

# 8. La sonoridad gráfica del tango. Metadiscursos de un género

DOSSIER

JIMENA A.  
JÁUREGUI

*Letra. Imagen. Sonido* L.I.S. Ciudad mediatizada  
Año IV, # 9, Primer semestre 2013  
Buenos Aires ARG | Págs. 114 a 127

## Presentación

114

Música de arrabales, baile rioplatense, lunfardo y milonga. Nostalgia, pasión, pena y bandoneón. Porteño, nacional, urbano y orillero. Misógino, compadrito, sensual y provocador. Gardel y el dos por cuatro. El tango cristaliza en su representación social múltiples significaciones cuya circulación discursiva converge en movimientos centrípetos. Al tiempo que su sentido se dilata, recorta, expande y muta, las prácticas sociales que lo constituyen operan en su fijación como objeto cerrado y exento de conflictividades. Es allí donde el tango como música popular adquiere su carácter mítico, aquel que borra las marcas de su proceso de formación y complejiza su abordaje como objeto de estudio.

Ante esta opacidad, la presente perspectiva discursiva pretende ampliar el horizonte de lo decible en torno al tango y atravesar, discutir y complementar los numerosos estudios que han contribuido a generar conocimiento sobre este fenómeno social desde diversas teorías, disciplinas científicas y niveles de análisis. La mirada se ubica aquí justamente en aquello que ante la abundancia de lo dicho, por obvio, pasa inadvertido: la dimensión específicamente significativa del tango en un recorte espacio-temporal que se corresponde con su conformación como género musical en las primeras décadas del siglo XX. Desde este enfoque, la vida discursiva que el tango evidenció en los medios masivos de comunicación reviste una importancia insoslayable y propone un nuevo eje para su abordaje.

Como parte de una primera capa de análisis, la presente investigación<sup>1</sup> describe los modos de definición del tango a través de la letra y la imagen que tematizan y representan su materialidad sonora en las páginas de medios gráficos argentinos de los años '20 y los inicios de la década del '30. La opción por la perspectiva *micro* se fundamenta en los postulados de FERNÁNDEZ (2008A: 13), quien afirma que es en el nivel de los *productos* y la *materialidad textual* donde se hace posible la incorporación de novedades a nuestras concepciones acerca del conjunto

1 *La construcción mediática del tango: sus orígenes multimedia*. Beca Estímulo 2009. Inscripta en el Proyecto Ubacyt S094 "Letra, imagen y sonido. La construcción mediática de la ciudad" y dirigida por José Luis Fernández.

del devenir social<sup>2</sup>. Es allí, en esos pequeños lugares tan evidentes como invisibles, donde los conflictos sociales se manifiestan y establecen su campo de disputa.

En este caso, la reconstrucción del lugar que ocupaba el tango en el discursivo metadiscursivo que acompañó su estabilización como género, abrirá las grietas selladas de los procesos de significación y nos presentará *nuevas* formas de representarlo en relación con sus prácticas sociales específicas. Lejos de proponer un conocimiento acabado y totalizante, nuestro objetivo es hacer estallar aquel universo inestable, donde el tango se debate entre diversos mundos de pertenencia y adquiere clasificaciones contradictorias. Ello permitirá comprender, al menos en algún aspecto, el modo de funcionamiento de la red discursiva y problematizar las condiciones de producción de nuestro imaginario social en torno al tango. De los *productos* iremos hacia los *procesos*. Nuestra guía será la premisa de que es en el análisis de los discursos sociales donde se abre el camino al estudio de la construcción social de lo real (VERÓN, 1987: 126).

## Tango: sonido, letra e imagen

115

Una vez hecha explícita la metodología y los modelos con los que construiremos la posición del analista, es pertinente volver sobre la definición de *tango*<sup>3</sup> pero al nivel de la *materiabilidad textual*. Si bien la red semiótica sólo impone ilusiones a la posibilidad de atravesar sus límites y la neutralidad científica es un efecto del discurso (VERÓN, 1987: 133), el armazón teórico será una defensa ante la imposibilidad de correr los límites del lugar de *indígena* que ocupamos frente a los fenómenos sociodiscursivos con los que convivimos (FERNÁNDEZ, 2008A: 32). Para valernos tácticamente de esta posición, estableceremos un juego de miradas que logre vincular los diversos puntos de vista que sobre el objeto se constituyen, tanto desde la mirada en nivel cero del consumidor cultural como desde otras ciencias sociales.

Comenzaremos por retomar el aporte que desde el estudio histórico del tango se ha hecho sobre las primeras definiciones sociales que adquirió este vocablo. Sin dudas, una de las mayores dificultades con las que se ha enfrentado la historiografía es la falta de documentación con la cual poder leer los orígenes no letrados de este fenómeno sociocultural de origen popular y marginal. HORACIO SALAS, en las páginas de su libro *El tango* recurre a la búsqueda de la raíz etimológica del término a partir de su presencia en el discurso social legitimado (1995: 35). Como dato primitivo, recupera del Diccionario de la Real Academia una definición que registra la palabra “tango” como variante de “tángano”: “el hueso o piedra que se pone en el juego de este nombre”. Será recién hacia 1899 cuando a aquel significado se le suma el de “fiesta y baile de negros o gente del pueblo de América”, con una segunda acepción: “música para este baile”, y de *tangir*, “tocar instrumentos”.

---

2 Fernández distingue la observación *micro* de las que proponen otras ciencias sociales. La perspectiva *macro* describe objetos complejos y extensos con sus respectivos *elementos de conflicto claves*. La *medium*, por su parte, observa *escenas de intercambio y conflicto* de mayor cercanía con el fenómeno social. Los tres niveles se articulan para la comprensión de lo social en un proceso de gran complejidad.

