



Licenciatura en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera



Universidad Nacional de Córdoba-Facultad de Lenguas

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Lenguas

Carrera: Licenciatura en Español como Lengua Materna y Lengua
Extranjera

Área Disciplinar: Lingüística

Director: Enrique Shaw

Codirección: Dra. Mirian Pino

Tesista: Nilda Sain

**Entre un Corte y una Quebrada: Letras de Tango y la Identidad
Cultural Argentina**

Fecha de Entrega: Mayo de 2018

Tema: Identidad Cultural Argentina A través de las Letras del Tango - Canción

Ciudad: Córdoba



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Año: 2018



AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar al profesor Dr. Enrique Shaw por haber aceptado la dirección de este trabajo final de la Licenciatura de Lengua Materna y Extranjera. Por su permanente colaboración y predisposición en este camino transitado con avances y retrocesos propios de quienes decidimos investigar.

Agradezco también a mi querida co – directora, Dra. Mirian Pino, quien con su amor, paciencia y dedicación me guio en este arduo camino para poder incursionar en el análisis de las letras del tango - canción desde una perspectiva literaria.

Agradezco a todos los profesores de la Facultad de Lenguas que formaron parte de este proyecto.

Agradezco a mi compañera Mónica Wenger por su permanente colaboración.

Agradezco a mi familia, mi hijo Juanjo, mi nuera Angie, mi querida nieta Josefina por las horas no compartidas.

Finalmente, a “Pirincho” Pereyra, mi compañero incondicional, quien con su vasta bibliografía referente al tango me inspiró para elegir el tema.

Por último, agradezco a la carrera de Licenciatura en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera que me dio la oportunidad de iniciarme en este arduo camino que concluyó con el presente trabajo de investigación.

*La poesía de las letras tangueras
enredan entre los compases de la
música y las fintas de los bailarines
el hilo de la historia porteña y de
todos los argentinos. Los sucesos
políticos y sociales, las costumbres,
los amores y los desamores,
moldearon una perspectiva de la
vida, minuciosamente descripta en
las notas que acompañan a cada
tango.*

José Gobello (Todo Tango, 2009)

Índice

Agradecimientos.....	3
Índice.....	6
Consideraciones preliminares.....	8
Introducción.....	10
a: Objetivos, variables e hipótesis.....	14
Capítulo I: Historicidad del tango.....	15
I.a: Otra Clasificación del Tango.....	21
I.b: Política y Tango.....	23
I.c: Conclusión.....	34
Capítulo II: Identidad Cultural Y tango.....	35
II.a: Contexto Histórico: Década Infame (1930).....	35
II.b: Una noche en el Cabaret.....	41
II.c: El mundo es un Cambalache.....	45
II.d: “Cambalache”.....	47
II.e: Lo Universal – Lo Nacional.....	48
II.f: Conclusión.....	53
Capítulo III: Edad de Oro del Tango: El Peronismo (1943 - 1955).....	55

III.a: La Mujer Peronista.....	57
III.b. conclusión.....	59
Conclusiones Finales.....	61
Bibliografía.....	63
Webgrafía.....	65
Anexo.....	66
a. Corpus.....	67
a.a: Mi Noche triste.....	67
a.b: Acquaforte.....	69
a.c: Cambalache.....	71
a.d: La descamisada.....	74
b. Glosario.....	76
c. Biografías.....	81
c.a: Pascual Contursi.....	81
c.b: Samuel Castriota.....	84
c.c: Juan Carlos Marambio Catán.....	86
c.d: Horacio Pettorossi.....	88
c.e: Enrique Santos Discépolo.....	91
c.f: Antonio Helú	92
c.g: Enrique P. Maroni.....	93

Consideraciones Preliminares

Elegir según la Real Academia Española significa preferir algo para un fin. Al concluir mi carrera de la Licenciatura en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera tuve que elegir un tema para mi trabajo final, tal decisión no fue fácil, a tal punto que después de trabajar dos años con un tema determinado opté por cambiar el rumbo de mi investigación, me incliné por identidad cultural argentina a través de letras del tango – canción. Despertaron mi interés en el tema la influencia del profesor Enrique Shaw al cursar en primer año Dinámica Socio - cultural y también, mi esposo Ernesto Pereyra, difusor de tango, quien con su vasto material bibliográfico logró acrecentar en mí el poco conocimiento que tenía de las letras de tango.

Posterior a mis largas noches de lecturas y reflexiones encontré el verdadero sentido de mi decisión pero tuve que elegir nuevamente qué letras podían adecuarse al tema identidad cultural argentina ya que existen numerosas letras del tango – canción. Espero haber elegido las más adecuadas que cumplan con las expectativas de la cátedra y estén relacionadas con el tema de la investigación.

Fui al encuentro del profesor Enrique Shaw, a quien presenté mis inquietudes sobre el tema de mi tesis. Él me invitó a la lectura de los autores que formarían parte del marco teórico de este trabajo: Stuart Hall y Mijail Bajtín. Es así que me

aboqué a la lectura de estos autores. Stuart Hall con identidades culturales me ayudó a comprender que las culturas de los pueblos se transforma permanentemente y están en relación de sujeto que conoce – objeto de conocimiento. Siempre en relación con el Otro a partir de las diferencias. Es posible identificar en mi corpus la construcción de un Otro heterogéneo y diverso.

Por otro lado, asocié las categorías bajtinianas de plurilingüismo y dialogismo al analizar las letras del tango – canción como enunciados concretos o unidades de la comunicación que portan coordenadas histórico – sociales articulando la vida política y social de los argentinos con la historia del país.

Introducción

Este trabajo abordará, a través de un análisis histórico-social del tango canción, la importancia de un tema recurrente: la identidad cultural argentina. Mucho se ha escrito sobre el tango, comprender la problemática de este fenómeno cultural es abordar el tema realizando un enfoque interdisciplinario, es decir, el objeto de estudio visto desde distintas perspectivas.

En primer lugar, se hará referencia a la historicidad del tango desde sus orígenes, a fines del siglo XIX y comienzos del XX, hasta la década de 1955. El tango nació entre las clases populares de Buenos Aires y sus alrededores como una expresión originada de la fusión de diferentes elementos musicales, culturales y artísticos. Se ubica los orígenes del tango como un producto surgido en una cultura subalterna. La subalternidad es entendida aquí como la característica de los personajes que configuran la cultura, específicamente nos referimos a las clases populares donde tuvo sus orígenes el tango. Esta ya mencionada subalternidad es una condición subjetiva que se forma a partir de una relación de dominación capitalista, concepción gramsciana, el subalterno es el individuo perteneciente a las clases populares, un sujeto social de rango inferior que se encuentra en condición de dominado, de oprimido, sujeto a la decisión de las elites que detentan el poder político, económico, ideológico y cultural. (Modonesi, 2012: 2)

El tango fue protagonista de un grupo social y cultural dinámico. Es por esto que se puede articular la cultura popular tanguera con la categoría de lo subalterno.

El objetivo de este trabajo final de la Licenciatura en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera será analizar cuatro letras del tango-canción (“Mi Noche Triste”, “Acquaforte”, “Cambalache” y “La Descamisada”) comprendidas entre 1920 y 1955.

La selección de los temas se relaciona con la identidad cultural argentina, hace referencia a la diversidad, pues, está formada por un proceso en el cual se fusionó lo criollo y lo negro con las diferentes corrientes migratorias. Dicha categoría es posible inscribirla en los estudios culturales. Estos permiten ampliar el horizonte e indagar prácticas subalternas y periféricas, por su poder crítico, transgresor y contestatario frente a los modelos predominantes de identidad cultural y su correlación con el poder dentro del contexto social y político.

Para definir la categoría *identidad cultural* se seguirá al jamaiquino Stuart Hall como se expresó anteriormente. La *identidad cultural* no es acabada o definitiva sino un producto al que las prácticas y los discursos representan; en el seno de estas lógicas la *identidad cultural* se va construyendo en la relación con *el Otro*. Las *identidades* se construyen dentro del discurso y no fuera de él. Es decir que las identidades se construyen a partir de las diferencias. (Hall, 2003: 18).

Por otra parte, el tango es un código socio - cultural rioplatense. Además de formar parte de una herramienta estética, le otorga al género una eficacia ética.

Se produce en este género un dispositivo de aceptación y rechazo y es en esta polaridad donde se manifiesta la oposición de clase. En esta configuración puede encontrarse la relación identitaria en la cual media la relación con el *Otro* y la propia construcción.

Las identidades parecen responder a una multiplicidad; es más que una oposición binaria y permite visualizar la pluralidad de la lucha cultural de la modernidad metropolitana. El eje aglutinador es la pertenencia del tango a la cultura popular. Esto podría asociarse a las categorías bajtinianas de *plurilingüismo* y *dialogismo* que se desarrollarán más adelante.

Los textos seleccionados pertenecen a diferentes autores contextualizados en diferentes momentos históricos, políticos y sociales de Argentina. Estos obedecen a sujetos diferentes con estrategias enunciativas específicas hacia un *Otro*. Es por esto que, siguiendo a Hall, se considera que los sujetos y sus discursos se implican y definen mutuamente.

Las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él, debemos considerarlas producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas. (Hall, 2010:18)

En síntesis, hablar de tango es hablar de un fenómeno cultural instalado geográficamente en la costa rioplatense; producto surgido como fusión de lo criollo con los inmigrantes europeos quienes con su bagaje cultural realizaron un gran aporte a la formación de la identidad cultural argentina. La mezcla de razas y

costumbres generó una nueva cultura con lenguaje propio de la cual el tango es su portavoz.

Teniendo en cuenta a Mijail Bajtín, se describirá a cada letra de tango seleccionada como *enunciados concretos* o *unidades de la comunicación* que portan coordenadas histórico - sociales. En este sentido, las letras del tango - canción se articularán con la vida económica, política y social de Argentina.

La presente investigación toma como referencia diferentes abordajes teóricos acerca del tango como identidad cultural argentina: Stuart Hall (2003), Néstor García Canclini (2000) y Louis Althusser, (1974). También, se hará un análisis socio - lingüístico siguiendo a Mijail Bajtín (1999). Por último, se tendrá en cuenta a algunos autores contemporáneos dedicados a publicar estudios sobre el tango como es el caso de José Gobello (2009), Miguel Jubany (2015), Oscar del Priore e Irene Amuchástegui (1999), Ernesto “Pirincho” Pereyra (2006), Oscar Conde (2012) y Gustavo Varela (2016). Otro referente es el trabajo de Tesis de Rocío Pérez de Samper y la tesis de Maestría en Interculturalidad de la Prof. Lic. María Trinidad Cornavaca (2016).

