito para los «canfinfles», pero para los agentes es una vergüenza<sup>366</sup>.

Al igual que con las “compadradas”, el baile del tango aparecía como una práctica de los agentes que debía ser evitada. De este modo, si en términos generales “los bailecitos y las trasnochadas”<sup>367</sup> no debían ser un divertimento propio de un policía, el tango en particular era desaconsejado, aunque sin demasiada severidad:

El agente no puede concurrir á los sitios en que acostumbre reunirse gente de moralidad dudosa, ni á los bailes de máscaras, academias ú otros de carácter público. Seguramente que todos ustedes estarán de acuerdo en que no es posible que el agente de Policía acude (sic) á lugares donde vaya gente sospechosa, ó asista á bailes públicos, y si á más no viene eche una canita y acompañe un tango, porque todo eso perjudicaría el prestigio de la Repartición con la falta de respeto que forzosamente tendría que acarrearle<sup>368</sup>.

Analizando elementos como la presentación personal, la obligatoriedad del uniforme, el entrenamiento, el uso del cuerpo y las armas en las compañías de cadetes, Barry reconoce un fuerte componente de género dentro de la profesionalización y en la construcción identitaria de la policía porteña. Se trata de la construcción de un modelo de masculinidad que exaltaba una determinada estética, la prolijidad y la fuerza, y que debía distinguir al grupo de varones policías del resto de los hombres. Esa masculinidad policial convivía y competía con otro modelo de lo viril que circulaba en la sociedad porteña, y que puede asociarse con los valores que se plasmaban en el imaginario asociado al tango. De esta manera, en el conocido tango *El porteñito* (1903), el músico Ángel Villoldo exaltaba ese tipo específico de masculinidad, poniendo al varón en el centro de la escena, haciendo gala de sus habilidades en el baile, el coraje y el amor:

---

<sup>366</sup>“Para los agentes”, en *Revista de Policía*, 01/01/1906, Año IX, N° 207, p. 122. El canfinfle es el proxeneta que explota a una sola mujer.

<sup>367</sup> En la sección “Conversaciones de la cuadra” de la *Revista de Policía*, el Sargento Venancio, al explicar las reglas de aseo y presentación personal, recomendaba: “á algunos de ustedes, -que bien conozco- amantes de los bailecitos y las trasnochadas, que las supriman, sobretudo en los turnos de la mañana, pues dá lástima verles la cara de mal dormidos y el bostezar incesante con que se presentan al servicio”. “Conversaciones de la cuadra”, en *Revista de Policía*, 01/08/1914, Año XVIII, N° 413. Se trata de una sección de la revista que explicaba el oficio de policía en un estilo más coloquial y cercano al común de los agentes.

<sup>368</sup>“Conversaciones de la cuadra”, en *Revista de Policía*, 01/06/1915, Año XIX, N° 433.

Soy hijo de Buenos Aires  
por apodo "El porteño"  
el criollo más compadrito  
que en esta tierra nació  
Cuando un tango en la vigüela  
rasguea algún compañero  
no hay nadie en el mundo entero  
que baile mejor que yo<sup>369</sup>

De manera similar, en *Soy tremendo* (1906) Villoldo decía:

Soy el rubio más compadre  
más tremendo y calavera  
y me bailo donde quiera  
un tanguito de mi flor  
Como luz soy para el fierro  
y sin mentirle, señores  
en las cuestiones de amores  
afilado que da calor<sup>370</sup>

En paralelo a esa representación que ponía al varón en el centro y exaltaba sus diferencias y su carácter único respecto de los otros (“no hay nadie en el mundo entero que baile mejor que yo”), puede ubicarse al modelo varonil que se intentaba imponer en la fuerza policial. Según Barry, la serie de reglamentaciones que recaían sobre la estética y el comportamiento de los policías apuntaban a convertirlos “en un símbolo de fortaleza y visibilidad diferente”, pero además implicaban un “avance sobre el cuerpo y sobre la libertad del uso de ese cuerpo individual que parece no reconocer ni identidades ni espacios particulares”<sup>371</sup>. De esta manera, frente al modelo de conducta del varón que proponían las letras de tango, que exaltaban el “yo”, y los rasgos que lo hacían único y distinto de los otros, aparecía un modelo de masculinidad en el que el borramiento y no la exaltación de los rasgos individuales era un requisito para “ser hombre”.

---

<sup>369</sup> Villoldo, Ángel Gregorio, “El porteño”, en Romano, Eduardo, *Las letras del tango*, Rosario, Fundación A. Ross, 2007, p. 22.

<sup>370</sup> Villoldo, Ángel Gregorio, “Soy tremendo”, 1906, en *Todo Tango*. [Consultado en línea el 04/09/2020 <https://www.todotango.com/musica/tema/594/Soy-tremendo/> ]

<sup>371</sup> Barry, Viviana, “Carrera e identidad policial. Medios fundamentales para su construcción en la Policía de la Capital a inicios del siglo XX”, en *Horizontes y Convergencias*, publicado el 27/07/2010, p. 12.

Por lo tanto, la representación modélica del policía que intentaba imponerse excluía al tango como práctica indecorosa, opuesta al prestigio de la fuerza. No obstante, la insistencia en que se cumplieran estas normas es indicio de que las mismas eran infringidas constantemente, por parte de un cuerpo policial que no quería dejar de participar de la moda del momento y de una construcción de la virilidad que se imponía. Como plantea Pablo Ben al analizar la “masculinidad plebeya”, en algunos aspectos la sexualidad de las clases populares permanecía al margen de los intentos estatales por moldearla<sup>372</sup>.

### 3.2 Policías festejando

Relatos como los de *Caras y Caretas* y Arturo Cancela citados al principio de este capítulo relacionaban estrechamente el estereotipo del policía al gusto por el tango. La asociación entre los policías y este baile popular puede deberse al perfil social de los agentes. Tal como lo describe Barry, se trataba de un plantel policial esencialmente compuesto por varones criollos, porteños o migrantes del interior, con poca o ninguna formación, frecuentemente amonestados por sus comportamientos, incluyendo el hecho de beber y concurrir a bares de mala reputación.

Además de las representaciones literarias, las indicaciones de comportamiento y las funciones propias de la policía que apuntaban a una fuerza que estaba en estrecho contacto con el tango, también aparecen otros indicios acerca de su presencia en la vida de los policías. Los siguientes episodios de la vida de dos agentes permiten explorar este aspecto.

Corría el mes de mayo de 1907, cuando Pedro Cardoso, agente de la comisaría séptima de la Policía de la Capital, contrajo matrimonio con la hija de Juan López. Festejaron su boda con un baile, en el domicilio de Pedro Cardoso, ubicado en San Matías y Argerich, actualmente en el barrio porteño de Villa Santa Rita. Según la noticia aparecida en el diario *La Nación*, en el transcurso de la fiesta:

---

<sup>372</sup> Ben, Pablo, “Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930”, en *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 16, No. 3, Septiembre 2007, pp. 436-458. Respecto de la masculinidad en el tango, aunque para un período posterior, véase, Archetti, Eduardo P., *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires, Antropofagia, 2003.

...ocurriósele á uno de los concurrentes bailar un tango con la recién casada; *pero lo hizo en una forma tal que no cuadró á Juan López*, padre de la jóven, allí presente, quien impidió la continuación de esa danza.

Irritóse el galán y se dispuso á castigar al anciano, interponiéndose entonces Cardoso, con intención de separarlos. Con ese motivo prodújose un pequeño tumulto alrededor de los contendientes, no explicándose nadie como fué que en ese momento Juan López recibió un golpe en la cabeza, sufriendo una lesión leve.

López se presentó instantes después en la comisaría 35 acusando al agente Cardoso como autor de la herida, el cual por su parte niega la participación que le atribuye el suegro.

Esto, no obstante, el recién casado fue detenido preventivamente hasta tanto se esclarezca el hecho<sup>373</sup>.