3 Utilizaremos la cursiva toda vez que refiramos al tango como signo inestable dentro de la totalidad inabarcable de los usos discursivos que la sociedad le ha asignado históricamente. Se trata de aquellos casos en los que el término excede el sentido acotado, y a la vez general, que aquí le otorgamos en su definición como objeto de estudio: música popular del siglo XX. Su polisemia será deconstruida en cada situación discursiva específica.

A partir de allí, una de las hipótesis, que no ahondaremos en esta oportunidad, postula que por medio de un complejo proceso el tango va distanciándose de ese espacio ritual que lo define primitivamente para tender a constituirse en materia musical concebida en forma dominante en el uso social de la escucha (no por ello exento de un lugar relevante en eventos públicos de socialización y en relación con el baile vinculado a él). Parte importante de ese proceso estaría dado por la incidencia de la conformación de los medios de sonido y su capacidad de almacenar y reproducir música, ejerciendo un salto espacio-temporal en su circulación y operando sobre sus modos de emisión y recepción. Lo cierto es que, desde la incipiente gestación del fenómeno, la sociedad denomina *tango* a un conjunto de textos sonoros a los que les atribuye sentido. El tango es música, materia sonora.

Pero al mismo tiempo, el *tango* nos devela una trama mucho más vasta. Su sentido también se nutre del conjunto de otros tipos de textos que acompañan a los que la sociedad define como específicos. Su vida social está dada por la interacción con aquellos otros materiales discursivos que lo tematizan, refieren y constituyen. Es allí, en aquel *tango no sonoro*, donde hará foco la mirada para leer a contrapelo el sonido de su significación. Así como desde la semiótica de los medios TRAVERSA (1984: 68) postula al *film no fílmico* como aquellos textos que desde la crítica, el afiche de presentación y la gacetilla, entre otros, acompañan la vida de un film, aquí analizaremos los metadiscursos presentes en publicaciones de la prensa escrita que convivieron en el momento fundacional del tango como género de la música popular en las primeras décadas del siglo XX.

Atento a ello, el recorte espacio-temporal específico del *corpus* es el resultado de un extenso período de búsqueda de los modos de aparición del *tango* en las páginas de diversos medios gráficos desde los comienzos 1900 hasta 1935. Si bien en futuros artículos se dará cuenta de lo observado en las primeras décadas, así como de la totalidad del recorrido, en estas líneas se abordarán publicaciones posteriores a 1917. Este año se considera bisagra a partir de lo que los historiadores han concordado en postular como la creación del primer tango canción: *Mi noche triste*, tango pionero de estas características en ser grabado y nada menos que por Carlos Gardel. SALAS explica cómo este hecho “cambió la historia” y el tango “se hizo tristán, melancólico, y se convirtió en el instrumento habitual de los habitantes del Río de la Plata para traducir sus dolores, sus broncas, sus nostalgias, y también su sentido moral” (1995:149). Tales transformaciones sobre el objeto de estudio adquieren una importancia insoslayable a la hora de reconstruir las formas sociales de nominación que el *tango* presentó en el discurso de la prensa.

En cuanto al establecimiento de 1935 como año de cierre de nuestra investigación, la fecha adquiere su justificación a partir de la historia de los medios de sonido en Argentina. FERNÁNDEZ explica que “en ese año el gobierno nacional obliga a las distintas compañías telefónicas a unir sus redes (...) para constituir, por primera vez, una *red común interindividual mediatizada*; pero esto coincide también con la utilización definitiva de las *técnicas fonográficas para grabar, imprimir y reproducir* centralmente *música* y la radio con los *lenguajes y géneros* que perduran hasta la actualidad” (2008A:36). A ello se agrega la creación en 1933 de la primera película argentina de cine sonoro llamada no casualmente *Tango*, dirigida por Moglia Barth. Si bien es de nuestro interés indagar los modos de denominación del tango en sus primeros vínculos con el discurso audiovisual, partimos de postular que allí se abre otro capítulo en la relación del tango y los medios. El recorte temporal se centrará entonces en el período en el cual los medios de sonido se desarrollan hasta su consolidación, a fin de leer este proceso en su entrecruzamiento con la conformación del tango como género de la música popular, desde los metadiscursos gráficos que dialogan con su materia sonora.

Como última especificación, el *corpus* se circunscribe a publicaciones que ocupaban un lugar relevante en la vida social de la época y que presentan características muy disímiles entre sí. Por un lado *Crítica*, diario creado en 1913, de estilo moderno, sensacionalista y masivo, que produjo un cambio radical en el discurso periodístico de la época (SAITTA, 1998). Por otro, la revista ilustrada *Caras y Caretas*, editada en Buenos Aires en 1898 y definida por Romano como periodismo-literario (2004). Y finalmente, como parte del cierre del período de análisis, la revista *Sintonía* dedicada a la radio, uno de los múltiples mecanismos discursivos gráficos que contribuyó a la fijación de los discursos sonoros una vez despegados de su fuente de emisión (FERNÁNDEZ, 2008A: 59). Asimismo, dentro del discurso de la prensa escrita se abordarán específicamente aquellos géneros donde el *tango* adquiere *presencia*: notas informativas, publicidades de discos, críticas, gacetillas y programaciones radiales.