El trabajo consta de tres capítulos, el primero referido a la historicidad del tango y su relación con la historia socio – política argentina, además del análisis de la letra del tango “Mi Noche Triste”; el segundo referido a identidad cultural argentina que incluye el análisis de dos letras de tango – canción: “Acquaforte” y “Cambalache”; el tercer capítulo referido al período peronista con el análisis de la

letra “La Descamisada”. Cada capítulo incluye una conclusión parcial. Por último, se hará una conclusión final. Los temas del corpus seleccionado abarcan un período comprendido entre 1920 y 1955. Fueron elegidos porque surgieron en oposición a los cánones establecidos en la formación del Estado - nación moderno. Asimismo, la tesina consta de un anexo que incluye el glosario, el corpus con las letras de tango y las biografías de los autores de los temas seleccionados.

De acuerdo al proyecto presentado y evaluado los objetivos generales y específicos son:

1- General

- Analizar letras de tango desde la identidad cultural argentina.
- Abordar la identidad cultural argentina desde la socio-cultura del tango-canción.

2- Específicos

- Problematizar la categoría de identidad cultural.
- Seleccionar, describir y analizar cuatro letras del tango – canción.

Variables

1. Variable independiente: El tango y la identidad cultural argentina.

2. Variables dependientes: La identidad cultural

Cultura popular argentina

Hipótesis: A partir del corpus seleccionado es posible advertir su carácter universal; esta condición *visibiliza* las características de una identidad cultural que se construye y refracta el contexto socio - histórico en el interregno 1920 – 1955. En este arco temporal dicha identidad cultural *registrable* en las letras, canaliza el plurilingüismo a partir del cual se advierten las voces del arrabal, los trabajadores, la inmigración, la crisis económica y el amor perdido, la posición de la mujer en una sociedad machista. Suturas que diseñan la identidad cultural.

Capítulo I

Historicidad del tango

Entre un corte y una quebrada: la identidad cultural argentina

Los orígenes del tango se ubican a finales del siglo XIX y comienzos del XX. En esta época, las ciudades - puertos en las que se gestó no solo eran lugares por los que ingresaron millones de inmigrantes a la Argentina y Uruguay, entre 1850 y 1930, sino que, además, fueron los centros exportadores del modelo agro-ganadero que ambos países organizaron en la segunda mitad del siglo XIX.

Este género musical nació entre las clases populares de las ciudades de Buenos Aires y Montevideo como una expresión originada de la fusión de elementos de las culturas afro-argentinas, uruguayas, auténticos criollos e inmigrantes europeos. Es decir, como resultado artístico y cultural de un proceso de hibridación (Canclini, 2003: 89). Hoy es considerado como uno de los principales signos identitarios del Río de la Plata.

Las primeras letrillas nacieron en los lupanares (bajo fondo), en tanto que las primeras letras lo hicieron en el varieté (Gobello, 2009: 7). Luego se trasladó al cabaret, al cine y a los teatros.

En lo referente al tango prostibulario, Gustavo Varela explica que en la Argentina de las últimas décadas del Siglo XIX se comienza a hablar de sexo. Por ello, el discurso sobre lo sexual prolifera a partir de esos años en las novelas, las

investigaciones etnográficas, los ensayos o tesis de doctorado, en los que es el objeto de análisis. En los primeros tangos hay una carga de sexualidad tanto en los títulos de alguna de sus composiciones, como en la práctica del baile y, de forma ocasional, en el contenido de alguna de sus letras. Por ejemplo: “Qué Polvo con Tanto Viento”, “Dos sin Sacarla”, etc. El contenido es lujurioso, libertino, lascivo e indecente que remueve la moral burguesa. Período no incluido en este trabajo.

En los conventillos de la ciudad de Buenos Aires, comenzaron a tejerse las primeras notas que relacionaron el tango con lo que actualmente se podría describir como identidad cultural. Los temas estaban vinculados al guapo, al arrabal, al coraje. Desde la cuestión identitaria se puede vislumbrar, en sus letras, una posición androcéntrica, la referencia a la mujer está vinculada con las trabajadoras sexuales.

Expresa Jubany que: “Es el arrabal el estructurante de la identidad porteña. El tango no fue creación de una nación sino de una ciudad: Buenos Aires.” (Jubany, 2015: 32 - 45) También, es posible inferir que el tango se desarrolla en los suburbios más que en las urbes porque se originó en plena modernización.

Las formas del género que expresan sentimientos son básicamente masculinas y reproducen estereotipos que de algún modo representan una relación dialéctica entre el tango y las representaciones identitarias que se promovían por esa época.

Al decir de Gustavo Varela:

Allí, sobre esa matriz hereje y foránea de italianos, españoles, niños bien y prostitutas

polacas, francesas o criollas, en medio de la bastardía sexual que gobierna la noche de Buenos Aires, está el tango. Mixtura de clases y de razas, idiomas diferentes y acuerdos de los cuerpos: en el nacimiento del tango se acepta al inmigrante y la prostituta, se reúne lo que es diferente bajo una misma experiencia. (Varela, 2016: 45)

Los conglomerados habitacionales alrededor de la ciudad de Buenos Aires y los que allí vivían (personas llegadas del interior, inmigrantes europeos y porteños de escasos recursos) formaron una nueva clase social alrededor del siglo XIX. Posteriormente, surgieron los conventillos que son los primeros escenarios narrados en las letras; tal vez, como una forma de identificarse como grupo y de sentir como propio ese nuevo hogar. Así, comenzaron a generarse manifestaciones culturales resultantes de esta mezcla por la que nació el tango como una representación simbólica ligada a la marginalidad.

En *Identidad Cultural y Diáspora*, Hall expresa:

Dentro de la cultura, la marginalidad, si bien permanece en la periferia de la amplia tendencia cultural, nunca ha sido un espacio tan productivo como lo ha sido ahora y esto no representa simplemente una apertura por la cual aquellos que están afuera pueden ocupar los espacios dominantes. Es también, el resultado de la política cultural de la diferencia, de las luchas sobre la diferencia, de la producción de nuevas identidades, de la aparición de nuevos sujetos en el escenario político y cultural. Esto es cierto, no sólo con respecto a la raza, sino también otras etnias marginales, así como también respecto del feminismo y la política sexual en los movimientos de gays y lesbianas, como resultado de una nueva forma de política cultural. (Hall, 1999: 27).

Dicha cita promueve acotar que el tango visibiliza identidades que se constituyen al margen de la cultura dominante como así también una erótica que arremete contra la moral burguesa.

Oscar Conde en el libro *Las Poéticas en el Tango Canción, Rupturas y Continuidades* afirma que:

Las representaciones sociales fijadas en la poética del tango les han permitido a los habitantes de Buenos Aires, el Gran Buenos Aires y a los de otras ciudades de ámbito rioplatense _ como Montevideo, Rosario, Santa Fe y La Plata _ establecer una visión común del mundo. Las letras conformaron durante décadas un universo simbólico y hasta configuraron una axiología en el orden moral. (Conde, 2014: 16)

Posteriormente, “el tango comenzó a llegar a públicos más amplios e ingresó en espectáculos teatrales, cafés, circos, salones de baile y cabarets; luego se extiende a los patios y conventillos.” (Jubany, 2015: 32 - 45)

Desde otra perspectiva, se puede mencionar que muchos escritores consideran que el tango combina varios estilos de música. En él, estaría involucrada la coreografía de la milonga, el ritmo del candombe y la línea melódica, emotiva y sentimental de la habanera. Pero, también, recibió influencia del tango andaluz, del chotis y el cuplé, a los que se agregan las payadas pueblerinas y las milongas criollas. “Luego de varias décadas de diferentes combinaciones musicales, líricas y culturales, en las dos últimas décadas del siglo XIX, el tango dejó atrás las formas iniciales y adoptó una original, con identidad propia” (Gobello, 2009: 15).

Existen diferentes clasificaciones en la evolución histórica del tango. La Academia Nacional del Tango la divide en: Guardia Vieja (1880-1925), Guardia Nueva, Edad de Oro del Tango (1925-1955)

y Vanguardia. Se ubica el nacimiento de este género entre 1880 y 1925 con el nombre de Guardia Vieja, donde se incluye, como ejemplo, la letra de “El Entrerriano” que se consideró únicamente por ser el primer tango escrito con letra, en la cual el tango se presenta a sí mismo luego de haber triunfado en París.

“El Entrerriano”, “La Morocha” y “El Taita”, no previstos en este corpus, marcan el momento de gestación del tango, es una época de delimitación identitaria. La construcción de la identidad nacional aparece como una respuesta homogénea a la diversidad cosmopolita. Varela expresa:

La escuela aparece como ámbito para la formación de la nacionalidad, la discusión respecto de una lengua nacional, la conmemoración de las fechas patrias, el uso de la bandera o la obligatoriedad de cantar el Himno Nacional en los actos oficiales son algunos de los signos de la liturgia patriótica que surgen en las últimas dos décadas del siglo XIX. (Varela, 2016: 58)

El discurso sobre la identidad nacional se extiende por los diferentes ámbitos de la cultura de la época. Así también, los Estados modernos se han constituido desde el relato en relación con *Otros*. Desde esta perspectiva, el relato a las *nuevas identidades* surgen por oposición y en una relación asimétrica; rico - pobre, clase alta - clase baja y en relación al poder dominantes - dominados. Al respecto Stuart Hall dice lo siguiente:

En el mundo moderno, las culturas nacionales dentro de las cuales hemos nacido son una de las fuentes principales de la identidad cultural. Al definirnos a nosotros mismos, algunas veces decimos que somos ingleses o galeses o indios o jamaquinos. (Hall, 1992: 14)

Aquí, Hall aclara que las identidades culturales nacionales no son elementos innatos, sino que se forman y transforman desde las prácticas discursivas de representación, ligadas a intereses de poder. De esta manera, las identidades culturales nacionales se convirtieron en un elemento primordial para la conformación de los Estados modernos, de la mano del concepto de progreso llevado a cabo por un proceso de industrialización que se gestaba a fines del siglo XIX.