Esta desafortunada historia, en la que el novio terminó detenido en su noche de bodas gracias a la denuncia de suegro, permite realizar algunas observaciones sobre la policía y el tango en aquella época. Por empezar, a diferencia de lo que ocurría con las recomendaciones que emanaban de la literatura institucional, el redactor de la noticia no emitía juicio alguno sobre el hecho de que se bailara tango en la boda de un agente. Si bien el resaltar el tipo de baile, incluso en el título: “Tango nupcial”, podría deberse a que se trataba de un suceso destacable, que escapaba al deber ser policial, tal vez simplemente se debiera a que el tango era un baile de moda, y citarlo como referencia era también una manera de captar la atención del lector. Esta última opción parece más verosímil, en vistas de otras publicaciones similares de la misma época que utilizaban al tango como un detalle interesante para condimentar las noticias, tal como sucedía en las crónicas de carnaval vistas en el capítulo anterior.

Por otra parte, la nota invita a pensar en el tango más allá de su relación con la policía. El origen del altercado no provenía del hecho de bailar tango en sí mismo en una boda, sino que se debía a la *manera* en la que se lo había bailado, probablemente de manera provocativa (“pero lo hizo en una forma tal que no cuadró á Juan López”). Esta diferencia, sumada a la especificidad de cada instancia de enunciación, puede servir para explicar las diferentes miradas sobre el tango durante este período: el baile no siempre era el mismo, podía tener agregados que lo hacían más o menos procaz, que lo hacían condenable en el teatro Casino, o admirable en el teatro Ópera,

---

<sup>373</sup> “Tango nupcial”, en *La Nación*, 13/05/07, p. 8 [Las cursivas son mías].

Según información provista desde el Centro de Estudios Históricos Policiales, el policía en cuestión podría ser Pedro Sotero Cardozo, ex-Agente R.P. 1466, nacido el 25/10/1884, que ingresó a la Policía de la Capital el 06/11/1903 y fue dado de baja por su solicitud el 14/10/1912. Correo electrónico enviado a la autora el 01/12/2016 desde el Centro de Estudios Históricos Policiales tras consultar en la División Retiros y Jubilaciones.

apto para la familia en el Jardín Zoológico y escandaloso en el mítico restaurant “Lo de Hansen”. A su vez, se corrobora que el baile del tango no estaba reducido a algunos días o espacios, como el carnaval, o las sociedades clandestinas de jóvenes pudientes, sino que también estaba presente en festejos familiares como una boda.

El segundo caso que se analizará en este apartado corresponde a un comisario. En diciembre de 1904, cuando comenzaba la gestión de Rosendo Fraga como Jefe de la Policía de la Capital, se nombraron nuevos comisarios de sección en reemplazo de aquellos que se jubilaban, mediante Decreto del Presidente Quintana<sup>374</sup>. Entre ellos se ubicaba Ignacio Figueroa Alcorta, cordobés, de treinta y cuatro años de edad, y tres años de casado, y hermano del entonces vicepresidente José Figueroa Alcorta<sup>375</sup>. Sin haber pasado antes por las filas de la Policía<sup>376</sup>, fue nombrado comisario de la sección policial N° 30 de la Capital Federal, correspondiente a Villa Urquiza.

Su desempeño fue muy pronto puesto en cuestión por los vecinos de esa localidad. En abril de 1905, una comisión de vecinos de Villa Urquiza se acercó a la jefatura de Policía a denunciar los abusos cometidos por el comisario desde el comienzo de su designación<sup>377</sup>. En este marco, se decía que el comisario había sido visto “actuando en diversas reuniones coreográficas del género libre”<sup>378</sup>. Su gusto por este divertimento era tal que, una noche en la que el centro recreativo Locos de

---

<sup>374</sup> Expediente n° 5657, Legajo 28/1904, sección Expedientes Generales 1, fondo Ministerio del Interior, Departamento Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación.

<sup>375</sup> Si bien existen algunas discrepancias sobre su fecha de nacimiento, en su expediente jubilatorio consta que nació el 24 de febrero de 1870 en Córdoba. Expediente Letra F 18/1924, N° 8040000018F240001, caja 153/1924, fondo Administración Nacional de la Seguridad Social, Departamento Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación.

<sup>376</sup> Según consta en su expediente jubilatorio, previamente citado, antes de ser comisario tuvo varios puestos: fue escribiente en la Administración de Correos en Córdoba (1888-1889), inició una carrera en el Ejército Argentino (1890-1898). Entre los años 1890 y 1898 pasó por las filas de los Batallones 4 y 9 de Infantería en Buenos Aires, fue cadete en el Colegio Militar, y formó parte del Regimiento de Ingenieros como Sargento y luego Alférez. Se desempeñó como empleado supernumerario en la Comisión de Límites con Chile (1898-1899) y fue Jefe del Depósito de Equipajes del Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires (1901-1904).

Respecto de su alejamiento del Ejército, en 1898 pidió el pase a la Plana Mayor Pasiva, hasta que en septiembre de 1905 solicitó la baja y separación absoluta del Ejército (Legajo Personal N°4651, Archivo General del Ejército).

Una vez dentro de la Policía, luego de ser Comisario de sección, pasó a trabajar en tareas relativas a la represión del anarquismo y en 1910 viajó a Europa para realizar tareas de vigilancia sobre anarquistas vinculados con Argentina (Albornoz, Martín, “Policías, cónsules y anarquistas: la dimensión transatlántica de la lucha contra el anarquismo en Buenos Aires (1889-1913)”, en *Iberoamericana*, XVII, n° 64, 2017, pp. 75-76).

Se jubiló en 1919 y falleció en 1924.

<sup>377</sup> “Contra un comisario seccional – Vecindario indignado”, en *La Nación*, 29/04/1905, p. 6.

<sup>378</sup> Ídem.

Verano daba una “tertulia familiar, en unión de varios amigos”<sup>379</sup> en el salón de la sociedad Operai Italiani,

...baile á que habían concurrido familias distinguidas de la localidad, el comisario, en un estado que no quieren calificar los denunciante, penetró en el salón, acompañado de un grupo de amigos y ordenó á la orquesta que no tocara más que tangos.

Los denunciante agregan que la comisión directiva se opuso terminantemente á la pretensión, y que entonces el funcionario policial profirió amenazas contra los miembros de dicha comisión, quienes á su vez, para salvar su responsabilidad, dieron parte de lo ocurrido á las familias, las que iniciaron el consiguiente desbando.

Finalmente, dicen los denunciante que el comisario se posesionó del salón y nombró las autoridades del mismo á un señor Manzo y al cabo núm. 2616 y que los músicos, atemorizados, dieron principio á una serie de tangos que duró dos horas, durante las cuales bailaron los amigos del comisario con dos ó tres jóvenes que no habían sido invitadas y que llegaron procedentes del centro de la ciudad<sup>380</sup>.

Sobre este último punto el diario *La Prensa* detallaba que los tangos eran “danzas que la sociedad no incluye en sus programas”. Por ello, al enterarse de lo que estaba sucediendo, las familias invitadas “optaron por retirarse antes que contemplar cómo se *quebraban* las acompañantes del señor Figueroa Alcorta, al compás de los acordes de la orquesta”<sup>381</sup>. Aquí se constata, por una parte que en esta época el tango no era aceptable aún en los programas de bailes de sociedad. Sin embargo, los músicos de la orquesta tenían los conocimientos suficientes para tocar solamente tangos por dos horas, y así satisfacer los deseos del comisario. De esta manera, puede argumentarse que el tango tenía una amplia difusión entre los intérpretes, y por lo tanto era una música que era solicitada frecuentemente, aunque tal vez en otros contextos. Asimismo, el énfasis puesto en las quebradas de las acompañantes remite nuevamente al hecho de que el problema con el tango también radicaba en las distintas formas en las que se lo podía bailar.

En vistas de lo denunciado, durante el mes de mayo tuvo lugar una investigación sumaria, encargada por el Jefe de Policía y dirigida por el Comisario Inspector Juan Zans<sup>382</sup>. En paralelo, la prensa informaba que algunas personas afines al comisario Figueroa Alcorta estaban juntando firmas a su favor, las cuales fueron denunciadas

---

<sup>379</sup> “Graves abusos de autoridad”, en *La Prensa*, 30/04/1905.