## Del arrabal a la ciudad global: zonas de inclusión y disputa

117

La música es tiempo, dado el inevitable fluir de su materialidad, así como también es creadora de espacio a nivel perceptivo. Pero a su vez, la música construye el tiempo y el espacio simbólicos de las prácticas sociales con las que interacciona dialécticamente. El tango, a comienzos de la década de 1920, se erigía como el presente ciudadano de un pasado marginal reciente con el que convivía en tensión. Villoldo, Mendizábal, Ponzio, Greco, Santa Cruz, Maglio, Arolas, Canaro y Bardi habían dado forma a la Guardia Vieja con sus primeros tangos, tan admirados como necesarios de ser clausurados en el recuerdo de lo que ya no es. El concepto de ciudad se convierte en el centro de legitimación social y cultural que excede sus fronteras geográficas para llevar el tango al mundo, con capital en París, y diferenciarlo de la vida prostibularia y arrabalera.

En un artículo del diario *Crítica* de 1925 en el cual “Berto, el popular autor de *Don Esteban*, nos habla de su vida milonguera” tras triunfar en Brasil, y cuyo copete explicita “La guardia vieja del tango. Los decanos del bandoneón”, puede leerse la mirada que el tango establecía sobre su etapa anterior y aún contemporánea:

“Hijo de pobres, nadie mejor que Augusto P. Berto para interpretar el arrabal porteño...Berto comprimió en las melancólicas voces del bandoneón el alma maleva del suburbio. Al escuchar sus primeros tangos evocamos la pintoresca época del compadrito orillero que hoy, convertido en un súbdito de la moda, permutó el pañuelo por el cuello duro”. (*Crítica*, 21/8/1925)

Si allí puede expresarse la mirada retrospectiva del arrabal desde una posición externa, hacia fines de la década puede leerse en el mismo diario:

“Después del paréntesis de silencio del Pibe Ernesto<sup>4</sup>,

---

4 Ernesto Ponzio: músico, violinista. Compuso *Don Juan* (1898) a la edad de 13 años, reconocido como uno de los primeros tangos argentinos que, sin embargo, presenta la estructura de los tangos posteriores a 1920 y que formó parte, junto a *Rosendo*, del primer disco grabado por una orquesta típica (la de Vicente Greco) en 1910. Ponzio fue además director, con Juan Carlos Bazán, de la orquesta de la Guardia Vieja presente en la película *Tango*. Su vida fue asociada a la figura del *malevo*. En 1908 recibió su primera condena a prisión y en 1924 fue condenado a 20 años de cárcel como convicto de homicidio. En 1928 quedó en libertad.

viene la otra época del tango. Los que ayer lo negaban con pudor lo llevaron a Europa. Y el tango triunfó en París. Pero triunfó con smoking en los salones lujosos y con el obligado traje de gaucho de Carnaval en los cabarets. Le cambiaron la pinta". (*Crítica*, 25/8/1929)

Dichas palabras, que refieren a la legitimación del tango en el exterior del país, acompañan los versos de "Tango... Te cambiaron la pinta", tema central de la página que *Crítica* le dedicara al "Tango y otras canciones populares":

¡Tango!  
 Que ocupás el primer rango  
 En milongas y salones  
 En el centro y arrabal.  
 ¡Tango!  
 Flor de lujuria y de fango  
 Que los dandys y matones  
 Por vos dan hasta el puñal.  
 Te cambiaron la pinta aquí en Europa  
 Y en francés le batieron "Le Tangó"...  
 Pero vos no has cambiado con la ropa.  
 Y seguís siendo siempre como yo"<sup>5</sup>

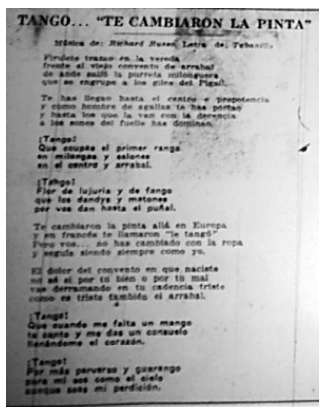


Figura 1 y 2: "Página del Tango". *Diario Crítica*, 25 de agosto de 1929.

Dentro de este contexto de época, el discurso de la prensa evidencian un estado de indefinición del *tango*, un campo de disputa del sentido no clausurado y en constante tirantez entre su vida social marginal, ciudadana y global. A fin de dar cuenta de este complejo momento fundacional, describiremos a través de ejemplos presentes en el discurso de la prensa aquellas zonas de inclusión que se superponen en la caracterización sincrónica del tango como *nacional*, *popular*, *criollo* y *porteño*.

5 Letra original: Tabanillo (Rubén Nicolás Fernández Barbiery), Música: Richard Russo. Grabado por Carlos Gardel con guitarras en sello Odeón N° 18.987 en 1929.

## Nacional

Sin dudas, una de las representaciones sociales más sólidas en torno al tango es la de su carácter de *símbolo nacional*. Desde el análisis teórico, numerosos estudios han intentado explicar la conformación de este fenómeno. Garramuño, en su libro *Modernidades primitivas* (2007), refiere al tango y al samba como músicas primitivas que entre 1920 y 1930 participaron de una época de intensa modernización que comenzó a caracterizarlas como músicas nacionales a partir de destacar sus rasgos exóticos. En el presente análisis, sin embargo, problematizaremos dicha relación y deconstruiremos algunos de los modos que adopta la concepción de lo *nacional* en su adjetivación del tango.