Siguiendo la clasificación de La Academia, La Guardia Nueva y la Edad de Oro del Tango, centros de nuestro interés, se ubican entre 1920 y 1955. Guardia Nueva es el nombre que recibe el período musical en el que el tango alcanzó gran difusión mundial y comenzaron a diferenciarse los estilos de los artistas por la importancia de los arreglos orquestales introducidos por Julio DeCaro. Muchos estudiosos denominaron esta etapa como período decareano. DeCaro trajo un concepto nuevo de la interpretación del tango basado en la armonía que tendría una enorme influencia a partir de ese momento. DeCaro aprovechó los profundos conocimientos musicales obtenidos a partir de su estudio en el conservatorio y aportó grandes innovaciones en lo musical al abandonar la escritura en compás de

dos por cuatro y comenzar a escribir en un compás de cuatro por ocho.

A modo de ejemplo de lo antedicho se cita a continuación un fragmento del tango “Boedo”, no previsto en este corpus, escrito por Dante A. Linyera y musicalizado por Julio DeCaro de 1928:

Sos barrio del gotán y la pebeta,
el corazón del arrabal porteño,
cuna del malandrín y del poeta,
rincón cordial,
la capital
del arrabal.

Este momento coincidió con la masificación impulsada por la invención de la radio y el cine sonoro.

En esta época se menciona, a autores como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo. Un fiel exponente de estos años es “Cambalache” (1935) con letra y música de Enrique Santos Discépolo.

Por último, la etapa denominada de Vanguardia, no prevista en este corpus, (1955 en adelante) coincide con la aparición del gran músico argentino Astor Piazzolla. Es así que el tango evolucionó hacia nuevas formas musicales que dieron prioridad al tango oído sobre el bailado de masas. Se puede mencionar en este período a otros representantes; poetas y letristas como Eladia Blázquez, Héctor Negro, Horacio Ferrer, etc. Una obra representativa es “Afiches” (no presente en este corpus), escrita por Homero Expósito y musicalizada por Atilio Stampone

(1956).

Otra clasificación del tango

Siguiendo con la clasificación de la historia del tango, José Gobello establece dos etapas: la primera Precontursiana y la segunda Postcontursiana. Los primeros tangos que corresponden a la guardia vieja fueron de inspiración lupanaria y al decir de Conde “esas primeras letrillas carecen de valor estético o literario pero tienen inestimables datos sociológicos, costumbristas, y lingüísticos”. (Gobello, 2009: 11)

La revolución literaria de Contursi incluye temas de tipo sentimental y argumental. Es decir, el tango – canción propiamente dicho tendrá como máximos exponentes a Pascual Contursi (letrista) y a Carlos Gardel (cantor). Contursi marca una frontera o límite entre el tango fachendoso (vanidoso, orgulloso o presumido) y el tango sentimental. Al respecto, Gobello expresa lo siguiente:

No decimos que sea el único hito ni decimos tampoco que él haya creado la tristeza del tango. Lo que decimos es que fue él quien la expresó por primera vez con gran belleza, y quien continuó expresándola en forma sistemática.” “La importancia de Contursi estriba en que fue él quien expresó al nuevo porteño, que no era ya el compadrito con aire de chulo, sino el hijo de inmigrantes, con tristezas de gringo desarraigado. (Gobello, 2009: 11)

Los tangos Postcontursianos abandonan la primera persona anterior para privilegiar la segunda, son más narrativos que descriptivos y la mujer pasa de

objeto a sujeto agente.

Por su parte, Gobello expresa que: “el empleo del lunfardo por parte del compadrito obedece a la necesidad de transgredir imitando un lenguaje que resulta atractivo y festivo a la vez”. (Conde, 2009: 26)

Con Contursi aparece el tango argumental y un ejemplo de ello es “Mi Noche Triste”. A él le corresponde el descubrimiento para la poesía del tango dos temas: el del *Amuro* (el abandono) y el de la *Milonguita* (la chica que abandona su barrio y recala en el cabaret), aquí utiliza dos recursos el argumental y el de la interpelación. También hay un uso mesurado del lunfardo.

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,

Los letristas de tango, de acuerdo a su cultura, al dominio del idioma y a la capacidad creadora utilizan un lenguaje coloquial o más cuidado. Hay autores como Enrique Santos Discépolo que trata de incorporar a sus letras el lenguaje de la calle o coloquial (diferente del lunfardo) para hacerlo más comprensible al oyente; por ejemplo: “cuando la suerte qu’es grela, fayando y fayando, te largue parao”. (“Yira...Yira”, 1929, Enrique Santos Discépolo). No previsto en este corpus.

Mientras que José María Contursi elige un léxico más propio de la literatura, por ejemplo:

Como un fantasma gris

Ilegó el hastío
hasta tu corazón
que aún era mío...

(“Cada Vez Que Me Recuerdes”, 1943, Mariano Mores, José María Contursi). No previsto en el presente corpus.

Política y Tango

La historia del tango tiene una íntima relación con la historia argentina. Es por ello que para analizar, el corpus seleccionado, es necesario hacer una breve síntesis histórica; dado que la poesía de las letras de tango, va desde la reivindicación de los derechos sociales hasta la glorificación de sus líderes.

Como se dijo en la Introducción, este trabajo se encuadra en el contexto histórico comprendido ente 1920 y 1955.

En 1880, llegó al poder el General Julio Argentino Roca, quien consolidó el modelo agro - exportador. Se incrementaron las inversiones inglesas en bancos, frigoríficos, ferrocarriles y creció nuestra deuda externa. En 1890, se produjo una grave crisis financiera en la que se cristalizaron distintas oposiciones al régimen gobernante. Por el lado político, la Unión Cívica Radical (UCR) luchaba por la limpieza electoral y por el lado social, el movimiento obrero peleaba por la dignidad de los trabajadores; desde los gremios socialistas y anarquistas.

La lucha radical, expresada en las revoluciones de 1893 y 1905, y el creciente

descontento social expresado por innumerables huelgas, llevaron a un sector de la clase dominante a impulsar una reforma electoral. Surge un nuevo sujeto social: el pueblo.

En 1912, el Presidente Roque Sáenz Peña logró la sanción de la ley que lleva su nombre y que estableció el voto secreto y obligatorio.

Al respecto Gustavo Varela dice lo siguiente:

La nueva ley electoral implica además de la apertura de los nuevos partidos políticos, la emergencia de un nuevo sujeto social. El pueblo, que ya existía en los discursos anteriores, ahora es sujeto de la práctica y no objeto de un tutelaje gubernamental [...] el discurso político se modifica. El pueblo, como el tango, habla, dice quién es, se impone como condición política (Varela, 2014: 93).

Se observa que a partir de ahora, el pueblo tiene una participación activa en la política y obliga a los poderes de turno a plasmar las leyes que los regirán. Surge así el populismo con Hipólito Yrigoyen en el poder, candidato del partido Unión Cívica Radical.

Es en este período histórico donde surge el primer tango - canción que es considerado bisagra dentro de la historia del tango: “Mi Noche Triste”, escrito en 1916 por Pascual Contursi e interpretado por Carlos Gardel en 1917 en el teatro Esmeralda.

Respecto a la tristeza del tango, a la que hacen referencia algunos autores, el escritor Ernesto Sábato opina que:

El tango debe relacionarse con la nostalgia del amor que no puede realizarse, hay en la

poesía del tango un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino. Por otra parte, el tango encarna los rasgos esenciales del país que se va gestando en las primeras décadas de este siglo y que se sintetiza en desajuste, nostalgia, tristeza, frustración, dramaticidad, descontento, rencor y problematicidad. (Archetti, 2004: 190)

Desde una perspectiva sociológica, se puede señalar que la mujer para evadirse de la vida doméstica impuesta por la sociedad opta por trabajar en fábricas o recalar en un cabaret. Siendo estos espacios contextos propicios para alcanzar autonomía.

Oscar Conde quien cita a Carlos Mina dice:

En las letras de los tangos, poesía popular de elaboración individual pero de aprobación colectiva, se expresaron y se procesaron los sueños, las fantasías, los miedos, las ansiedades, los mitos de origen y las esperanzas de todo un pueblo. (Conde, 2014:16)

El tango ingresó por diferentes vías a sectores sociales más amplios, se baila tanto en los conventillos como en grandes salones del centro. Es decir que deja de ser marginal.

Oscar Conde, en el coloquio realizado en la Universidad Nacional de Lanús en agosto de 2012, expresó que:

Volver a pensar las letras del tango, en tanto han sido y, en cierto modo, siguen siendo las manifestaciones de una cosmovisión singular, un modo de entender el mundo y la vida característica del habitante del Río de la Plata, con la finalidad de establecer cuáles son las constantes y cuáles las variables dentro del sistema literario del tango-canción, género iniciado en 1917 con el ya mencionado *Mi Noche Triste* de Pascual Contursi.

(Conde, 2007: 11)

Se analizará desde la perspectiva de cultura identitaria el tango - canción “Mi Noche Triste” para lo cual se tendrán en cuenta las categorías bajtinianas, de *dialogismo* y *polifonía*. En “Mi noche Triste” (Samuel Castriota, Pascual Contursi, 1916), el emisor dialoga con su pasado y a través de su letra manifiesta el dolor por el abandono. Luego, Oscar Conde expresa que le corresponde a Contursi para la poesía del tango el descubrimiento de dos temas: el del *amuro* (abandono) y el de la *milonguita* (la chica que abandona su barrio encandilada por las luces del centro y recalca en el cabaret). (Conde, 2014: 81)

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

En esta letra se conjugan diferentes recursos: el argumento, la interpelación y el uso dosificado del lunfardo. Tiene argumento porque es la historia de dos seres que convivieron y luego uno es abandonado por el otro. En este caso, es la mujer la que abandona al hombre actuando en libertad; la interpelación en cuanto se

Universidad Nacional de Córdoba-Facultad de Lenguas

dirige a un *Otro* se observa en: Percanta que me amuraste/ sabiendo que te quería/ campaneando tu retrato/ me hago la ilusión que volvés. El lunfardo se usa pero no en exceso. Percanta, amuraste, cotorro, campaneando.

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa poderme consolar.

A través de este monólogo, el “*Yo lírico*” asume sus sentimientos y su nostalgia por el abandono. Se presenta a la mujer destinataria de la letra como la que abandona fijando su figura como identificación cultural, basado en un estereotipo de mujer libre que decide por ella misma.