<sup>380</sup> “Contra un comisario seccional – Vecindario indignado”, en *La Nación*, 29/04/1905, p. 6.

<sup>381</sup> “Graves abusos de autoridad”, en *La Prensa*, 30/04/1905 [En cursiva en el original].

<sup>382</sup> “El comisario de la sección 30”, en *La Prensa*, 17/05/1905, p. 7.



como falsas<sup>383</sup>. Por su parte, en el sumario policial declararon veinticinco personas, pero

...de éstas solo cuatro aseguran que el comisario señor Figueroa Alcorta mandó tocar tangos; las demás niegan que haya hecho tal cosa, y dicen que si en realidad aquellos aires se tocaron, fue por orden de quien costeaba la fiesta, que no era la comisión directiva de la asociación Locos de Verano, sino un vecino de Villa Urquiza á quien aquélla estaba dedicada<sup>384</sup>

A pesar de que estas declaraciones, tal como las reseñaba la prensa, no parecían ser contundentes, finalmente se difundió que el coronel Fraga había ordenado la amonestación del comisario Figueroa Alcorta, en una nota titulada “Resolución moralizadora”<sup>385</sup>.

Todo este intercambio de información en el que las tres partes -los vecinos, la prensa y el comisario a través de sus enviados- recuerda, aunque con otro formato, a las disputas por el honor llevadas a cabo a través de los periódicos, tal como las describe Gayol<sup>386</sup>. La prensa fue un espacio central para la construcción del honor en una sociedad en la que este era un valor esencial. En ese ámbito público, las acusaciones o las defensas a través de los diarios tenían “una clara intención reivindicatoria que ocupaba el lugar de la justicia ordinaria y convertía a la opinión pública en el foro central”<sup>387</sup>. Las denuncias y contra denuncias alrededor de Figueroa Alcorta, eran también una disputa por su honor y, por extensión, por el de la fuerza policial, ya que el relato, además de presentarlo como un comisario que abusaba de su autoridad, lo presentaba como un compadrito. Y, como sostiene Gayol, en esta época “lo opuesto al hombre de honor [era] el compadre”, ya que era propio del primero tener dominio de sus actos, “control del que está privado el compadre, quien interactúa mediante gestos y poses desmedidos que no hacen más que confirmar su inferioridad”<sup>388</sup>. Bajo esta óptica, y teniendo en cuenta que el sumario incluyó una

---

<sup>383</sup> Surgieron cuestionamientos sobre la autenticidad de esas firmas por parte de “una comisión de vecinos caracterizados de Villa Urquiza” que las denunció como falsas (“Procederes incorrectos”, en *La Nación* 12/05/05, p. 7). Al día siguiente, las personas que estaban juntando firmas a favor del comisario realizaron un descargo en el mismo diario, diciendo que no juntaban firmas por orden del Jefe de Policía y que “las firmas que subscriben la nota son todas auténticas y pertenecen á las personas más representativas de la localidad, y que todas aquellas que la han subscripto lo han hecho del modo más espontáneo, sin obedecer á presión ni sugestión alguna, y sólo inspiradas en un sentimiento de justicia a favor de un funcionario de cuyos procederes no han tenido ninguna queja”. “El comisario de General Urquiza”, en *La Nación*, 13/05/05, p. 7.

<sup>384</sup> “El comisario de la sección 30”, en *La Prensa*, 17/05/1905, p. 7.

<sup>385</sup> “Resolución moralizadora”, en *La Nación*, 27/05/1905, p. 9.

<sup>386</sup> Gayol, Sandra, *Honor y duelo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008, pp. 29-76.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>388</sup> Gayol, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres Honor y Cafés, 1862-1910*, Buenos Aires,

averiguación en torno al problema de quién había mandado a tocar tangos, este baile quedaba fuera del comportamiento propio de un hombre de honor, por lo menos de uno con jerarquía, ya que mientras que en el caso de la boda del agente Cardoso no parecía haber un tono condenatorio por parte de la prensa hacia la asociación tango-policía, en el caso del comisario el énfasis se ponía justamente sobre el problema del tango.

Durante todo ese mes, estos hechos fueron cubiertos por varios periódicos (*La Nación*, *La Prensa* y *Tribuna* dieron algún tipo de información) y también fueron mencionados en la revista *Caras y Caretas*, en este pequeño chiste (**Figura n° 29**) insertado entre varios otros, en el que se volvía a poner el énfasis en el tango.

**Figura n° 29: El comisario Figueroa Alcorta en *Caras y Caretas***



Fuente: “Chafalonía”, en *Caras y Caretas*, 06/05/1905

Esta viñeta resulta relevante porque se trata de una mención sumamente limitada, entremezclada con otros chistes de una sección cómica de la revista. Si la descripción de la historia no ahondaba demasiado en detalles para poder ser chistosa, es que se trataba de un hecho que había cobrado una amplia difusión y tenía importancia para el público, aludiendo a un terreno compartido con lectores suficientemente familiarizados con el episodio como para entenderlo.

---

Ediciones del Signo, 2000, pp. 223 y 224. Acerca del honor dentro de las letras del tango véase: Archetti, Eduardo P., op. cit., pp. 208-211.

Dos años más tarde, el ex policía anarquista Federico Gutiérrez denunciaba a la fuerza que lo había exonerado. En uno de sus pasajes se detenía en un grupo de policías en particular, todos ellos presumiblemente comisarios, y los comparaba con Madama Blanca, una conocida prostituta de la Boca, que según él era una autoridad más importante que la propia Policía en ese barrio. Todos estos comisarios quedaban opacados en comparación con Madama Blanca, y sus vicios (el truco, la taba, el alcohol) los hacían aún más ridículos. En esa lista de decadencias Ignacio Figueroa Alcorta no salía indemne: “(á) Figueroa hermano y basta del mayor y Alcorta del corte, que no le teme al otro la presidencia de un tanguito”<sup>389</sup>. Es decir que, aún dos años después, aquel incidente le seguía costando la reputación a Ignacio Figueroa Alcorta y a su hermano José<sup>390</sup>. Como afirma Gayol, las injurias en la prensa dejaban marcas perdurables en la memoria del público<sup>391</sup>. La vocación tanguera de este policía continuaba resultando agravante.

Para cerrar, sólo queda imaginarse a un policía que para divertirse elegía – exigía – al tango, al mismo tiempo que convivía con todas esas imágenes difundidas por misma fuerza acerca del tango como un componente del mundo del delito o del desorden. Las letras del ya citado tango *Soy Tremendo* le calzan a la perfección: “Soy el rubio más compadre/más tremendo y calavera/ y me bailo *donde quiera*/un tanguito de mi flor”. Indicios de una Policía que recreaba a los márgenes para divertirse, que interiorizaba ese estereotipo que ella también construía, escribiendo su propia ficción y poniéndola en acción.

#### 4. Conclusiones

Mirar al tango a través de la Policía porteña ha servido para iluminar distintos aspectos sobre este género y también algunos otros sobre la misma Policía. En

---

<sup>389</sup> Gutiérrez, Federico, op. cit., p. 152 [En cursiva en el original].

<sup>390</sup> A modo de hipótesis, puede que el incidente haya quedado en la memoria del público por un buen tiempo más y que continuara siendo un recurso más para la parodia. De manera tal, en 1908 la revista *Caras y Caretas* publicó una nota en la que se comentaba una discusión en la reunión mantenida entre el presidente de la República y Ponciano Vivanco, que hasta entonces era presidente del Consejo Nacional de Educación, en el marco de una seguidilla de renunciadas en la gestión de Figueroa Alcorta. Con tono irónico, la revista explicaba el motivo secreto de sus desavenencias: “Parece que el verdadero origen del entredicho fué que el doctor Vivanco entró en la sala presidencial tarareando un tango de corte populachero, música que desagradó en sumo grado al doctor Figueroa Alcorta, aficionado á la ópera lírica, si bien es cierto que también le agradan las operetas cómicas. Después de una discusión algo dramática entre los dos presidentes, siempre alrededor de músicas, el doctor Figueroa Alcorta señaló al visitante la puerta, haciendo un gesto adusto y un ademán grave” “Entre presidentes”, en *Caras y Caretas*, 18/01/1908, n.º 485, p. 54.