*Lo nacional como patriótico*: En los primeros años de la década del '20 la publicidad de concertolas y gramófonos apelaba a la compra de sus productos para festejar los días patrios. A ello sumaba la venta conjunta de “discos patrióticos”. En los avisos de Pratt & Cia (*Caras y Carretas*, 25/5/1924) se presentaba un catálogo de discos Victor donde se diferenciaban tres categorías: los “Discos sello negro doble faz”, donde el tango como género musical se combinaba con el Himno Nacional, las marchas oficiales, el pericón, el estilo provinciano, el lamento santiagoño, la canción provinciana y el zamba; los “Tangos ejecutados por Orquestas Típicas Argentinas”, sección exclusiva para este género; y la compilación de “Fox-Trots ejecutados por Orquestas Americanas”, repertorio en idioma inglés. Aquí el tango se define como *música patriótica y nacional*, pero su lugar es compartido por otros géneros, tanto de origen local como extranjero.

119

*Artistas nacionales*: Hacia 1928 la publicidad de *Discos Nacional* comenzó a reemplazar sus ilustraciones por fotografías que destacaban a los artistas exclusivos del sello, caracterizados como “los más afamados cultores del canto y de la música argentinos”. Tal fue el caso del “celebrado dúo nacional Gardel-Razzano”, quienes “acompañados por los guitarristas Ricardo y Barbieri” eran considerados “la más alta y fiel expresión de la canción nacional.” A ello se agrega: “Son los intérpretes obligados de los mejores autores y son los que por primera vez han hecho sentir y triunfar en suelo europeo la fina gracia y la suave poesía de nuestras canciones populares” (*Caras y Carretas*, 6/11/1928). Aquí el tango es incluido en el conjunto de “canciones nacionales” o de “nuestras canciones populares”, sin identificar a los artistas como representantes de un género musical en particular. De los tres discos publicitados del dúo, ninguno es exclusivamente de tango. Si bien en cada uno hay un tango o un tango-canción, el lado opuesto del disco es ocupado por zambas, estilos y valsos.

Desde el discurso radiofónico, por su parte, puede observarse que dentro de la programación radial la adjetivación de lo *nacional* recae centralmente en la figura del “cantor” (*Sintonía*, 26/5/1934). En las grillas de horarios se diferencia a los “cantores nacionales” de los “cancionistas internacionales” y de los “cantores fantasistas y conjuntos americanos”. Esta clasificación no es utilizada en ninguna otra categoría, ya que tanto las orquestas como los dúos se definen por aspectos musicales: “dúos de canto popular”, “estilistas y folcloristas”, “rondallas, conjuntos de laudes y balalaikas”, “solistas de música clásica y popular”, “orquestas de jazz”, “orquestas y conjuntos clásicos”, “orquestas y conjuntos folklóricos” y “orquesta típica”, donde el tango encuentra su ubicación preferencial.

*Repertorio nacional*: La forma dominante que presentaban los avisos publicitarios de discos de la época consistía en el listado de los temas musicales, con el detalle de sus autores y su género musical de pertenencia. La compañía discográfica Victor mantenía un lugar destacado en las páginas de *Crítica* frente a sus competidoras, de las cuales, a su vez, se diferenciaba en cuanto al modo de

clasificación de su repertorio. Mientras Electra, Discos Nacional-Odeón y Discos Brunswick, privilegiaban la división por artista, Victor clasificaba su repertorio en “nacional”, “internacional” y “dobles” (“etiqueta roja o negra”). Los dos primeros, a su vez, se subdividían en “bailables”, “instrumentales” y “cantados”. En la mayoría de los casos se publicitaba sólo el “repertorio nacional” y allí el tango formaba parte indistintamente de las distintas subclasificaciones. Por ejemplo, en el aviso publicado el 21 de julio de 1929 se presentaba el siguiente detalle: “Bailables: maxixe, fox trot, vals, tango, paso doble, tarantela; Instrumentales: ranchera, vals, tango, fox trot, canción, tonada, polka paraguaya, cueca”. En otras oportunidades, cuando el aviso era a toda página, aparecían la totalidad de las clasificaciones y sus divisiones internas (*Crítica*, 4/8/1929). Lo que puede observarse es que dentro de lo “nacional” se incluyen músicas no propiamente de raíz argentina pero cuya mixtura también refiere a un momento de hibridación cultural producto de la inmigración y de aquello que en el plano simbólico va construyendo la noción de identidad nacional. A su vez, desde la clasificación de la industria ello podría representar una distinción quizá más vinculada al país de origen del intérprete que al lugar de gestación de cada una de las músicas nombradas. Lo cierto es que aquí el tango encuentra su posición de *música nacional* ampliamente compartido con géneros diversos.

*Folklore y arte regional*: En algunas ocasiones, el tango es caracterizado como “nuestro folklore” junto a estilos y canciones. Así lo expresa la frase “Caruso, Tita y nuestro folklore” que subtitula una nota del diario *Crítica* del 20 de agosto de 1925, en referencia al encuentro del dúo Gardel-Razzano con los cantantes líricos Enrico Caruso y Tita Ruffo. Según el diario, el barítono habría afirmado: “El arte regional argentino —dijo Tita Ruffo— sólo es comparable a los magníficos aires regionales rusos”. Aquí Gardel y Razzano no son representantes exclusivos del tango sino de un campo musical más amplio que incluye otros géneros de su repertorio mayormente vinculados al *folklore nacional*.

120

## Popular

El tango fue con frecuencia incluido en una zona de pertenencia definida como “canciones populares” o “música popular”. Sin embargo, quizá sea justamente en la recurrencia discursiva de esta caracterización donde reside su ilusión de transparencia. Los orígenes marginales de esta música cercana al pueblo y su posterior masificación y urbanización, someten a la definición de lo *popular* a un campo de disputas e inestabilidades dentro del período histórico abordado. A partir del discurso de la prensa podremos describir algunos de sus modos de presencia dominantes.