En el siguiente texto se manifiesta la carencia de recursos en la que convivían los protagonistas de este tema:

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos,
arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor

Cabe destacar la ausencia amorosa y su articulación con la pobreza a partir del binomio “bulín” con los diminutivos “frasquitos”, “moñitos”, etc. El “bulín” es un cronotopo porque implica la intersección del espacio y el tiempo en la dinámica cultural. (Bajtín, 1999) En este sentido, dicho motivo cronotópico implica la recreación de un momento cultural en la que el tango refracta la dimensión histórico – social.

José Gobello respecto del tango “Mi Noche Triste” expresa que es argumental porque sus letras se ordenan en dirección a un pasado que se supone como ideal, todo lo mejor está situado en el ayer.

Siempre llevo bizcochitos
pa tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

En la siguiente estrofa el varón del tango asume el abandono como algo nostálgico y triste.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar...

El pasado se presenta como algo inalterable al cual hacen referencia diferentes autores, mientras que el recuerdo como espacio donde se recupera el pasado desde el presente es fuente de la dramatización.

Las formas que expresan sentimientos son básicamente masculinas y reproducen estereotipos, que representan una relación dialéctica entre el tango y las representaciones identitarias que se promovían por esa época. El tango es una representación simbólica y estas historias están vinculadas a sectores sociales de bajos recursos, como se observa en la segunda estrofa. La mujer no tiene voz propia en el texto. El *Yo* se dirige al *Ella* y no explica el porqué del abandono; es la voz monologal masculina que no habilita ninguna otra visión ni respuesta.

El texto se estructura como un monólogo que refracta una cultura machista, espejo de la cultura argentina de los años 1920 en adelante, donde la relación varón - mujer es asimétrica, es decir, mantiene una posición androcéntrica. Siempre se enuncia desde la palabra del hombre. El varón detenta poder y hegemonía, por ejemplo: percanta que me amuraste/ en lo mejor de mi vida.

A partir del análisis de estos textos, se puede llegar a puntos de encuentro plurilingües de una época y de un momento, como también determinar en qué aspectos dichos discursos se acercan o alejan de las diferencias sociales o de género. Los textos dejan huellas, marcas de épocas, es decir se puede leer e interpretar la cultura de los pueblos a través de ellos. Al respecto, Bajtin expresa:

Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado,

en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la consciencia ideológico – social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte. (Bajtín, 1991: 94).

En este fragmento Bajtín plantea la categoría *enunciado vivo*, es decir el texto es producido y situado en un momento y lugar determinado social e históricamente y se erige como respuesta estético - ideológica dentro de ese contexto.

El contexto en el que se inscribió este tema fue dentro del marco de la creación del Estado - nación moderno. La descripción del espacio íntimo a través del uso del diminutivo canaliza una cotidianidad regulada: “todos del mismo color”.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
arreglados con moñitos
todos del mismo color.

Esta estrofa manifiesta, la nostalgia del protagonista quien se lamenta por la pérdida de un amor, es decir, es una elegía. Como ya se mencionó, este tema fue cantado por Carlos Gardel, “identificado en el imaginario popular como el prototipo del porteño que ha podido elevarse en la escala social o aún como la representación simbólica de la voz del pueblo.” (Balint - Zancheta, 2014: 115).

Según esta autora, “Mi Noche Triste” y el tango, en general, son tan tributarios de la lírica gauchesca de “El Gaucho Martín Fierro” como de la tradición occidental de la

canción de amor.

Contursi revolucionó la forma de escribir letras de tango. De esta manera se posibilita el corrimiento del eje de la primera persona a la segunda persona, como ya se dijo anteriormente.

Percanta que me amuraste....
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón.

La legitimación del lunfardo, que implícitamente cuestiona el lenguaje estándar de los poetas cultos, le permite al tango definirse y afirmarse como una producción cultural original y representativa para las clases populares.

En la letra de este tango temas como el amor, el dolor, la soledad y la nostalgia están presentes como en todas las culturas a lo largo de la historia de los pueblos.

Stuart Hall en *Identidad Cultural y Diáspora* refería a la identidad pensada como un proceso de producción permanente, es decir que nunca está completa y se constituye dentro de la representación y no fuera de ella. Este autor afirma que las identidades culturales vienen de algún lugar, tienen historia y como tal están sometidas a constantes transformaciones, se hallan sujetas al juego continuo de la historia, la cultura y el poder. La estructura simbólica de la memoria social se encuentra representada en las ideologías. Éstas son las que difunden los acontecimientos que constituyen la identidad cultural de las comunidades. En lo tocante a las letras del tango - canción evolucionaron según los procesos de la

historia argentina. En este punto puede verse la identidad como un fenómeno de subjetividad constitutiva de significado, que opera como un supuesto de reconocimiento sustancial de reconciliación social, política y cultural de estos sectores marginales de Buenos Aires. Es decir, reflejaba la socio-cultura de algunos sectores porteños ya que el interior del país no se representaba en esa cosmovisión.

Los habitantes de Buenos Aires desde 1916 en adelante se identifican a sí mismo con el tango. Los inmigrantes dejan de ser considerados como el *Otro*, como lo *Diferente*. Es una población heterogénea que se reconoce a sí misma como homogénea. Lo popular es condición por partida doble: para el surgimiento del tango - canción y para la llegada al gobierno de Hipólito Yrigoyen (1916 – 1922). Varela expresa:

Uno y otro fundan su condición de ser en el pueblo, en la voz del pueblo que se escucha en la política y en el tango. Ambos son consecuencia de un mismo paisaje político y social y expresión del pasaje de un orden conservador iniciado en 1880 a una nueva experiencia política cuyo signo más elocuente es la sanción de la ley electoral. (Varela, 2016: 88).

En 1920, comenzó el tango salón. También conocido como tango de pista o tango liso, no eran tangos sino un híbrido de cuplé y milonga. Además, fue posible grabar a los intérpretes por la aparición de tecnologías como los recientes inventos del fonógrafo (cilindros) y el gramófono (discos). “Las grabaciones más antiguas que se registran son “El Pimpollo” (1904); “La Morocha” (1905) y “El Negro Alegre” (1907)”.

(Gobello, 2009: 15) No previsto en este corpus.

En el contexto histórico de la época, el Presidente Roque Saenz Peña logró la sanción de la ley que permitía el voto secreto y por el cual llega al poder el radicalismo, quienes gobernaron el país entre 1916 y 1930, bajo la presidencia de Hipólito Irigoyen y Marcelo T. de Alvear. Estos gobiernos impulsaron importantes cambios dando mayor participación a la ciudadanía, la democratización de la sociedad, la nacionalización del petróleo y la difusión de la enseñanza universitaria. El período no estuvo exento de conflictos sociales derivado de las graves condiciones de vida de los trabajadores. Algunas de sus protestas, como la de la Semana Trágica y la de la Patagonia, fueron duramente reprimidas con miles de trabajadores detenidos y centenares de muertos.

El tango permite, de un modo evidente, conectar las emociones con determinadas creencias, deseos y estados mentales que tienen una clara referencia cultural. Tiene una función didáctica porque permite asociar situaciones cotidianas que se dan en la familia, el barrio o el cabaret con la inclusión de valores de tipo ético. Como dijimos anteriormente el tango es argumental porque cuenta historias narradas en un espacio – tiempo de tres minutos y que resultan ser más complejas que la tristeza o la felicidad que tienen que ver con el orgullo, la vergüenza, el honor y la culpa; centrales en la articulación cultural y pública de la identidad individual. En síntesis, la historia del tango refleja la socio - cultura de un sector geográfico, el rioplatense de la Argentina.

Conclusión

La mayoría de los autores coinciden que el tango en sus comienzos fue prostibulario respondiendo a un proceso relativo al programa modernizador que vivió Argentina en el último tercio del siglo XIX.

Desde mi punto de vista, la evolución del tango tiene íntima relación con los diferentes procesos históricos que se dieron en Argentina y los autores de las diferentes letras del tango - canción lo demuestran. No solo incluye a las clases populares sino que además al ser aceptado en París se introdujo en los grandes salones de Buenos Aires.

El tema que se ha seleccionado en este capítulo “Mi Noche Triste” muestra una posición androcéntrica con una mirada siempre visible desde el varón y la invisibilización de la mujer. Expresa sentimientos básicamente masculinos y reproduce estereotipos que de algún modo representan una relación dialéctica entre el tango y las representaciones identitarias que se promovían por esa época. Tiene historia y se construyó bajo la lógica de la modernidad en relación con la construcción del Estado - nación moderno argentino y en esa construcción cohabitaron procesos macro - sociales vinculados a los proyectos políticos y económicos de la época.

CAPÍTULO II

Identidad Cultural y Tango

En este capítulo, se hará referencia al contexto histórico, político y social de Argentina: Década infame.

Se analizarán las letras de “Acquaforte” (1932) y “Cambalache” (1935) y Conclusión.

Contexto histórico: Década infame (1930)

En octubre de 1929, la bolsa de Nueva York se desplomó. En las siguientes semanas, la masa de acciones bajó a niveles de catástrofe y en los meses posteriores se derrumbaron bancos, industrias, comercios, empresas de servicio, etc. Se licuaron fortunas particulares, bajaron los precios de los productos agrícolas y empezaron a aparecer desocupados en todas partes.

Argentina se vio muy perjudicada por esta situación. Los productores rurales comenzaron a fundirse, los bancos no podían cobrar sus deudas, el Estado recaudaba menos fondos, se echaban empleados públicos o se le adeudaban sus sueldos durante meses mientras crecía la desocupación. Esto fue la “crisis”, palabra que apareció en el lenguaje argentino por primera vez en treinta años.

El 6 de septiembre de 1930, José Félix Uriburu y Agustín P. Justo encabezaron el Primer Golpe de Estado, apoyado por grupos políticos conservadores y

expulsaron del gobierno a Irigoyen; inaugurando un período en el que volvió el fraude electoral y la exclusión política de las mayorías.

En 1932, el total de parados era de casi 350.000 trabajadores, un 28 % de la fuerza laboral. Se los veía deambular por las calles, hacer colas interminables en los pocos lugares donde se ofrecían empleos.