<sup>391</sup> Gayol, Sandra, *Honor y duelo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008, p. 35.

relación con esto último, se constata que las memorias lo recordaban siempre como un símbolo inseparable del bajo fondo, un conveniente aditamento para definir al delincuente o al marginal. Pero, al igual que sucedía con otros casos de la cultura policial, nombrar al tango era también una credencial que mostraba experiencia y conocimiento. Sin dudas todavía no se lo incluía dentro de la autorrepresentación oficial que la Policía hacía de sí misma, como sí sucedería más tarde, tal como sostiene Caimari. Pero al nombrarlo y también ficcionalizarlo había una iniciática apropiación policial del tango, lo cual habla de su relevancia dentro de la sociedad porteña de la época.

Por otra parte, se constata una notable diferencia en la valoración del tango como música que como baile. No aparecía haber ningún conflicto en que la Banda de Música de la Policía difundiera el tango en conciertos y grabara discos con sus temas fijando materialmente su nombre asociado a este género, mientras que el baile abría todo un abanico de objeciones.

La idea de un tango prohibido, bailado a escondidas o ilegal, no se sostiene, pero tampoco puede hablarse de una total libertad para hacerlo. El tango estaba presente en todos los sitios, pero es cierto que en algunos recibía más condenas morales que en otros. Por eso, si bien era una falta que los agentes de bajo rango lo bailaran, era totalmente distinto el caso del comisario en el mundo de las “familias distinguidas” que el de un vigilante en “los bailecitos”. En este último caso, la *Revista de Policía* lo desaconsejaba pero sin demasiada severidad como si se tratara de un escándalo, ya que en parte se lo daba por sentado.

Al igual que sucedía con problemáticas como la higiene, el alcoholismo o el juego, el tango entraba en el terreno de una moralidad social que se pretendía encauzar, y esto no solamente se proponía desde las fuerzas del Estado, sino que contaba con el aval de una parte de la sociedad. No existían prohibiciones contra el baile del tango, pero sí quejas policiales y vecinales por la inmoralidad que este representaba. Aún si hubiese existido una voluntad estatal de contener esta práctica, esa intención se manifestaba débil, al punto tal que hasta los propios agentes de la ley la ignoraban. En un sentido similar, puede verse que el tango ofrecía a los habitantes de Buenos Aires un modelo de masculinidad que no parecía corresponderse con el ideal policial ni con la lógica del honor que esta pretendía representar, pero que al mismo tiempo crecía enormemente y se separaba de otros estilos para volverse el más exitoso, el baile de moda en toda la década de 1900.

Como sostiene Barry, la policía era una fuerza compuesta primordialmente por criollos de los sectores populares. No es extraño entonces que el tango fuera un divertimento de relevancia entre sus miembros. Esto refuerza la idea sostenida en el capítulo anterior de que en este período el tango tenía fuertes asociaciones con el género criollista y con el mundo campestre en general. En ese sentido, la imagen del tango como un sinónimo absoluto del inmigrante, tal como la define Varela en el párrafo citado al comienzo de este capítulo, tiene menos asidero. El tango estaba asociado a muchos conceptos negativos, pero en este período no era tanto por ser visto como un baile extranjero (a diferencia de lo que dirá Leopoldo Lugones un tiempo después, por ejemplo), sino por ser sinónimo del atraso de las costumbres criollas o populares en general en una ciudad y un país que atravesaban un fuerte proceso de modernización. Como se ha visto, esa concepción del tango como un baile del pasado era también un punto a favor para su éxito.



Universidad de  
**San Andrés**

## Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha explorado cómo y por qué el tango llegó a ser un género musical y coreográfico de relevancia para la sociedad porteña de las primeras décadas del siglo XX. Su lugar dentro de los entretenimientos que ofrecía la ciudad se fue incrementando de manera sostenida hasta los prolegómenos de la Primera Guerra Mundial.

Dentro de ese proceso de expansión tuvieron una participación destacada la consolidación del oficio de los músicos, la edición de partituras, la industria discográfica, el despegue del teatro nacional, los bailes de distinto tipo, las publicaciones periódicas y criollistas, y las redes articuladas entre todas estas instancias. La paulatina masificación de formas de entretenimiento en donde se cruzaban distintos sectores sociales habilitaba una difusión aún más transversal y menos compartimentada de lo que se suele imaginar para este período.

Por lo tanto, las condiciones comerciales y materiales habilitadas por la vida y el tiempo libre en la ciudad resultaron esenciales en ese proceso. El interés por la música popular —entendida en el caso argentino como autóctona y como masiva— y la consolidación alrededor suyo de un mercado de entretenimientos fueron fenómenos de carácter más general en las grandes urbes del mundo, de los que Buenos Aires no estuvo exenta. La importancia cada vez mayor del baile como práctica social (más allá del género en particular del que se tratara) dio también sustento al éxito del tango. La inscripción del tema del tango dentro de la problemática más amplia de la música popular, la investigación sobre la profesión musical, la profundización en las dimensiones de formas de entretenimiento urbanas como los bailes de carnaval y el teatro nacional, son algunos de los aportes de esta tesis.

La vida de una ciudad en crecimiento habilitaba a la difusión del tango no sólo por la expansión de su circuito de entretenimientos, sino también por la ubicuidad de los sonidos que la atravesaban. Conocer determinada música o baile no dependía únicamente de elegir una obra procaz en un teatro de poca monta, por ejemplo. Alcanzaba con pasearse lentamente por la puerta de una casa de música en el centro de la ciudad, atender a los silbidos del compañero de vagón en el tranvía, asomarse por la ventana cuando algún grupo de varones practicaba los pasos del tango, desesperarse por los ruidos molestos del gramófono del restaurant vecino, o comprar



un periódico de tirada masiva.

Este último punto también ha sido de relevancia en la presente tesis: la noción de la prensa como un espacio más de la ciudad que colabora en la difusión del tango. Dentro de las publicaciones periódicas relevadas se ha visto la insistencia con que se seguía su importancia en los carnavales, la publicación de discusiones sobre sus orígenes o su inconveniencia, el aditamento de pequeños detalles en las crónicas policiales acerca del tipo de música que se escuchaba en el momento de los hechos, el recurso humorístico que incluía menciones al tango, los anuncios de nuevas partituras y las publicidades de discos. Todos ellos son indicios de un interés del público por el tema y de unas posibilidades de llegada del tango que excedían a las de sus acordes.

Estas formas de entretenimiento urbanas, junto con la mercantilización y masividad de la música, permiten pensar al tango más allá de la idea de reductos o compartimentos donde los sectores populares se vinculaban con las élites porteñas a través de vasos comunicantes como el prostíbulo. Tal vez ese sí sea el caso de una etapa anterior, inexplorada en esta tesis. Pero al menos a partir del cambio de siglos y la consolidación del entramado comercial del entretenimiento urbano, esto no se verifica.

Por su parte, el éxito del tango no se explica únicamente por su participación dentro del circuito de espectáculos y divertimentos porteños. Requería de un interés activo por parte del público. Como prueba de ese gusto y esa curiosidad se han analizado en esta tesis las tempranas discusiones sobre los orígenes de este género, la inclusión del tango dentro de la remoción policial sobre su propia experiencia, la práctica de este baile aún cuando resultara desaconsejado y el interés periodístico por describirlo como un espectáculo visual, casi cinematográfico.

Este interés se enmarcaba en una búsqueda expresa de la sociedad porteña por participar de determinadas prácticas consideradas como populares. El gusto por el tango se manifestaba no sin conflictos y rechazos, pero en líneas generales se iba imponiendo en distintos frentes. Había una intención de verlo, oírlo, bailarlo o leer sobre él. Por lo tanto, en este caso al menos, se constata una inversión de los parámetros de la época en cuanto al impacto de las costumbres populares por sobre los sectores sociales más encumbrados. La fascinación que podía sentir un lector de clase media de *Caras y Caretas* al leer sobre una familia de élite, no iba en desmedro del encanto de enterarse de las supuestas habilidades coreográficas de los sectores

populares, ni de la búsqueda de imitación que lo acompañaba al comprarse la última partitura de tango.