*Canciones populares: la página del tango*: Hacia fines de la década del '20 la caracterización del tango como *popular* logró su máxima estabilización, dando nombre a la sección dominical que el diario *Crítica* dedicara a la “Página del tango”. Bajo la consigna: “Tangos y otras canciones populares”, se organizan un conjunto de notas periodísticas, entrevistas, columnas, gaceticillas, ilustraciones, fotografías y publicidades de discos, vinculadas a partir de un eje temático común. En cada publicación, la nota principal refiere a un tema musical y a partir de allí se vinculan el resto de los discursos que componen la página. Si bien el análisis en detalle de este objeto excede los lineamientos del presente trabajo, describiremos sus rasgos principales, a fin de reconstruir el universo en el que el tango se define como una *canción popular* entre otras.

En líneas generales podemos sistematizar las distintas partes que conforman la página:

**Principal:** una nota periodística que refiere a un tema musical específico, acompañada por una ilustración de gran tamaño y una cápsula donde se transcribe en forma íntegra la letra del tema musical. El titular de la nota suele conformarse por un fragmento de dicha letra o bien por una frase que dialoga con ella.

**Nota secundaria:** ubicada en el margen superior derecho. En la mayoría de los casos presenta la forma de entrevista e incluye una imagen fotográfica del entrevistado.

**Columnas:** Se ubican alrededor de la nota principal. Casi en la totalidad de los casos hacia la izquierda aparece un subtítulo dedicado a la “Jazz-Band”.

**Avisos publicitarios:** de las discográficas Electra, Discos Brunswick y Victor. Todas detallan su repertorio, aunque cada una adopta un modo clasificatorio específico. Se destaca la grabación del tema al que refiere la nota principal.

121

Figura 3: “Página del Tango”.  
Diario *Crítica*, 11 de agosto  
de 1929.



Lo que puede observarse en un *corpus* relevado entre los meses de junio y septiembre de 1929, con un total de 13 publicaciones, es que en un 61% de los casos el tema central de la nota consistía en un tango, tango-canción, tango criollo o tango cómico. El resto de las veces se trataba de rancheras, valsos, pasos doble, polkas criolla y mazurcas. Ello evidencia la presencia dominante pero compartida del tango con aquellas “otras canciones populares”. Los distintos géneros musicales considerados populares aparecían expuestos en tensión, a su vez, desde la nota secundaria, las columnas fijas como la “Jazz-Band” y los diversos repertorios publicitados por las discográficas donde siempre se aclara el género musical al que corresponde cada grabación.

En futuros trabajos nos dedicaremos en extenso al estudio de esta página del diario *Crítica* dedicada al tango bajo la hipótesis de que allí se concentran y manifiestan, hacia fines de la década del '20, la mayoría de los rasgos discursivos que constituyen la etapa fundacional del tango como género de la música popular.

Lo *nuestro*: En muchos casos, el uso discursivo del adjetivo “popular” se encuentra muy cercano a lo *nacional* y funciona como su sinónimo cuando se le agrega el pronombre “nuestras” a aquellas músicas o canciones. Una columna de la revista *Sintonía* titula: “Radio Sténtor hará una revisión de nuestra música popular” (*Sintonía*, 26/5/1934). El artículo refiere a la inclusión de media hora semanal de un segmento denominado “Autores y Tangos” “dedicado sucesivamente a uno de los autores de música popular”, en el que “se ejecutarán piezas de distintas épocas



de producción del compositor, de tal modo que el oyente advierta la evolución sufrida en el estilo a través de los años”. Aquí “nuestra música popular” y “nuestra música nacional” se usan como sinónimos que se alternan en el desarrollo de la nota.<sup>6</sup>

*Popular y masivo:* La industria discográfica utiliza la calificación de *popular* para agrupar a los discos de tango junto a otros géneros de su repertorio. Por ejemplo el sello Victor, dentro de sus múltiples clasificaciones suele aclarar que se trata de un “repertorio popular”. O bien Nacional-Odeón argumenta en algunos de sus avisos que se trata de: “El disco que reúne a los más valiosos intérpretes de la música popular argentina, en las obras de más éxito de los mejores compositores” (*Caras y caretas*, 14/3/1931). Cabe destacar, sin embargo, que esta discográfica privilegia por sobre otras caracterizaciones la inclusión del tango en una zona musical definida como *arte criollo*, que será descrita a continuación.

## Criollo

En su recopilación de los “Cien tangos fundamentales”, Del Priore y Amuchástegui presentan a *El cholo* de Ángel Villoldo, estrenado en 1903 como “el más representativo de un tipo de tango que brilló en los comienzos del género: el tango criollo. Así se llamaba a esta modalidad generatriz de todo el desarrollo posterior del tango, por necesidad de una clasificación que la diferenciara del tango español y del americano o habanera” (1998: 27). Veremos, sin embargo, cómo la caracterización del tango como *criollo* excedió aquella denominación musical, logró abarcar a la totalidad del género en relación con otras músicas y llegó hasta negar al adjetivo como propio.