En 1933 se firmó el pacto Roca – Runciman con Inglaterra esto provocó mayor dependencia de Argentina con ese país. Se sucedieron los gobiernos conservadores. El General Uriburu en 1930 y 1932; el General Justo entre 1932 y 1942 y Ramón Castillo entre 1942 y 1943. Estos señores conservadores, beneficiaron con sus políticas a los grupos más poderosos y se desentendieron de los sectores populares. Es así que los sectores menos favorecidos se agruparon en conglomerados miserables de lata y cartón, y proliferaron en Retiro, Puerto Nuevo y otros lugares. La imposibilidad de pagar el alquiler los había expulsado de los conventillos y se asentaban, como una resaca de miseria, en las orillas de las ciudades. (Gobello, 2009: 388)

El discurso sobre la identidad nacional se extiende por los diferentes ámbitos de la cultura de la época. Así también, los Estados - nacionales modernos se han constituido desde el relato en relación con Otros. Hall expresa lo siguiente:

Las culturas nacionales dentro de las cuales hemos nacido son una de las fuentes principales de la identidad cultural. Al definirnos a nosotros mismos, algunas veces decimos que somos ingleses o galeses o indios o jamaquinos. Sin duda, esto es hablar

metafóricamente. Estas identidades no están grabadas literalmente en nuestros genes.

Sin embargo, sí pensamos en ellas como si fueran partes de nuestras naturalezas esenciales. (Hall, 1992: 14)

Aquí, Hall aclara que las identidades culturales nacionales no son elementos innatos, sino que se forman y transforman desde las prácticas discursivas de representación, ligadas a intereses de poder.

Bajtín interpreta la identidad como un fenómeno social, resultado del complejo de relaciones del Yo (o en su caso el nosotros) consigo mismo y con el Otro (ellos). Entonces, la presencia previa de la otredad, lo ajeno, es siempre la condición para el Yo y, por lo tanto, la condición de todo acto de enunciación y de escritura. Cuando hablamos o escribimos respondemos al Otro. De esta manera, el universo de signos que componen una cultura, marca la variedad axiológica con que cada grupo define lo propio y lo ajeno, lo nuestro y lo de otros, el Yo y los Otros. Este autor agrega que las personas hablan por medio de textos o enunciados (Bajtín 1991). En consecuencia, lo planteado por este estudioso es la antesala de la perspectiva de Hall y su derrotero acerca de la identidad cultural.

El hombre crea textos a partir de la palabra, oral o escrita, dentro del sistema dialógico de su tiempo, de allí que los productos culturales verbales se comprenden mejor desde el punto de vista de la comunicación. Si se piensa en cualquier enunciado concreto y en nuestro caso en las letras de tango, se sabe que hay un emisor y un receptor y en esa interacción comunicativa el emisor

adecua su enunciado (selecciona el léxico, entonación, etc.) para dirigirse al receptor.

Bajtín expresa:

La unidad de la comunicación discursiva es el enunciado concreto perteneciente a los hablantes o sujetos del discurso y las fronteras de dicho enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determina por el cambio de los sujetos discursivos (Bajtín, 1991: 90).

La dimensión dialógica del enunciado, remite al dialogismo y la polifonía modos en que los sujetos “crean” respecto “de lo dado” (reproducción - creación). El discurso polifónico habilita el diálogo, el monológico, en cambio, anula al Otro que habita en lo social. Comprender el enunciado de otra persona significa orientarse con respecto a ella en el contexto correspondiente.

Es por eso que para comprender al tango como identidad cultural argentina es necesario conocer sus letras en el tiempo en que fueron enunciadas. El sujeto social es quien produce un texto que es, justamente, el espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y los sistemas lingüísticos. Por ese motivo, el análisis de la lengua en su totalidad concreta conduce a un análisis translingüístico, en otras palabras a la polifonía o conjunto de voces.

Si se lee las letras de tango en cada una de las épocas (Guardia Vieja, Edad de Oro o Vanguardia) se observa que evolucionaron a través del tiempo tanto desde el punto de vista literario como estético. Ellas son testimonios argumentales del tiempo en el que sus autores las plasmaron en el papel. Existen músicos

contemporáneos que retoman diferentes letras de tango y las reproducen en otros estilos, el rock, por ejemplo.

A partir de la descripción de los textos mencionados anteriormente, se analizarán y articularán los procesos de identidad cultural argentina. Como acotamos más arriba las letras del tango - canción nacieron en paralelo con la creación del Estado - nación moderno. Los intelectuales, que promovían los proyectos modernizadores de ese momento, lo rechazaron relegándolo a las márgenes, lo condenaron por pertenecer a los bajos fondos y promover la mala vida, los suburbios y el cabaret. Esto no permitió que el tango se introdujera en los centros canónicos de cultura. Se recuerda que los orígenes del tango se ubican bajo la oligarquía agraria y con un dominio de lo europeo sobre lo nacional. Posteriormente, la oligarquía, se apropió de este género tanguero, lo apartó de sus orígenes marginales y lo despojó de su estética inicial.

Entre las décadas de 1930 y 1940, se desplazó desde el suburbio al centro, el género se convirtió en la principal música difundida y consumida.

Las letras del tango - canción son una forma de expresión política, su modo de enunciación es indirecto, porque afirma la condición de clase y su diferencia de los sectores acomodados. Expresa los modos de ser de un entramado afectivo que opera como construcción de identidad social definida: la identidad de sectores populares. Al respecto Varela expresa:

El tango canción disciplina moral y construcción de identidad colectiva. No hay otra

forma musical popular con un sistema moral tan potente como el tango, juega un rol normalizador de conductas tanto del hombre y la mujer, como el de la novia y la madre.

(Varela, 2016: 131)

Un ejemplo es “Sentencia” escrito por Celedonio Flores en 1923, no previsto en este corpus. El argumento refiere a un hombre que mata porque le ofenden a su madre, recurre al juez pidiendo justicia en nombre del pueblo. “La audiencia de pronto se quedó en silencio / de pié, como un roble, / con acento claro / hablaba el malevo”.

Flores hizo referencia a la otredad describiendo el barrio como una radiografía del Buenos Aires de esa época, la recurrencia del Yo en la interpelación a la justicia es una afirmación de identidad cultural. El sujeto que enuncia se vale de un texto individual, escrito, para dar voz a un reclamo colectivo: la búsqueda de justicia.

Se definió al tango como un producto cultural y para ello se lo ubicó en un tiempo y en un espacio determinados (finales del Siglo XIX y comienzos del XX en el arrabal). Los estudios culturales, como se anticipó en la introducción, permiten ampliar el horizonte, el interés es indagar en prácticas periféricas y subalternas por su poder crítico, transgresor y contestatario frente a los modelos dominantes de identidad cultural y su correlación con el poder dentro del contexto social y político.

La moral y el amor a la madre son valores inalterables en la cultura tanguera, basada en los valores de referencia de la sociedad subalterna incluye un proceso colectivo de producción de significados que modela y configura lo social a la vez inserta en los hechos socio – económicos y políticos de esa sociedad.

García Canclini expresa acerca de la cultura popular que “se forma en interacción de relaciones sociales inserta entre las clases sociales con las condiciones de explotación en que los sectores han sido producidos y reproducidos”. (Canclini, 2002: 89) Es por eso que el tango nació en interacción entre las clases populares, al margen de las elites dominantes.

Como se acotó en la introducción los temas de las letras del tango – canción, están insertos en el marco de la cultura popular urbana y en la sociedad subalterna y el análisis de sus letras es referente para entender ese espacio social. En síntesis, el tango canción hace del público plebeyo su auditorio y su condición de homologación.

Pueblo y tango se unen e identifican a través de sus letras. La palabra del pueblo dice una verdad; es la necesidad expresiva de los sectores populares, al decir de Hall, las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él.

Una Noche en el Cabaret

“Acquaforte” (1932) tiene su origen en un cabaret de Milán, Italia. Este tango se inscribe en la línea de tangos de protesta que son muchos en esta década. Los autores no fueron indiferentes a las injusticias y a las grandes diferencias de clase, denunciaron el malestar de la clase trabajadora respecto a la opulencia en la que vivían los señores industriales y los dueños del poder. El tema tiene por escenario

una noche en el cabaret. El personaje parte de preocupaciones individuales pero que trascienden a lo colectivo. Toma un tinte social.

Es media noche. El cabaret despierta.

Muchas mujeres, flores y champán.

Va a comenzar la eterna y triste fiesta

De los que viven a ritmo de un gotán

Se deduce el tono elegíaco, tiene un fuerte valor socio – político que se construye a través de la articulación temporal, pasado, presente y futuro. Los tres tiempos tejen no sólo el devenir del sujeto enunciador sino también una narración social. A partir de la imagen de la noche de tradición romántica, el oxímoron en la adjetivación *despierta* introduce el motivo cronotópico del cabaret, desde ese espacio - tiempo que abre al presente en donde la fiesta y el tango son los motivos que encarnan un pasado. Cabe destacar que la crisis social de la “década infame” atraviesa el texto a través de los cuerpos “blanca la testa”, “viejo el corazón”, “pobres milongas”, “pobre mujer”, “madres que sufren”, **etc.**

Cuarenta años de vida me encadenan,

blanca la testa, viejo el corazón:

hoy puedo ya mirar con mucha pena

lo que otros tiempos mire con ilusión.

Desde el cronotopo cuerpo tanto del enunciador como de las mujeres del cabaret o las que realizan otras tareas: vender flores, o bien la figura del pobre obrero construyen el cuerpo social. Se resalta en el texto el estado de carencia en

el presente y la de un futuro incierto que se advierte en el enunciado, “la vida se va”.

La construcción del cuerpo social se conjuga en otra cadena cronotópica como la del “cabaret”, el barrio de “Montmartre” y un espacio mayor, que está elidido en el verso “*hijos que vagan*” o bien en el periódico “La Prensa”.

Un aspecto interesante para tener en cuenta es el tono narrativo de la cuarta estrofa:

Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con el champan
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.
Aquella pobre mujer que vende flores
y fue en mi tiempo la reina de Montmartre
me ofrece, con sonrisas unas violetas
para que alegren, tal vez, mi soledad.

Aquí se conjugan dos historias: la del “viejo verde” que le niega un aumento al “pobre obrero” y la de la “pobre mujer” que vende flores y que en otro tiempo fue la reina del cabaret.

La ambivalencia de ambas historias y teniendo en cuenta que la descripción del Yo de ser un anciano “testa blanca”, habilita una conjetura centrada en que el protagonista de ambos relatos sea el mismo sujeto enunciador.

Los tipos sociales se manifiestan como propios de esa época. La tipificación de los personajes son en estado de carencia, la mujer tratada al mismo nivel de

objeto y como mercancía se genera por efecto de la enumeración “muchas mujeres, flores y champán”.

Hay un discurso machista, propio de la época, donde la figura de la mujer se construyó en base a las expectativas sociales patriarcales hegemónicas: la formación del Estado - nación moderno. El texto presenta a la mujer como parte de la cultura del cabaret, es una cultura machista y capitalista.