En ese proceso, la exotización se superponía a la auto-identificación, de manera similar a lo que Garramuño ha expuesto para un período posterior<sup>392</sup>. En torno al novecientos, la intención de imitar o de mostrarse conocedor de estos saberes populares iba acompañada de la inclusión del tango dentro de una identidad que se imaginaba porteña. Según se ha visto, distintos autores interpretan que para este período el tango todavía era expulsado de la imagen de lo nacional, especialmente a partir de textos literarios y de perspectiva higienista que en esta tesis no se han analizado. Ese rechazo convivía con otras formas de experimentar la identidad, si no nacional, al menos ciudadana. Así, la idea del tango como símbolo de lo porteño y lo criollo estuvo presente desde muy temprano. Las distintas polémicas en torno a sus orígenes y su definición, y los títulos de los tangos que se ubicaban mayormente en la perspectiva de un porteño que se presentaba ante otros, son prueba de la relevancia que tenía en la auto-percepción del público.

La identificación del tango con lo porteño y lo criollo era también un gesto defensivo ante la modernización de la ciudad y los cambios abruptos ocasionados por la marea inmigratoria. Un halo de pasado recubría al tango desde sus comienzos. Así, los intentos por morigerarlo dentro de la fuerza policial, o por parte de los vecinos, iban de la mano de la noción de atraso. Esa concepción del tango como una pervivencia de las costumbres criollas era rechazada por algunos, pero al mismo tiempo consumida con avidez.

Se ha visto en esta tesis que la amplia circulación del tango convivía con las representaciones que lo asociaban a los bajos fondos espaciales, sociales y morales. La seducción, la procacidad, el coqueteo con lo inmoral no eran facetas ocultas del tango que se pudieran acotar a determinados espacios. Los títulos de las piezas, las portadas de las partituras, las notas de periódicos que asociaban al tango a la “mala vida” estaban a la vista de un público amplio. Lejos de ser un impedimento total para su difusión, para muchos eran un aliciente para su consumo. Los distintos emprendimientos comerciales relacionados con el tango reforzaban esa asociación porque resultaba redituable y sus mercancías se apoyaban sobre esas connotaciones y las entrecruzaban. Así, en las publicaciones “para hombres solos” podían aparecer referencias a la experiencia de los bailes en los teatros, que también era narrada en

---

<sup>392</sup> Garramuño, Florencia, op. cit.

publicaciones masivas leídas por un amplio público. O los “batifondos” de los cafés cantantes de La Boca podían ser grabados en discos vendidos en una casa de música céntrica y publicitados en *Caras y Caretas*.

En ese sentido, en esta tesis se combinan dos perspectivas que suelen oponerse. Algunos autores consideran que el tango era una práctica semi-escondida, asociada sólo a espacios puntuales por su fuerte connotación sensual y popular, mientras que otros, para demostrar su gran difusión, relativizan la importancia de su asociación con lo marginal y lo procaz. A la luz de la evidencia recolectada, puede sostenerse que existe una falsa contradicción entre la difusión amplia del tango y sus connotaciones más polémicas. Las distintas aproximaciones realizadas en esta tesis permiten concluir que el tango tuvo gran difusión y éxito comercial debido a esas representaciones que lo asociaban al imaginario de los bajos fondos, y no a pesar de ellas. Hubo un uso comercial de esa idea, se recurría a ella por su redituabilidad y su interés por parte del público consumidor. Y eso no implica que necesariamente hubiera un submundo tanguero que sustentara esas imágenes; aunque esa “topografía moral”<sup>393</sup> no existiera materialmente, importaba que se hablara de ella.

Esa amplia difusión tenía sus límites. Por un lado, se ha visto que la música del tango se difuminaba por la ciudad con más facilidad que su danza, y que también existían formas más o menos reprochables de articular su coreografía. En ese sentido, el baile del tango en ocasiones entraba dentro de un conjunto de prácticas inmorales que se pretendía encauzar o, por lo menos, quitar de la vista.

A pesar de ello, no se han encontrado pruebas contundentes de un esfuerzo policial por aminorar su visibilidad ante las quejas recibidas, ni registro de disposiciones municipales que regularan su presencia en los bailes, como sí se hacía con otros aspectos del carnaval, por ejemplo. En ese sentido, en este caso al menos no se comprueba una injerencia estatal fuerte en la órbita de los entretenimientos urbanos.

Sin embargo, en la primera década del siglo algunos espacios todavía eran todavía reticentes a cobijarlo, especialmente en donde se quisiera hacer gala de una cierta distinción. Esto empezaría a cambiar luego del Centenario. Si bien no se lo ha explorado en profundidad en esta tesis, no puede soslayarse el impacto que debe haber tenido el éxito de tango en Europa para que las élites locales empezaran a

---

<sup>393</sup> Kalifa, Dominique, op. cit.

bailarlo abiertamente. En la misma época, la conformación de las orquestas típicas alentada por la industria discográfica y la imagen de mayor profesionalismo que estas transmitían, también influyó en una mayor respetabilidad y aceptación. Sin embargo, las piezas que estas orquestas tocaban seguían remitiendo a ese imaginario de alegría, seducción y bajos fondos presente en la década anterior. La fantasía de ser un compadrito seguía presente.

En líneas generales, esas son las cuestiones por las que ha discurrido esta tesis, que ha tomado la forma de un mosaico que fuera reponiendo y conectando aspectos de la historia del tango con otros de la historia sociocultural de la ciudad. Así, se han abarcado muchos temas a la vez, aunque quizás no de manera exhaustiva. En el tintero de las cuestiones a explorar quedan muchos interrogantes abiertos, disponibles para futuras investigaciones.

Una línea pendiente de desarrollo podría referir a los problemas de género. Al analizar a la fuerza policial, se ha hecho mención a distintos modelos de masculinidad en pugna, cuestión que podría profundizarse. Otro tema posible sería la cuestión de la sociabilidad entre hombres y mujeres habilitada a través del tango, la representación de lo femenino, o la relación con el tango por parte de mujeres que, según se ha visto en el apartado sobre los músicos, sabían cómo tocarlo y enseñarlo.

Otro tema es la vinculación del tango con la inmigración, fenómeno central de la época. Hubiese sido deseable poder relevar periódicos comunitarios, archivos de asociaciones o correspondencia que permitieran rastrear el impacto que el tango tenía entre los inmigrantes, objetivo que queda pendiente. No obstante, a partir de esta tesis pueden extraerse algunos indicios que permitan intuir aspectos de esa relación. La superposición del tango y el criollismo resulta muy marcada en esta época, por lo tanto, si la literatura criollista era consumida por los inmigrantes que poblaban Buenos Aires, como ha analizado Adolfo Prieto, resulta verosímil pensar que también lo sería el tango. La espacialidad no compartimentada de la ciudad entre zonas de inmigrantes y zonas de criollos, la transversalidad y masificación de los espectáculos, y una tendencia cada vez mayor a la integración de los inmigrantes en el tejido social, también permiten intuir que el tango debía alcanzarlos. Por último, se ha comprobado en esta tesis que la gran mayoría de los músicos del novecientos eran inmigrantes, que aún si todavía mantenían cierta distancia de la población autóctona, podían difundir al tango en el seno de sus comunidades.

Otro recorte analítico posible, que no se ha abordado en profundidad, es fijar la mirada en las clases medias. Las fuentes abordadas tienden a referirse más a “la muchachada elegante” o a los “elementos populares”, como si no existiera nada en el medio. No obstante, la sociedad porteña de la época no podría definirse en base a esa polaridad, ya que tenía una marcada movilidad social y por lo tanto también estaba poblada por sectores medios en consolidación. Todo el contexto que se ha analizado en la presente tesis brinda indicios favorables en relación a la presencia del tango entre las clases medias: además de lo ya dicho sobre el teatro y la vida en la ciudad, se destaca la gran cantidad de partituras para piano y de discos de tango que podrían habitar sin problemas en el seno de un hogar de clase media. La presencia del tango en la prensa, en publicaciones que eran asiduamente consumidas por este público, como *Caras y Caretas*, también brinda indicios al respecto. Sin embargo, en la prensa también se han detectado conflictos alrededor del tango. Así, se han visto a lectores con un perfil posiblemente profesional que se peleaban entre sí defendiendo o atacando a este baile; habitantes de barrios céntricos que protestaban por los pasos de compadrito de sus vecinos; y quejas por la presencia del tango entre los programas de determinadas asociaciones. Por lo tanto, la cuestión de la respetabilidad del baile del tango entre las clases medias todavía requiere una mayor exploración.