122

*Arte criollo:* En numerosas publicidades conjuntas de Fonógrafos Glücksman y discos Nacional y Nacional-Odeon, publicadas entre 1926 y 1931, se presenta a la discográfica bajo el lema: “Son la fiel expresión del arte criollo” (*Caras y Caretas*, 12 de junio y 21 de agosto de 1926, 2 de junio de 1928, o bien: “grabados por los más populares y prestigiosos cultores del canto y la música criolla” (*Caras y Caretas*, 11 de julio de 1925). Los discos se agrupan por autor: se destaca el dúo Gardel-Razzano, seguido de Firpo, Canaro, Frasedo, Maglio y Corsini, entre otros. En cada uno de ellos, el tango comparte una posición dominante pero en lo absoluto exclusiva, junto a otros “artes criollos”: vals, fox trot, maxixe, shimmy, chacarera, tonada, one step y gato. Algo similar se presenta en otro aviso del mismo sello que caracteriza sus discos como “la expresión más genuina del canto y la música criollos” y destaca como producto central a “*Mi Pierrot*, shimmy de B. Germino”. Aquí puede observarse la definición de una zona de pertenencia que abarca al tango junto con otros géneros y estilos musicales muy disímiles, donde *criollo* no refiere a un modo particular del tango vinculado a sus orígenes. En estos términos, lo *criollo* no funciona como un calificativo que acota los rasgos de una determinada forma del tango, sino que expande sus límites hacia un territorio más vasto que lo califica como un tipo específico de arte.

*No criollo, ciudadano:* A medida que el tango fue afianzando su pertenencia a la ciudad y abandonando los márgenes, el calificativo *criollo*, asociado al tango del primitivo arrabal, comenzó a entrar en una zona de conflicto y a redefinir su significado. El espacio simbólico que se construye alrededor de la ciudad se define por oposición a lo *criollo* y establece un límite de los géneros musicales

---

6 El programa radial era presentado por el autor radioteatral, periodista y compositor Héctor Bates, uno de los principales historiadores de tango, y las obras musicales eran interpretadas en vivo por la orquesta típica de Juan Canaro.

7 Ver, por ejemplo: *Critica*, 18 de agosto de 1929.

propios de cada territorio. Dicha disputa puede leerse en el titular principal de la “Página del tango” del diario *Crítica* del 14 de julio de 1929. Éste sostiene: “Polkas, mazurcas y rancheras: la ciudad necesitaba de este baño *criollo*, de esta atmósfera musical alegre y pueril”. El artículo centra su atención en el tema musical *La mariposa*, identificado como “polka criolla” y registrado por discos Electra, y opone a estas “otras canciones populares” al tango. Mientras la ranchera, la mazurca y la polka ocupan el lugar de lo *criollo*, el tango se convierte en sinónimo de ciudad. Por *criollo* se entiende: “música alegre”, “de los abuelos”, “de la pampa”, “archivos de las cosas que fueron”. El tango, por oposición, ocupa el lugar simbólico de lo triste, lo urbano y lo presente.

Por otra parte, vale rescatar este titular como ejemplo de lo que ya venimos afirmando: el destacado lugar discursivo que ocupaban los géneros musicales en la época. Esta nota representa sólo un caso entre muchos otros en los que el eje temático se constituye a partir de la definición de la vida social de distintas músicas y su presencia se destaca por sobre las notas periodísticas centradas en la biografía de un artista en particular.

## Porteño

123

Podría decirse que el tango siempre fue considerado *porteño*. Sin embargo, este término concentra como ningún otro la complejidad de un tango atravesado por dos Buenos Aires. La primera, traza el territorio de los límites urbanos y no alcanza a construir su representación social como *ciudad*. La segunda, por el contrario, es la Buenos Aires del centro, territorio legitimado que mira a París. Es entre estas dos concepciones de lo *porteño* que el tango establece una disputa discursiva en su desarrollo germinal a comienzos del siglo pasado.

Para comprender el sentido originario que adquiere lo *porteño* en relación al tango, es significativo un fragmento de uno de los primitivos tangos, una vez más compuesto por Villoldo bajo la forma de tango criollo, y que lleva por nombre nada menos que *El porteñito*.



“Soy hijo de Buenos Aires,  
por apodo ‘El porteñito’,  
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 (...)  
Soy el terror del malevaje  
cuando en un baile me meto,  
porque a ninguno respeto  
de los que hay en la reunión...”

Figura 4: Portada de la partitura de *El Porteñito* de A. Villoldo

Como describen DEL PRIORE y AMUCHÁSTEGUI: “El personaje presentado por Villoldo concentra los atributos del compadrito, tipo social marginal, común en las orillas de la ciudad a principios del siglo XX. Es, un por lado, un bailarín extraordinario, y, por otro, un sujeto intolerante, arrogante y pendenciero” (1998: 31). Distinta será la letra que para el mismo tango escribieran Pesce y Timarni en 1942.

“He nacido en Buenos Aires  
se me apoda el Porteño,  
no tolero los desaires  
de matones y compadritos.  
Se floearme en el piropro  
con las paicas más diqueras  
y me gusta entrar al copo  
del honor en la amistad”.

Evidentemente, algo ha cambiado en la caracterización de aquel personaje, y esa transformación ya puede evidenciarse con fuerza durante la década del '20.

“*Un aspecto del alma porteña*”: Figura construida socialmente como símbolo del tango, la imagen de Carlos Gardel sintetiza la vida mediática del género en sus diversas etapas de desarrollo: sus orígenes, su legitimación social, su reconocimiento internacional, su presencia en la prensa, en el disco, en el cine y su estrecha relación con otras músicas. Tal recorrido compartido se evidencia en la nota publicada por el diario *Crítica* el 20 de agosto de 1925 titulada: “Gardel-Razzano, un aspecto del alma porteña” y cuyo copete dice: “El estilo y la canción criollas, tienen en ellos representantes dignos. Comenzaron cantando en sucios cafetines para imponerse luego en la ciudad”. Aquí, la definición de *porteño* aparece atravesada por la representación de una Buenos Aires en plena metamorfosis: “Su formidable progreso económico, en constante aumento cada día, no consigue ahogar la emoción del alma popular, hecha carne en el suburbio”. Y a ello agrega: “Buenos Aires, que exhibe como un nuevo rico sus adefesios arquitectónicos, no extravía su verdadera personalidad que es maleva por esencia”.