El enunciado de la segunda estrofa: “Las pobres milongas dopadas de besos” refuerza el estereotipo de mujer alegre o de mala vida. El cabaret es el espacio donde los sujetos son conscientes de las lógicas de la mujer – objeto y el varón consumidor de ese producto. Allí no se finge, tanto varones como mujeres, dejan sus máscaras moralizantes y se establece un acuerdo explícito: el placer de uno y la paga para subsistir de la otra.

La cuarta estrofa: “Y pienso en la vida / las madres que sufren/ los hijos que vagan/sin techo ni pan”, parte de un acto de memoria que pone en evidencia la falta de trabajo, la desocupación y la gran crisis económica; como consecuencia del proceso de industrialización al que se sometió a Buenos Aires.

Es así que las letras del tango - canción encarnan rasgos esenciales del país que se va gestando. El relato de la identidad nacional se construyó de manera eurocentrada y colonial, reproduciendo las lógicas coloniales de poder, de saber y de subjetividades puesto de manifiesto en la relación asimétrica: varón / mujer; pobre obrero / hombre rico.

La figura de la mujer desde la mirada androcéntrica, hace visible esa lucha por la ambición para ascender y alejarse de la pobreza, usa el cabaret como un medio para escapar de la realidad que la coloca en el lugar del Otro.

La mujer que intenta salir de la pobreza y ser Otro, es un tema que las letras del tango - canción narrarán a lo largo de esta época. Como se dijo anteriormente, las letras del tango – canción toman un tinte social.

Hay una gradación de los oficios que pone en escena el tango: la de la milonguita, la del hombre rico, el pobre obrero, la florista y los desocupados. El enunciador es un espectador que sólo siente pena pero no manifiesta una respuesta. Los personajes no reaccionan frente a la agresión social provocada por los poderosos y la gran debacle económica de la década infame.

En síntesis, “Acquaforte” es un tema que refracta el momento histórico, social y económico de Argentina. Así, como en el tango prostibulario primó el encuentro de los cuerpos a través del baile, en el tango - canción lo preponderante, lo más notorio es la palabra, que dice verdades, es la necesidad expresiva de los sectores populares.

Continuando con la década infame y los procesos de identidad cultural se observa que el tango sufrió rupturas y continuidades. Se dijo anteriormente que las identidades culturales se construyen como un conjunto de procesos diferentes siempre sujetos a cambios. Un sujeto se define a sí mismo y a los otros, a través de sus discursos, el discurso de los Otros lo definen a Él y es en esa diferencia de

un sujeto con Otro es que se origina el proceso de la identidad cultural.

En conclusión, el tango se ordena siempre en dirección a un pasado que supone como ideal, un presente triste y un futuro incierto con pérdida de ilusión, desesperanzado. En la construcción de identidades culturales surgen variadas respuestas a ese Otro hegenómico y eurocentrado, intenta destruir el discurso monológico y construir uno dialógico. Todos los temas seleccionados evidencian, denuncian, testimonian una época histórica, social y económica de Argentina.

El mundo es un cambalache

A mediados de la década del treinta, Héctor y Luis Bates escriben su *Historia del Tango*, la primera del género, una radiografía de lo que fue una suerte de ensayo sobre la pasión argentina desatada por el pasado del tango. Los autores hablan de la influencia de la música extranjera, de la crisis del tango por la presencia de la cultura estadounidense, de la necesidad de afirmar lo nacional para que el tango vuelva a ocupar su lugar en el gusto popular.

(Bates y Bates, 1936 tomado de Gustavo Varela 2016: 118).

Durante este período, la política argentina administra el límite del proyecto del Estado – nación moderno Iniciado en 1880.

En la década del 30, Buenos Aires se hace otra, ya no llegan extranjeros sino (cabecitas negras) gente del interior del país. La unidad del conventillo se

disemina en Villas Miseria, en el arrabal crecen fábricas y los sectores populares son otros: obreros, hombres del interior desplazados por la seducción de la industria nacional que pretende expandirse. Lo que había sido deja de ser para ser otra cosa. El presente aparece como algo viciado lo que adultera lo real, el pasado como ideal se impone como una deuda eterna, en tanto configura un modelo de identidad.

A consecuencia de estos cambios que surgen en Buenos Aires se produce una crisis de identidad. Aparecen uniones no deseadas, la población se multiplica y esto perfora los límites de los diferentes sectores sociales, surge una mixtura en la sociedad y en las letras de tango. Un ejemplo de ello es “Cambalache” de 1935.

Como expresé más arriba, Bajtín plantea la categoría *enunciado vivo*, es decir que el texto se constituye como un enunciado (de manera oral o escrita) que es producido en un momento y lugar determinado, social e históricamente. Surge en un contexto conflictivo y como respuesta estético - ideológica, dentro de ese contexto. Forma parte de una lucha por el significado con otros enunciados, otros sujetos y otros contextos hacia lo que está orientado. Es así que un enunciado vivo se inscribe en un contexto de plurilingüismo porque ya se han producido innumerables y diferentes enunciados sobre el mismo objeto.

Las categorías textuales de enunciado y plurilingüismo entendidas como la palabra de los Otros están íntimamente ligadas a la identidad cultural porque se configuran en función de Otros. Esto en relación con la categoría de dialogismo

que atraviesa todo el análisis bajtiniano.

El dialogismo significa que todo enunciado vivo está comprendido en un entramado social y lingüístico que entreteje significados nuevos y viejos, dichos y no dichos, pasados, presentes y futuros en el medio de un plurilingüismo activo.

“Cambalache” (1935): Análisis

Que el mundo fue y será una porquería / ya lo sé / en el quinientos seis y en el dos mil también/ (...) amargaos.

El Yo sujeto enunciador en relación con el mundo. Este está definido como un cambalache (es decir un espacio – tiempo donde todo se mezcla y cuya característica es su transtemporalidad), el enunciador expresa “en el quinientos seis y en dos mil también”. Bajtín propuso el carácter ético del arte (1997); esto implica una relación indisoluble entre forma y contenido, en esa articulación se ubica la ética con la cual el artista es socialmente responsable. Si desde este paradigma teórico es posible vertebrar un análisis de “Cambalache” se puede inferir que la imagen metafórica del título es una respuesta compleja de carácter ético y existencial, a un mundo compulsivo. Pero es letra vertida en una forma: el tango; de modo tal que es una reflexión de orden universal y atemporal, expresada en el enunciado “Mundo” y en la forma del enunciado temporal “Siempre” (“Que siempre ha habido chorros, Maquiavelos y Estafaos”), se hace necesario ubicarlo a partir del tango en el contexto de la cultura

argentina de la década del 30.

Lo universal – Lo nacional

Es posible advertir en este tango una tensión entre lo el sistema y lo Nacional. “Cambalache” es la forma transcultural de la filosofía existencialista. El hombre arrojado en un mundo deslimitado, en el cual la igualdad es identificable en términos negativos, ya que todo da lo mismo. En este sentido, la hipérbole “mundo”; el oxímoron, “contentos” y “amargaos”; la enumeración “ignorante”, “sabio”, “chorro”, “generoso”, “estafador” y expresada bajo la lengua oral canalizan un tango que reflexiona acerca de la ética a partir de la lengua argentina como dispositivo del diseño de lo nacional. Dicha tensión que potencia el sujeto enunciador apela al colectivo “todos manoseaos” tiene un carácter imperativo “no pienses más échate a un lao”; este cambalache es una mezcla vital del siglo XX y en lo tocante a los valores no sólo del mundo sino de la Argentina. Cabe resaltar que si bien el cambalache muestra una mezcla convulsa de arriba / abajo; “cualquiera es un señor / cualquiera es un ladrón”, indica que hay una representación de un mundo polifónico; es decir, estamos en una forma solapada de monologismo puesta en los versos: “que es lo mismo el que labura, / noche y día como un buey, / que el que vive de los otros, / que el que mata, / que el que cura, o está fuera de la ley”.

En estos versos es la oposición o los pares opositivos de los versos, expresados bajo el principio de igualdad o mismidad, el que expresa la anulación

de la diversidad de un Nosotros bajo el imperio de una mezcla donde la crisis de valores marca el advenimiento del monologismo, es decir, “Los inmorales nos han igualao”.

Respecto a este tema, José Gobello, autor contemporáneo expresa:

Es en la letra de Cambalache donde Discépolo deslumbra haciendo prestidigitación con las metáforas, donde intenta provocar una conmoción emotiva y también donde aparecen nítidos su pesimismo y su desesperanza.(Gobello, 2009: 78)

Finalmente, “Cambalache” surgió como respuesta a un contexto histórico, social, político y económico muy conflictivo para Argentina, por eso se denominó Década Infame a este período. Tiene carácter universal y atemporal.

Conclusión

En los textos seleccionados es posible identificar rupturas y continuidades en la construcción de identidades. Las letras del tango - canción surgen en oposición a los cánones establecidos para la formación del Estado – nación argentino moderno. La construcción de un trazado moral para los vínculos afectivos es la marca política del tango - canción.

Los textos refractan modos de ser y de pensar Otros, en las relaciones intersubjetivas que las que se propusieron desde la formación colonialista del Estado – nación moderno. Los textos visibilizan a sujetos Otros que cuestionan y tensionan los macrorrelatos hegemónicos, capitalistas y oligárquicos. Es decir, desde la perspectiva identitaria el tango históricamente surgió como respuesta a ese Otro diferente y eurocentrado.

Los años treinta fueron de enorme importancia para la política argentina y por ende para el tango, años de revisión de lo que fuimos para definir lo que somos y también de cambio en las condiciones históricas que permitieron una nueva configuración de los sectores populares. Es en esta década cuando la clase trabajadora comienza a ser tematizada en las letras, un ejemplo de ello es “Acquaforte” donde se establece una clara diferencia entre el poderoso y el obrero. Existe una relación asimétrica dominador – dominado. El tema de la mujer como trabajadora sexual

pone en evidencia la cultura machista de la época. Porque debe recurrir a esos espacios (cabaret) en busca de mejoras económicas.

“Acquaforte” es un tema surgido bajo la oligarquía agraria y con una mirada eurocentrada; “Cambalache”, como su título lo indica, es el mejor eje aglutinador de identidades, un espacio – tiempo donde todo se mezcla, todo es igual y esa igualdad en términos negativos. La imagen metafórica del título es una respuesta compleja de carácter ético y existencial a un mundo compluso.