Todas estas preguntas que aquí permanecerán pendientes de resolución, pueden ser formuladas en torno al tango porque, como se ha analizado, fue un fenómeno de gran impacto en el gusto porteño desde muy temprano, de alcance transversal y que tuvo una fuerte importancia en la expresión de identidades, alegría, temor y ansiedad en una ciudad que crecía vertiginosamente.

## Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel, “La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del ethnos argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940)”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, n° 41, segundo semestre 2014.
- Albornoz, Martín, “Policías, cónsules y anarquistas: la dimensión transatlántica de la lucha contra el anarquismo en Buenos Aires (1889-1913)”, en *Iberoamericana*, XVII, n° 64, 2017.
- Allemandi, Cecilia L., *Sirvientes, criados y nodrizas: una historia del servicio doméstico en la ciudad de Buenos Aires: fines del siglo XIX y principios del XX*, Buenos Aires, Teseo, 2017.
- Archetti, Eduardo P., *Masculinidades: fútbol, tango y polo en la Argentina*, Buenos Aires, Antropofagia, 2003.
- Armus, Diego, *La ciudad impura. Salud, tuberculosis y cultura en Buenos Aires, 1870-1950*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- Badoza, Silvia y Belini, Claudio, “El impacto de la Primera Guerra Mundial en la economía argentina”, en *Ciencia Hoy*, Volumen 24, número 139, junio - julio 2014.
- Barry, Viviana, “Policía y reclutamiento. Hombres y organización policial en Buenos Aires, 1880 y 1910”, XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.
- , “Carrera e identidad policial. Medios fundamentales para su construcción en la Policía de la Capital a inicios del siglo XX”, en *Horizontes y Convergencias*, publicado el 27/07/2010.
- , “Los pasos para la modernización policial. Reclutamiento e instrucción en la policía de la ciudad de Buenos Aires, 1880 – 1910”, Texto inédito. Síntesis de la Tesis de Maestría en Historia: “Orden en Buenos Aires. Policías y modernización policial, 1890-1910”, Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Buenos Aires, septiembre de 2010.
- Bates, Héctor y Luis, *Historia del tango*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Financiera, 1936.
- Belini, Claudio, “El impacto de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión en las economías extra pampeanas”, en *Travesía*, Vol. 21, N° 1, Enero-Junio 2019, pp. 9-33.
- Ben, Pablo, “Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930”, en *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 16, No. 3, Septiembre 2007.
- Benarós, León, “Cómo vestía el compadrito porteño”, en *La ciudad viva: Buenos Aires, 1963: ensayos radiofónicos inéditos*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2009.
- Benarós, León, Selles, Roberto, *La historia del tango 2: primera época*, Buenos Aires, Corregidor, 2011.
- Benedetti, Héctor Ángel, *Nueva Historia del Tango: De los orígenes al siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2015.
- Benzecry, Claudio E., *El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.
- Bergero, Adriana J., *Intersecting tango: cultural geographies of Buenos Aires, 1900-*



- 1930, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2008.
- Binda, Enrique y Lamas, Hugo, *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Buenos Aires, Editorial Abrazos, 2008.
- Blasco Magraner, José Salvador y Bueno Camejo, Francisco Carlos, “Erotismo y música para la escena: el género sicalíptico: Vicente Lleó Balbastre”, en *Música oral del Sur*, Nº 12, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2015.
- Bockelman, Brian, “Between the Gaucho and the Tango: Popular Songs and the Shifting Landscape of Modern Argentine Identity, 1895-1915”, en *The American Historical Review*, Vol. 116 (3), 2011, pp. 577-601.
- Cáceres, Juan Carlos, *Tango Negro. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*, Buenos Aires, Planeta, 2010.
- Caimari, Lila, *Apenas un delincuente: Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.
- , *Mientras la ciudad duerme. Pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- , “Police, tango et argot: culture policière et culture populaire à Buenos Aires au XXe siècle”, en *Histoire, économie et société*, Año 2013, Vol. 4, pp. 41-48.
- , “Lecturas policiales porteñas”, en Setton, Román (ed.), *Fuera de la ley. 20 cuentos policiales argentinos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015, pp. 47-63.
- , “Mezclas puras: lunfardo y cultura urbana (años 1920 y 1930)”, en Gorelik, Adrián y Arêas Peixoto, Fernanda (comps.), *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2016, pp. 155-173.
- Camps, Pompeyo, “La música: el Colón y los conciertos”, en *Buenos Aires: historia de cuatro siglos*, Tomo II, Buenos Aires, Abril, 1983.
- Cane, James, *The Fourth Enemy. Journalism and Power in the Making of Peronist Argentina, 1930-1955*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012.
- Cañardo, Marina, *Fábricas de músicas: comienzos de la industria discográfica en Argentina (1919-1930)*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- Caride Bartrons, Horacio, *Lugares del mal vivir. Una historia cultural de los prostíbulos de Buenos Aires 1857-1936*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 2017.
- Carozzi, María Julia, *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2015.
- Carretero, Andrés M., *Tango, testigo social*, Buenos Aires, Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.
- Cecchi, Ana, *La timba como rito de pasaje: la narrativa del juego en la construcción de la modernidad porteña (Buenos Aires, 1900-1935)*, Buenos Aires, Teseo, 2012.
- Cetrangolo, Aníbal E., *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- Chasteen, John Charles, “The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840-1917”, en *Journal of Latin American Studies*, Vol. 28, Nº 1, 1996.
- Cibotti, Ema, “El tango argentino como genuina expresión de las clases medias”, en Lencina, Teresita (comp.): *Escritos sobre el tango 2: Cultura Rioplatense, Patrimonio de la Humanidad*, Buenos Aires, Centro ‘feca Ediciones, 2011.
- , “El tango, del peringundín a París: un mito sin fuentes y las fuentes del mito”,

- en *Revista Argentina de Musicología. Dossier estudios sobre el tango*, n° 15/16, Sociedad Argentina de Musicología, Córdoba, 2014/2015.
- Cornejo, Tomás, “Fábricas de la cultura popular latinoamericana del 1900: desde Santiago de Chile a Ciudad de México”, en *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, n° 15, 2020.
- David-Guillou, Angéle, “Early Musicians’ Unions in Britain, France, and the United States: On the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry”, en *Labour History Review* 74, 2009, pp. 288-304 .
- De Filippi, Sebastiano; Varacalli Costas, Daniel; Sachs, Harvey; y Sequeira, Jessica, *The other Toscanini: the life and works of Héctor Panizza*, Denton, Texas, University of North Texas Press, 2019.
- De Lara, Tomás y Roncetti de Panti, Inés Leonilda, *El tema del tango en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969.
- Devoto, Fernando y Pagano, Nora, *Historia de la historiografía argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- Devoto, Fernando, *Historia de los italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 2006. “División Agrupaciones Musicales”, informe de circulación interna facilitado a la autora en julio de 2016 por el Centro de Estudios Históricos Policiales “Comisario Inspector Romay”.
- Dubatti, Jorge, *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos-Fundación OSDE, 2012.
- Ferrer, Horacio Arturo, *El tango: su historia y evolución*, A. Peña Lillo, Buenos Aires, 1960.
- Fritzsche, Peter, *Berlín 1900: prensa, lectores y vida moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.
- Galeano, Diego, *Escritores, detectives y archivistas: la cultura policial en Buenos Aires, 1821-1910*, Buenos Aires, Teseo, 2009.
- García Brunelli, Omar, “Los estudios sobre tango observados desde la musicología. Historia, música, letra y baile”, en *El oído pensante*, vol. 3, n°2, 2015.
- , “Recientes aportes académicos al estudio del tango”, en *Revista Argentina de Musicología*, n° 15-16, 2014-2015, pp. 19-30
- Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Gayol, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres Honor y Cafés, 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2000.
- , *Honor y duelo en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.
- Geler, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/TEIAA, 2010.
- , “Un personaje para la (blanca) nación argentina. El negro Benito, teatro y mundo urbano popular porteño a fines del siglo XIX”, en *Boletín Americanista*, Año LXI 2, n° 63, Barcelona, 2011.
- Glück, Mario, "Juan Álvarez (1878-1954). Elementos para una Biografía Intelectual", en *Estudios Sociales*, Vol. 36, N° 1, Año 2009, pp. 117-141.
- Gobello, José y Oliveri, Marcelo, *Novísimo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- González Velasco, Carolina, “El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires, París, Buenos Aires”, en *Estudios del ISHiR*, N° 22, 2018.