124

Al mismo tiempo, aquellos cambios en la conformación de la ciudad que operaban sobre las prácticas sociales eran acompañados por la música y sus artistas. En la nota periodística se destaca la figura del “ciudadano payador”, entendiendo que “el cantor es el intérprete del alma popular”. Y justamente, “es el alma porteña la que ha hecho surgir de entre las anónimas comparsas de los teatros nacionales a Carlos Gardel y José Razzano”. En esta etapa, el tango y sus artistas se redefinen a partir de la tensión en la significación de lo *porteño*. En este calificativo se patentiza discursivamente un momento de inestabilidad social que representa un cambio radical en la concepción del modo de vida de la época y de la música a él asociada.

*Porteño, entre otros*: Si bien la música que posiblemente encarna con mayor pregnancia las prácticas sociales del hombre porteño sea el tango, este género no ocupó un lugar exclusivo y solitario dentro de aquella función social. Por el contrario, en una nota del diario *Crítica* del 21 de julio de 1929 acerca de la relación tango-vals, puede leerse la afirmación de que ambos géneros “gustan porque son nativamente porteños, esencialmente argentinos”. Y ello en referencia al “vals de antes, no el de la nueva ciudad de los rascacielos”. Aquí el vals aparece como otro testigo de los cambios percibidos en la Buenos Aires de la época; y a partir de allí establece sus rasgos de música *porteña*.

Asimismo, en el artículo del diario *Crítica* ya citado (*Crítica*, 20/8/1925), que refiere al dúo Gardel-Razzano, se corresponde a la música porteña con “el estilo y la canción criollas”. Así se describe que en su primera noche de éxito en Buenos Aires, tras una “gira por los pueblos del interior, donde los cantores porteños conquistaban paso a paso el alma de la gente”, Gardel y Razzano “derrotaron a la jazz band y a la orquesta típica” con sus “zambas, canciones y estilos”. El dúo, por aquel entonces, estaba lejos de constituirse como sinónimo de tango y, por el contrario, representaba al “alma porteña” desde una variedad de otros géneros musicales. Será en el paso a la ciudad céntrica, en su triunfo en el exterior, en los discos y en la radio, que el tango irá tomando mayor relevancia en la vida de estos artistas y se expandirán las prácticas sociales a él vinculadas.

## El tango en su sistema

125 Objeto de múltiples y hasta contradictorias definiciones, el *tango*, como signo construido socialmente hacia comienzos del siglo XX, nos presenta un territorio discursivo complejo y tensionado por la superposición de diversas zonas que disputan su pertenencia. Sin embargo, aquí el interés no reside en dar una respuesta conclusiva, que ancle la definición de lo que el *tango efectivamente es o fue* en sus orígenes. La pregunta que guía nuestra investigación es, por el contrario, muy distinta: ¿mediante qué operaciones la sociedad considera a ciertos discursos poseedores de un sentido —a los cuales denomina *tango*— y que, por intuición semiológica, no los confunde con otra cosa? Creemos junto con METZ (1974) que la primera tarea del semiólogo se encuentra allí, en elevar a estado explícito esa definición, que sin estar formulada, funciona en la sociedad de manera real. Para ello nos valdremos de la conceptualización del tango como *género*: modo social de clasificación.

En principio, partimos de concebir la descripción anteriormente desarrollada sobre los discursos que construyeron la presencia del *tango* en la prensa durante la década del '20 y los comienzos de los años '30, como un lugar de reescritura, un operador de intertextualidad, una metaclasificación que clasifica y organiza una materia ya recortada por otros discursos (HAMON, 1994). Allí pudo advertirse la adscripción dominante del tango dentro del universo de lo musical. Ello se diferencia de las primeras apariciones del vocablo en la prensa durante el decenio de 1910, cuando era vinculado al teatro (según lo observado en la presente investigación y que será desarrollado en otra parte); y a su vez se distingue frente al privilegio de la definición historiográfica de su origen como danza (SALAS, 1995). Si repasamos las distintas caracterizaciones que hacen del tango un objeto cultural *nacional, popular, criollo y porteño*, veremos cómo ninguna de estas categorías le es exclusiva, sino que todas ellas son a la vez compartidas con otras músicas. El tango es nacional como el estilo y la zamba, popular como el jazz, criollo como la chacarera, la tonada y el gato, y tan porteño como el vals. Y, a la vez, no es nacional como el paso doble y la tarantela, no es criollo como la mazurca, la polka y la ranchera. El tango hace sistema y a partir de allí encuentra su acotación discursiva como género musical.

OSCAR STEIMBERG define a los géneros como “clases de textos u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico” (1998: 44). Desde esta perspectiva, puede establecerse que el tango se circunscribe a un soporte perceptual específico como es el musical, acotado a una determinada

materia significativa y a determinados rasgos retóricos, temáticos y enunciativos, que delimitan un horizonte de expectativas dentro de un momento histórico. A lo ya expuesto pueden agregarse algunos ejemplos a fin de ilustrar cómo el tango hace sistema en sincronía con los géneros musicales que le son contemporáneos.