- , *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.
- Gorelik, Adrián, *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2010.
- Hesmondhalgh, David, *Why Music Matters*, Chichester, John Wiley & Sons, 2013.
- Hora, Roy, *Historia del turf argentino*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2014.
- Hora, Roy y Losada, Leandro, “Clases altas y medias en la Argentina. 1880-1930. Notas para una agenda de investigación”, en *Desarrollo Económico*, Vol. 50, N° 200 (enero-marzo), 2011, pp. 611-630.
- Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds: histoire d'un imaginaire*, París, Seuil, 2013.
- Karmy, E. y Molina, V., “Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893-1930)”, en *Resonancias*, vol. 22, n°42, enero-junio 2018.
- Karush, Matthew B., *Culture of Class: Radio and Cinema in the Making of a Divided Argentina, 1920-1946*, Durham, Duke University Press, 2012.
- Kohan, Pablo, “Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango”, en *Espacios de crítica y producción*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, N° 34, 2007, pp 74-85.
- Korn, Francis, Sigal, Silvia, *Buenos Aires antes del Centenario: 1804-1909*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.
- Lamus, Marina, *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*, Bogotá, Luna Libros, 2010.
- Liska, María Mercedes, “El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920”, en *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 35, N° 1, Primavera/verano 2014, pp. 25-49.
- Lobato, Mirta Zaida, *Nueva Historia Argentina, Tomo V, El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.
- Losada, Leandro, “Del carnaval al corso de Palermo: los ritos sociales de la elite porteña en la *belle époque*, 1880-1910”, en *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, Colonia, Böhlau Verlag, 2007, pp. 259-280.
- , *Historia de las elites en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- Mastrolorenzo, Hugo, *Tango Danza. El origen de la especie*, Buenos Aires, Dunken, 2012.
- Matallana, Andrea, *Qué saben los pitucos: la experiencia del tango entre 1910 y 1940*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- Matamoro, Blas, *La ciudad del tango: tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Galerna, 1982 [1969].
- McCleary, Kristen, “Ethnic identity and elite idyll: a comparison of carnival in Buenos Aires, Argentina and Montevideo, Uruguay, 1900-1920”, en *Social Identities*, 16: 4, 2010.
- , “Popular, Elite and Mass Culture? The Spanish Zarzuela in Buenos Aires, 1890-1900”, en *Studies in Latin American Popular Culture* 21, 2002.
- Monjardet, Dominique, *Lo que hace la policía: sociología de la fuerza pública*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010.
- Montaldo, Graciela, *Museo del consumo: archivos de la cultura de masas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Novati, Jorge (comp.), *Antología del tango rioplatense, vol.1: desde sus comienzos hasta 1920*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 2018 [1980]

- Pasolini, Ricardo, “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Madero, Marta (Dirs), *Historia de la vida privada en la Argentina*, T. II, Buenos Aires, Taurus, 1999.
- Pesce, Ruben, Del Priore, Oscar y Byron, Silvestre, *La historia del tango 3: La Guardia Vieja*, Buenos Aires, Corregidor, 2011.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2006.
- Puccia, Enrique Horacio, *El Buenos Aires de Ángel G. Villoldo, 1860-1919*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- , *Historia del Carnaval Porteño*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 2000.
- Pujol, Sergio, *Historia del baile. De la milonga a la disco*, Buenos Aires, Gourmet Ediciones, 2011.
- Rodríguez, Julia, *Civilizing Argentina: Science, Medicine and the Modern State*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006.
- Rogers, Geraldine, *Caras y Caretas: cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2008.
- Romano, Eduardo, *Las letras del tango*, Rosario, Fundación A. Ross, 2007
- Saítta, Sylvia, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- Salessi, Jorge, “Tango, Nacionalismo y Sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914”, en *Hispanamérica*, Año XX, N° 60, Diciembre 1991, pp. 33-53.
- , *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina, 1871-1914*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996.
- Salvatore, Ricardo, “Sobre el surgimiento del Estado médico legal en la Argentina (1890-1940)”, en *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, año XI, n° 20, Universidad Nacional del Litoral, primer semestre de 2001, pp. 81-114.
- Savigliano, Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder-CO-Oxford, Westview Press, 1995.
- Schettini, Cristiana, “South American Tours: Work Relations in the Entertainment Market in South America”, en *International Review of Social History*, n° 57, 2012.
- Schoenherr, Steven, “Charles Sumner Tainter and the Graphophone”, en *Recording Technology History*, 2000.
- Scobie, James, *Buenos Aires: del centro a los barrios, 1870-1910*, Buenos Aires, Solar, 1977.
- Scott, Derek B., *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris and Vienna*, New York, Oxford University Press, 2008.
- Silbido, Juan, *Evocación del tango: Biografías ilustradas*, Buenos Aires, 1964.
- Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Londres/Durkham, Duke University Press, 2003.
- Suriano, Juan (comp.), *La cuestión social en Argentina, 1870-1943*, Buenos Aires, La Colmena, 2000.
- , *Anarquistas: Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Manantial, 2001
- Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the*



- Culture of Listening in America, 1900-1933*, Londres/Cambridge, MIT Press, 2002.
- Thorau, Christian, Ziemer, Hansjakob. (ed.), *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19th and 20th Centuries*, Nueva York, Oxford University Press, 2019.
- Varela, Gustavo, *Mal de tango: Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- , *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010.
- , *Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016.
- Veniard, Juan María, “La música en las fiestas del centenario patrio de 1910”, en *Temas de historia argentina y americana*, 20, 2012.
- Williamson, John y Cloonan, Martin, *Players’ Work Time. A History of the British Musicians’ Union, 1893-2013*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- Zimmermann, Eduardo, *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Zucchi, Oscar, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, t. I y II, Buenos Aires, Corregidor, 1998.

### **Páginas web:**

Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos: <https://cemla.com>  
 Family Search: <https://www.familysearch.org>  
 Todo Tango: <https://www.todotango.com>

### **Fuentes**

#### **Publicaciones periódicas:**

*Caras y Caretas*  
*El Censor*  
*El Gladiador*  
*La Argentina*  
*La Nación*  
*La Prensa*  
*La Protesta*  
*La Vanguardia*  
*Revista de Policía*  
*Sherlock Holmes. Revista semanal ilustrada*

#### **Libros y artículos:**

Álvarez, Juan, *Orígenes de la Música Argentina*, s/ed., Rosario, 1908.

———, “Orígenes de la Música Argentina”, en *Revista de derecho, historia y letras*, enero a abril de 1909, año XI, tomo XXXII, Buenos Aires Jacobo Peuser, pp. 26-67.

Álvarez, José S., *Memorias de un vigilante*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Siglo, 1995.