En principio, el tango establece vínculos estrechos con el jazz, género que aparece consolidado hacia fines de la década del '20 como "Jazz-Band" (subtítulo fijo de la "Página del tango" del diario *Crítica*) u "Orquesta de Jazz" (clasificación dentro de la programación radial según *Sintonía*). Hacia los comienzos de la década, sin embargo, prima la referencia al tango en relación con el shimmy o el fox-trot. Por otra parte, en varias oportunidades los tangos son presentados junto a otras músicas desde una valoración equivalente. Tal es el caso del aviso de Nacional-Odeón de 1930 que anuncia el "Concurso de tangos, valeses y rancheras", o bien la nota de *Sintonía* de 1933 titulada "Más tangos, valeses y rancheras" (*Sintonía*, 26/8/1933).

Tanto aquí como en los ejemplos antes descriptos, el tango aparece en fuerte tensión con otras músicas a partir de las cuales destaca sus características propias. Como ya lo expresara Aristóteles en su *Poética*, la definición de un género se basa en la comparación y la oposición de sus rasgos con los de otro género a los que se confronta. De allí nuestro interés en analizar el tango en relación con las otras músicas con las cuales convive en su momento de formación, ya que, como dijera Steimberg, el estudio del género es imposible por fuera del sistema en el cual y con el cual está correlacionado. Ello nos permite, entre otras cosas, afirmar que el tango se instituye como un género dominante de la música popular en aquel momento estilístico a partir de las relaciones sistemáticas de primacía y figura-fondo sobre los otros géneros. Recordemos la "Página del tango" en *Crítica* que se titulaba "Tangos y otras canciones populares" o bien, la presencia dominante de este género en los catálogos de los distintos sellos discográficos.

126

Asimismo, nos hemos dedicado a describir una de las condiciones fundamentales para la conceptualización de un género: la presencia de fenómenos metadiscursivos que son permanentes y contemporáneos a la vida social del tango en los comienzos del siglo XX. Los textos de la prensa analizados refieren a esos otros discursos que la sociedad reconoce específicamente como *tango*, y que al registrarse tanto en instancia de producción como en reconocimiento, posibilitan el funcionamiento social de esta clasificación discursiva. A su vez, se trata de metadiscursos que presentan un modo de desempeño particular. Son discursos gráficos que operan sobre otros de materia sonora, los cuales al mismo tiempo se encuentran fuertemente atravesados por la mediatización. Como pudo observarse, el tango presenta en la época un lugar destacado en los medios fonográficos y es definido en forma permanente y sistemática por la industria discográfica. En investigaciones que preceden al presente proyecto de investigación UBACyT ya se ha demostrado cómo la vida social de los medios de sonido, al abstraer el sonido respecto a su fuente sonora, siempre fue acompañada por metadiscursos visuales (FERNÁNDEZ ET AL., 2008).

En conclusión, a partir del corpus analizado puede afirmarse que el tango se define como género musical en su relación sistemática con otros géneros que son contemporáneos. Lo importante aquí no reside en si esa clasificación es o no correcta, sino que su relevancia recae en el uso social y la eficacia que los actores sociales le atribuyen a fin de establecer distinciones entre productos culturales diversos. Es justamente su alto grado de convención la que constituye su opacidad (TRAVERSA, 1983). A ello agregamos la hipótesis de que cierta inestabilidad y pluralidad de denominaciones que conviven en torno al tango dentro del período abordado, se deben a que se trata de la conformación del momento fundacional del tango como género de la música popular. Consideramos que este proceso de búsqueda

de estabilización no puede comprenderse al margen de la injerencia de los nuevos medios de sonido y la constitución de un conjunto de prácticas sociales específicas.

Es en ese paso de lo marginal a lo legítimo, de lo popular a lo masivo, donde el *tango* disputa su horizonte de significación. Los metadiscursos de la prensa de la década del '20 son escenario de ese proceso, en el que el tango, a partir de las grabaciones y las transmisiones radiofónicas, se constituye como género local con trascendencia global (Fernández, 2008b). El *tango* es aquí música grabada, concierto en la radio, sonido de la vida urbana. Pero, a su vez, es la letra y la imagen que lo definen desde los discursos mediáticos que le otorgan visualidad. Allí, las categorías que lo delimitan le son propias pero no exclusivas. Su vinculación con otras músicas implica la estructuración de un sistema de géneros que opera por diferencias y que se institucionaliza en forma dominante a través del rol clasificador de la industria discográfica. Ante ello, el indagar la construcción del tango como signo y su conformación como género musical a comienzos del siglo XX, nos permite afirmar como hiciera Russo en el tango publicado por *Crítica* el 25 de agosto 1929: "Tango añejo que fuiste ...te cambiaron la pinta".

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

127

- DEL PRIORE O. Y AMUCHÁSTEGUI, I. (1998) *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires, Aguilar, 2008.
- FERNÁNDEZ, J. L. (2008<sup>a</sup>) "La construcción de lo radiofónico: modos de producción de la novedad discursiva", en *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires, La Crujía.
- (2008b) "Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido", Buenos Aires, *Revista LIS N°1*.
- FERNÁNDEZ, J. L. Y EQUIPO UBACyT SO24 (2008) "El desarrollo de la visualidad en las técnicas fonográficas", Buenos Aires, *Revista LIS N°2*.
- GARRAMUÑO, F. (2007) *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HAMON, P. (1994) *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires, Edicial.
- METZ, C. (1974) "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico". Buenos Aires, *Lenguajes 2*.
- ROMANO, E. (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*. Buenos Aires, Catálogos-Calafate.
- SAITTA, S. (1998) *Regueros de tinta*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SALAS, H. (1995) *El tango*. Buenos Aires, Planeta.
- STEIMBERG, O. (1993) "Proposiciones sobre el género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel.
- TRAVERSA, O. (1983) "La aproximación inicial al filme: el contacto con el género", en *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Hachette.
- VERÓN, E. (1987) "El sentido como producción discursiva", en *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.