Ballvé, Antonio, *Texto de Instrucción Policial* (segunda edición aumentada), Buenos

- Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907.
- Batiz, Adolfo, *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos en 1880. Contribución a los estudios sociales (libro rojo)*, Buenos Aires, Agua Taura, 1908.
- Borges, Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, Buenos Aires, Gleizer, 1930.
- , *Evaristo Carriego* (edición de 1955), en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
- , *El tango. Cuatro conferencias*, Buenos Aires, Sudamericana, 2016.
- Bunge, Carlos Octavio, *Nuestra América (Ensayo de Psicología Social)*, Buenos Aires, Casa Vaccaro, 1918.
- Cancela, Arturo, “Una semana de holgorio”, en *Tres relatos porteños*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2010 [1919].
- Gómez Navarro, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2011.
- Gutiérrez, Federico, *Noticias de Policía*, Buenos Aires, Talleres La Internacional, 1907.
- Ravicini, Eneas, “Sobre el metro del Cantar del Cid”, en *Verbum*, Vol. 16, n° 59, 1922.
- Rossi, Vicente, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Hachette, 1958.
- Viale, César, *Del novecientos a hoy*, Buenos Aires, Editorial Piatti, 1956.
- , *Estampas de mi tiempo*, Buenos Aires, Casa Editora Julio Suárez, 1942.

#### **Actas municipales:**

- Actas de la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Asilo de Reforma de Menores Varones, 1904.
- Actas de la Comisión Municipal de la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1905.

#### **Anuarios estadísticos:**

- Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1895, 1896, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1905, 1906, 1907, 1913, 1914, 1915.
- Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, G. Kraft, 1897.
- Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía «La Buenos Aires», 1903.
- Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Imprenta «La Bonaerense» de Gerónimo Pesce, 1908.



Municipalidad de la Capital, Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, Años XX y XXI-1910 y 1911*, Buenos Aires, Imprenta «El Centenario» de Alegre y Quincoces, 1913.

### **Censos nacionales:**

*Primer censo de la República Argentina verificado en los días 15, 16 y 17 de setiembre de 1869*, Buenos Aires, Imprenta del Porvenir, 1872.

*Segundo Censo de la República Argentina, 10 de mayo de 1895*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1898.

*Tercer censo nacional, levantado el 1º de junio de 1914*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de L. J. Rosso y Cía., 1916.

### **Censos municipales:**

*Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Bs. As levantado en los días 17 de agosto y 15 y 30 de Septiembre de 1887*, Buenos Aires Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1889.

*Censo general de Población, Edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires. Levantado en los días 11 y 18 de septiembre de 1904*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1906.

*Censo general de Población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires, levantado en los días 16 al 24 de octubre de 1909*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.

### **Partituras y cancioneros:**

Alegre, Simeón, *El fandango*, Buenos Aires, Pérez, ca. 1902, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

Barsanti, Arnaldo, *Echale aceite a la manija*, Buenos Aires, Francalanci, ca. 1910, citado en Varela, Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 29.

Corretjer, L., *El afilador*, Buenos Aires, Editores J. A. Medina e Hijos, ca. 1905, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Fracassi, Rafael, *¡Qué pimpollo!*, Buenos Aires, Francalanci, ca. 1911, citada en Varela, Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 49.

Greco, Vicente, *Rodríguez Peña*, ca. 1911 citada en Varela, Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 43.

Muñoz, Prudencio, *Tocámelo que me gusta*, Buenos Aires, Fidelio, citada en Varela,

Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 31.

Ravicini, Eneas, *Decile que no jorobe*, Buenos Aires, L.F. Rivarola, ca. 1900, INV. Pa259055, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Rey de Guido, Clara, y Guido, Walter, *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Rosendo, A., *Z Club*, Buenos Aires, Edición Emilio E. Prélat, ca. 1910, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Severino, J. Arturo, *Metete bomba al p...rimus*, Buenos Aires, citada en Varela, Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 5.

Solá, Ernesto, *Agarrate nena que hay marejada*, Buenos Aires, Franceschi, ca. 1910, citada en Varela, Gustavo, *Tango una pasión ilustrada*, Buenos Aires, Lea, 2010, p. 33.

Strigelli, J., *Los fanáticos del placer*, Buenos Aires, Editores J. A. Medina e hijo, ca. 1910, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

*Tangos populares*, Buenos Aires, Casa Editora de Francisco Matera, 1909, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

Villoldo, Ángel, *Carbonada Criolla*, Buenos Aires, Luis F. Rivarola, 1906, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

#### **Obras de teatro:**

Cientofante, Manuel, *En la vereda*, Buenos Aires, Casa Editora Andrés Pérez, 1909, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

De Maturana, José, *¡Qué calor con tanto viento!*, Buenos Aires, Pascual Mediano Editor, 1909, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche., Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

Pacheco, Carlos M., *Los disfrazados y otros sainetes*, Buenos Aires, Eudeba, 1964 [1906].

Riu, J. E., *Yerba mala*, Buenos Aires, Hostech y Fortuni, 1908, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

Soria, Ezequiel, "Justicia criolla", en *Zarzuelas criollas*, Buenos Aires, Padró & Ros Editores, 1899, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche, Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz.

**Documentos de archivo:**

Serie Jubilaciones y Pensiones, fondo Administración Nacional de la Seguridad Social, Departamento Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación.

Sección Expedientes Generales 1, fondo Ministerio del Interior, Departamento Archivo Intermedio, Archivo General de la Nación.

Fondo Juzgado del Crimen, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación.

Serie Cédulas censales económicas sociales, fondo Ministerio del Interior, Departamento Documentos Escritos, Archivo General de la Nación.

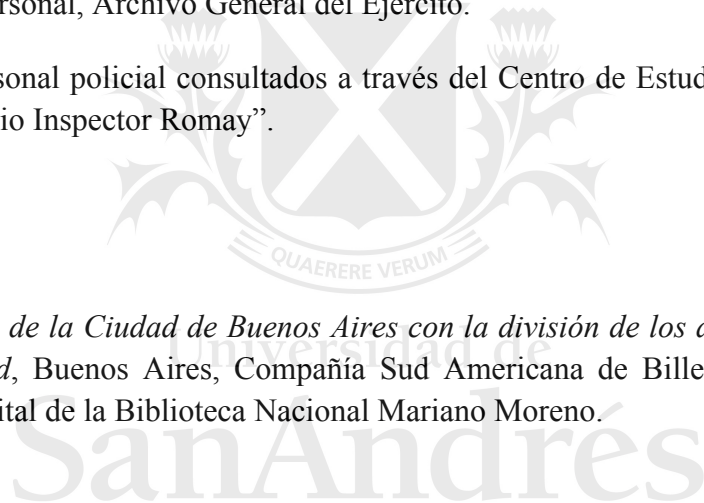
Serie expedientes de habilitación de cafés, legajos de Cultura y Economía, fondo documental de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.

Serie Legajos de Personal, Archivo General del Ejército.

Expedientes de personal policial consultados a través del Centro de Estudios Históricos Policiales “Comisario Inspector Romay”.

**Plano:**

Chinsoli, D., *Plano de la Ciudad de Buenos Aires con la división de los distritos de las obras de salubridad*, Buenos Aires, Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, 1904, colección digital de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.



## **Resumen**

El objetivo de esta tesis es analizar el proceso de difusión del tango en la ciudad de Buenos Aires entre 1900 y 1914. Para ello se estudian, por un lado, aspectos materiales y comerciales sobre la ciudad, la sociabilidad y el mundo del entretenimiento (la consolidación del oficio de los músicos, la edición de partituras y discos, el crecimiento del teatro nacional y los bailes de carnaval). Por otro lado, se analizan las representaciones y los significados atribuidos al tango como práctica social, que hicieron que fuera de interés para el público porteño. En esa exploración se tiene en consideración el impacto del tango en la construcción de identidades, la circulación de este género musical entre distintas clases sociales, la valoración del tango como un estilo musical popular, los límites planteados a su difusión y la posible existencia de formas de vigilancia sobre esta práctica.

## **Abstract**

The aim of this dissertation is to analyze the spreading of tango in the city of Buenos Aires between 1900 and 1914. To this end it studies, on the one hand, material and commercial aspects of the city, the sociability and the world of entertainment. This includes the consolidation of the musicians' profession, the edition of scores and records, and the growth of the national theatre genre and carnival dances. On the other hand, this thesis analyses the performances and meanings attributed to tango as a social practice, which made it interesting for the Buenos Aires audience. In this exploration, it is taken into consideration the impact of tango on the construction of identities, the circulation of this musical genre among different social classes, the regard of tango as a popular musical style, the limits set to its dissemination and the possible existence of forms of surveillance over this practice.