Capítulo III

Edad de Oro del tango: El Peronismo (1943 – 1955)

En este capítulo se analizará la milonga “La Descamisada”, letra de Antonio Helu y música de Enrique P Maroni (1951) y el contexto histórico en el que fue enunciado.

En 1943, un grupo nacionalista dio un golpe de estado que derrocó al General Castillo. Dentro de este grupo se destacó el General Juan Domingo Perón, quién desde la Secretaría de Trabajo y Previsión llevó adelante una política tendiente a mejorar la legislación laboral y social (vacaciones pagas, jubilaciones, reglamentación de la jornada laboral, etc.).

El apoyo popular a Perón lo condujo al gobierno en las elecciones de 1946. Durante sus dos presidencias (1946 – 1952) – (1952 – 1955) se impulsó una política que combinaba el desarrollo de la industria, el empleo, las comunicaciones y los transportes.

La acción desarrollada por Eva Perón a través de la construcción de hospitales, escuelas, hogares para niños y ancianos, y gran ayuda económica para los más pobres sedujo a grandes masas y la transformaron en su soporte electoral.

Según los diferentes autores que escribieron sobre la historia del tango ubican la Edad de Oro del Tango entre 1937 y 1955. A partir de 1937, la orquesta de Juan

D'Arienzo reinventó el baile del tango. Fue el comienzo de la fiesta popular iniciada en el cabaret El Chantecler que se extenderá hasta 1955.

A consecuencia del gran cambio histórico producido por el peronismo se originó una integración social y política de los sectores más postergados. Surgieron sociedades de fomento barriales, bibliotecas populares y clubes de barrio, espacios creados para esta diversidad de clases. Es decir, si es posible problematizar lo popular, el tango es una expresión cultural de las acciones socio-políticas llevadas a cabo por el peronismo.

Varela sostiene que “Los discursos de Perón de 1943 y 1944 tienden a formar un frente plural entre las clases trabajadoras, medias y capitalistas” (Varela, 2016: 136).

El contenido de las letras del tango, y aquello que difunde el cine sonoro argentino, en muchas de sus películas, sirve de argumento y son un soporte de identidad de los sectores populares.

“En gran medida los sectores medios son los que ocupan los salones de los cabarets, los que integran las orquestas, los que componen las letras de los tangos a partir de 1937” (Varela, 2016: 137).

Además existen otros lugares de barrio donde se desarrolla el tango como los clubes y bares. El tango servirá a través del baile, sus orquestas y sus cantores para unificar lo heterogéneo en homogéneo.

El peronismo hace del trabajador el sujeto de la práctica política, adquiere una

legitimidad social inédita a través de los gremios. Los derechos del trabajador adquieren rasgo constitucional a partir de la Constitución de 1949. “La lealtad que en el tango - canción es el valor que regula las relaciones amorosas, en el peronismo es el principio constitutivo de la práctica política”. (Varela, 2016: 142)

El peronismo hace de la lealtad un símbolo que tiene su origen en el 17 de octubre de 1945. Se declaró Día de la Lealtad en 1946. Este movimiento permite constituir la identidad política de los sectores populares, estos sectores confrontarán con los poderosos, a diferencia de las letras de tango escritas hasta el presente en las cuales todo lo mejor está en el pasado, para el peronismo el pasado es injusticia, tiranía, ausencia de derechos. La realidad política parece ocupar el fundamento moral del tango - canción.

El fin del gobierno peronista marca el comienzo del tango de Vanguardia donde hay un predominio de la música; surge así el tango para ser escuchado con Astor Piazzola, este período será tema de futura investigación.

La mujer peronista: “La Descamisada” (1951)

“La Descamisada” representa a la mujer argentina pero peronista. La mujer argentina, imagen modélica como prototipo social, no es sólo por ser argentina sino porque hay articulación de nacionalidad y clase social. Esta nueva representación de la mujer social se diseña dentro de un modelo específico de

nación expresada en la letra del tango - canción. Dicha nación pertenece al proyecto del peronismo. Hay un aspecto importante en el texto, que refiere a las condiciones socio - culturales de este nuevo actor en femenino, se refiere a la visibilidad de la mujer a través del sufragio “la que mañana en las urnas/ hace valer sus ideales / para que sigan triunfales/las obras del General”.

Es importante acotar el hacer performativo de “La Descamisada” que se visibiliza en la acción de votar para cumplir un ideal, que es hacer grande a la Nación Argentina de Evita y de Perón; sin embargo el enunciado “sus ideales”, canalizan el aporte que hará la mujer al proyecto de Nación en el cual en el texto sólo se recorta en el derecho al sufragio y no alude a otros tipos de derechos. El texto hace referencia a fines del 40 y principios del 50, con lo cual el proyecto peronista y la paulatina obtención de los derechos de la mujer, comienza a espigarse, de allí la importancia del verso de la segunda estrofa, “a la que al fin se la escucha”.

Otro aspecto a tener en cuenta es que la simetría de los seis cuartetos canalizan un relato referido a la mujer peronista que se potencia no sólo con la figura de “La Descamisada” sino porque el texto la muestra inserta en el peronismo que es considerado como un emblema nacional y que si hay una identificación de la mujer argentina es bajo la reivindicación de la bandera peronista y no otra.

También, es importante en el texto, la presencia de la identidad nacional peronista, que se vertebra a través de la articulación Nosotros – Los Otros.

Desde el punto de vista de la categoría dialógica dicha articulación, porta cierto

grado de complejidad en el texto, ya que por principio de metonimia “La Descamisada” representa a la mujer argentina. Esta mujer, a quien el peronismo, escucha desata en el texto un relato que deporta a otras mujeres que no son las descamisadas. Pero, si a las descamisadas el peronismo las escucha implica que con antelación a este movimiento político, las mismas eran “invisibilizadas”.

Este tema plantea solapadamente un debate cultural del primer peronismo que se puede inferir bajo la relación: dentro - fuera, nosotros - los otros. Se trata de un texto bajtinianamente de polémica oculta, es decir que se puede escuchar en una milonga de la euforia peronista. El Nosotros inclusivo no existe.

Conclusión

El tango con la llegada del peronismo al poder se populariza, oficia de soporte musical y también argumental. Los sectores medios ocupan los salones de los cabarets a partir de 1937. En esta Década de Oro del Tango surgen las grandes orquestas que actuaron en los cafés del centro y de los barrios, los clubes sociales, etc. Se organizan bailes a precios populares.

Varela dice lo siguiente:

El tango hallará en el baile, en las grandes orquestas con sus cantores y en una poesía más íntima el modo de volver a conjugarse con un pueblo más heterogéneo y todavía más amplio. La presencia de D’Arienzo en el Chantecler es el signo de una nueva experiencia de

lo popular que encuentra en el marcato de su orquesta un ritmo propio y en el peronismo, su rostro político. (Varela, 2016: 138)

El tema más representativo para esta época según mi perspectiva es la milonga “La Descamisada” que refiere a la visibilidad de la mujer a través del sufragio con lo cual puedo deducir que hasta este momento había sido invisibilizada. Es importante acotar que esa visibilización en la acción de votar es para cumplir con un ideal que es hacer grande la Nación argentina de Evita y de Perón, pero no se alude en el tema a otros tipos de derecho, si bien el tema de la participación de la mujer comienza a surgir es bajo la reivindicación de la bandera peronista y no otra, es decir que “La descamisada” representa a la mujer argentina a quien el peronismo escucha pero no a otras. El relato excluye a aquellas mujeres que no son peronistas. En el texto hay una clara manifestación de la otredad.

El fin del gobierno peronista en 1955, marca el comienzo de un tango diferente porque es instrumental, se prioriza la música sobre el baile. Surge así el tango de Vanguardia que será tema de futura investigación.

Conclusiones Finales

Este trabajo tuvo por objetivo analizar letras del tango – canción como identidad cultural argentina. Siguiendo la línea histórica, política y social de Argentina se puede confirmar que las letras incluidas en el corpus refractan modos de ser y de pensar a los Otros que han sido históricamente invisibilizados por las lógicas de poder.

La identidad cultural se construye y afianza a través de las prácticas culturales y los discursos de representación, es por eso que los textos seleccionados han refractado configuraciones de sujetos heterogéneos.

Bajtín con la categoría cronotópica me ayudó a identificar el “gran tiempo” de los textos en tanto coordenadas socio – históricas de producción y circulación.

Los sujetos que forman parte de una comunidad son diferentes y heterogéneos. Cada identidad cultural es singular donde se refractan similitudes y deferencias.

De acuerdo con el planteo de Hall, la identidad cultural no es algo acabado sino que está en permanente transformación y las letras del tango – canción así lo manifestaron siguiendo coordenadas histórico – sociales que se articularon con la vida económica y política de Argentina.

El tango es un hecho cultural surgido en los procesos de gestación del Estado-nación moderno argentino. Por ello, entre los ideales del naciente Estado estuvo la necesidad de incorporar un elemento cultural que represente a la identidad cultural

argentina durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien el género surgió a finales del siglo XIX, en los suburbios, y fue considerado como de cultura subalterna posteriormente fue universalizándose y es en este momento cuando la elite, considerada de la alta cultura argentina, se apropia del género, lo adopta como su expresión cultural y lo consideró representativo de la identidad cultural argentina. Este proceso tuvo lugar entre las décadas de 1920 y 1940, años de mayor difusión y aceptación por parte del pueblo.

Finalmente, cabe destacar que las letras del tango - canción visibilizan identidades que se construyeron al margen de la cultura dominante y que arremeten contra la moral burguesa en la formación del Estado – nación moderno argentino.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos. *Términos críticos de sociología de la cultura*: Paidós. Iberia. 2002.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparatos Ideológicos del Estado*. Mimeo. Santiago del Chile. 2004.
- BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999.
- -----*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza. 1987.
- CASTRO - GÓMEZ, GUARDIOLA - RIVERA, MILLÁN DE BENAVIDEZ. *Pensar en los Intersticios. Teoría Práctica de la Crítica Poscolonial*. Hall, Stuart, Identidad Cultural y Diáspora. Bogotá, Instituto Pensar. Universidad Haveriana. 1999.
- CONDE, Oscar. *Las Poéticas del Tango Canción. Rupturas y Continuidades*. Editorial Biblos.2014.
- CORNAVACA, María Trinidad. 2016. *Identidades Culturales en Canciones Latinoamericanas entre los Siglos XX y XXI*. Tesis de Maestría. UNC. Facultad de Lenguas. Cordoba. Argentina.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo Sobre la Heterogeneidad Socio-cultural en las Literaturas Andinas*. Lima. Horizonte.1994.
- DEL PRIORE, Oscar y Amuchástegui Irene. *Cien Tangos Fundamentales, Aguilar, 1999*.

- GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Grijalbo. México. 1990
- GOBELLO, José. *Todo Tango: Letras de Tango que Cuentan Historias*. Ediciones Libertador. 2009.
- HALL, Stuart. *Cuestiones de Identidad Cultural*. Stuart Hall y Paul du Gay (comps.). Buenos Aires. Argentina. Amorrortu. 2003.
- JUBANY, Miguel. *El Lenguaje del Tango*, Ediciones Pueblos del Sur. 2015.
- PEREYRA, Ernesto "Pirincho". *Cien Tangos con Tonada*, 2006.
- PEREZ de SAMPER, Rocio. 2010. Maestría en Estudios Culturales. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Haveriana. Bogotá DC.
- PIZARRO, Ana. *América Latina, Palabra, Literatura e Cultura, Volumen tres: Vanguardia e Modernidad. Capítulo Literatura Popular Urbana*. Ed. Memorial.
- ROMANO, Eduardo. *Primera etapa del tango-canción: del suburbio malevo a la cultura de masas (1925-1935)*. (ed.) Buenos Aires. Biblos.
- ----- *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades*. Conde (ed.) Buenos Aires. Biblos. 2014.
- VARELA, Gustavo. *Tango y Política: Sexo, Moral Burguesa y Revolución Argentina*. Ariel Historia. 2016.

Webgrafía

- www.todotango.com
- www.edu.co/biblos/tesis/csociales
- <https://cultura.wordpress.com/2007/05/01/tango-e-identidad-desde-la-identidad-del-conventillo-al-tango-electronico-y-la-milonga-gay/>
- <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/garciacanclini.pdf>
- <http://www.uca.edu.sv//facultad/chn/c1170/alfaro1.html>

ANEXO

Corpus: tangos organizados de manera cronológica

Mi Noche triste (1920)

Percanta que me amuraste
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa'olvidarme de tu amor.

Cuando voy a mi cotorro
y lo veo desarreglado,
todo triste, abandonado,
me dan ganas de llorar;
me detengo largo rato
campaneando tu retrato
pa poderme consolar.

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos

Universidad Nacional de Córdoba-Facultad de Lenguas

, arreglados con moñitos
todos del mismo color.
El espejo está empañado
y parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor.

De noche, cuando me acuesto
no puedo cerrar la puerta,
porque dejándola abierta
me hago ilusión que volvés.
Siempre llevo bizcochitos
pa tomar con matecitos
como si estuvieras vos,
y si vieras la catrera
cómo se pone cabrera
cuando no nos ve a los dos.

La guitarra, en el ropero
todavía está colgada:
nadie en ella canta nada
ni hace sus cuerdas vibrar.
Y la lámpara del cuarto
también tu ausencia ha sentido
porque su luz no ha querido
mi noche triste alumbrar.

Acquaforte (1932)

Es media noche. El cabaret despierta.
Muchas mujeres, flores y champán.
Va a comenzar la eterna y triste fiesta
de los que viven al ritmo de un gotán.
Cuarenta años de vida me encadenan,
blanca la testa, viejo el corazón:
hoy puedo ya mirar con mucha pena
lo que otros tiempos miré con ilusión.

Las pobres milongas,
dopadas de besos,
me miran extrañas,
con curiosidad.
Ya no me conocen:
estoy solo y viejo,
no hay luz en mis ojos...
La vida se va...

Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con el champán
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.
Aquella pobre mujer que vende flores

y fue en mi tiempo la reina de Montmartre
me ofrece, con sonrisa, unas violetas
para que alegren, tal vez, mi soledad.

Y pienso en la vida:
las madres que sufren,
los hijos que vagan
sin techo ni pan,
vendiendo "La Prensa",
ganando dos guitas...
¡Qué triste es todo esto!
¡Quisiera llorar!

Cambalache (1935)

Que el mundo fue y será una porquería

ya lo sé...

(¡En el quinientos seis

y en el dos mil también!).

Que siempre ha habido chorros,

maquiavelos y estafaos,

contentos y amargaos,

valores y dublé...

Pero que el siglo veinte

es un despliegue

de maldá insolente,

ya no hay quien lo niegue.

Vivimos revolcaos

en un merengue

y en un mismo lodo

todos manoseaos...

¡Hoy resulta que es lo mismo

ser derecho que traidor!...

¡Ignorante, sabio o chorro,

generoso o estafador!

¡Todo es igual!

¡Nada es mejor!

¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!

No hay aplazaos

ni escalafón,

los inmorales

nos han igualao.

Si uno vive en la impostura

y otro roba en su ambición,

¡da lo mismo que sea cura,

colchonero, rey de bastos,

caradura o polizón!...

¡Qué falta de respeto, qué atropello

a la razón!

¡Cualquiera es un señor!

¡Cualquiera es un ladrón!

Mezclao con Stavisky va Don Bosco

y "La Mignón",

Don Chicho y Napoleón,

Carnera y San Martín...

Igual que en la vidriera irrespetuosa

de los cambalaches

se ha mezclao la vida,

y herida por un sable sin remaches

ves llorar la Biblia

contra un calefón...

¡Siglo veinte, cambalache

problemático y febril!...

El que no llora no mama

y el que no afana es un gil!

¡Dale nomás!

¡Dale que va!

¡Que allá en el horno

nos vamo a encontrar!

¡No pienses más,

sentate a un lao,

que a nadie importa

si naciste honrao!

Es lo mismo el que labura

noche y día como un buey,

que el que vive de los otros,

que el que mata, que el que cura

o está fuera de la ley...

La descamisada (1951)

Soy la mujer argentina,
la que nunca se doblega
y la que siempre se juega
por Evita y por Perón.

Yo soy la descamisada,
a la que al fin se le escucha,
la que trabaja y que lucha
para el bien de la Nación.

La que mañana en las urnas
hará valer sus ideales,
para que sigan triunfales
las obras del General.

Yo soy la descamisada
surgida del peronismo,
que ostenta el Justicialismo
como emblema nacional.

Soy la mujer argentina,
del 17 de octubre,
la que de orgullo se cubre
porque es grande mi Nación.

Yo soy la descamisada,
que si es necesario, un día



Licenciatura en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera



Universidad Nacional de Córdoba-Facultad de Lenguas

hasta la vida daría
por Evita y por Perón.

Glosario

A

Abrazao: abrazado

B

Bacán: hombre que mantiene a una mujer

Bulín: (lunf.) Cotorro (JAS), habitación (AD), cuarto de soltero para citas amorosas, lugar donde se duerme o vive// (carc.) Celda.

C

Cabrera: enojada

Cambalache: (pop.) Casa de compra_venta, prendería// desorden, mezcla confusa de cosas u objetos.

Campaneando: Mirar, observar, atender / Hacer guardia mientras otro roba.

Catrera: Cama.

Chorros: Ladrón

Cocoliche: Lenguaje híbrido que usan los extranjeros.

Compadrito: Hombre del bajo pueblo, vano, engreído y fachendoso// hombre de cualquier condición social que tiene las cualidades dichas// perteneciente al compadrito o que condice con sus hábitos y costumbres// individuo del suburbio porteño que imitó al compadrell valentón (BRA)// pisaverde.

Conventillos: Casa de inquilinato de gente pobre

Cotorro: (pop.) Habitación de soltero; habitación para citas amorosas.

D

Descamisada: Que es muy pobre o miserable.

Dopadas: Consumo de sustancias excitantes o estimulantes

Dublé: (fr. Doublé.) Imitación de una alhaja fina, oro falso, metal dorado.

E

Entreterriano: nacido en la provincia de Entre Ríos, Argentina

Estafaos: estafados

F

Fayando: Fayar significa defraudar la confianza. El origen es la palabra española fallar con elle, que nosotros transformamos en y griega. .

Fonógrafo: nombre masculino. Aparato para registrar y reproducir el sonido que consiste en un cilindro donde una aguja, conectada a una lámina sensible, inscribe las vibraciones de los sonidos; al girar el cilindro, de modo que la aguja se deslice encima de las incisiones, pone en vibración la lámina y reproduce los sonidos.

G

Gotán: tango

Gramófono: (gr.) Fonógrafo que emplea el disco de pasta en lugar del cilindro de

cera (LS.).

I

Igualao: igualado

L

Labura como un buey: trabaja demasiado

Letrillas: Composición poética constituida por estrofas de versos octosílabos o hexasílabos que pueden rimar en asonancia o consonancia, a menudo compuesta por redondillas o quintillas, que presenta la forma de un villancico o romance acompañado de un estribillo.

Lulú: apodo de mujer.

Lumpen: nombre masculino. Grupo social urbano formado por los individuos socialmente marginados, como indigentes, mendigos, etc. **2. adjetivo** .Del lumpen o relacionado con este grupo social.

Lunfardo (lunf.) Igual que Lunfa. Ladrón. Nombre de la lengua usada por los delincuentes.

Lupantar: Prostíbulo.

M

Malevo: (pop.) Individuo de malos antecedentes (LCV.), ladrón en general (AD.)// individuo ruin, de avería (VB.)// individuo provocador, pendenciero, guapo.

Matecitos: Mate: (quich.) Metaf. por Cabeza, cráneo (LCV.); cerebro, mollera// inteligencia, juicio, talento, capacidad// infusión de yerba mate.

Mina: (pop.) Mujer (ANON. 1), hembra (AD.)// prostituta (AD.), mujer que cohabita con uno, a quien sostiene con sus puterías y ayuntamientos carnales con otros// mujer que se une a un hombre ilícitamente (AD.), concubina, querida (AD.).

Milonguita: (pop.) Mujer de vida airada// mujer muy afecta al baile// dimin. de

Montmartre: Cabaret

P

Percanta: (pop.) Mujer (LCV.), amante (LCV.), querida (LCV.), concubina.

Porteño: Relativo a Buenos Aires, capital de Argentina, o a sus habitantes. 2. adjetivo/nombre masculino y femenino, persona que es de Buenos Aires.

Q

Quebrada y el corte: Figura del baile del tango.

R

Revolcaos: revolcados.

S

Suburbio: es un término propio de la geografía urbana, que se utiliza muy a menudo traducido directamente de la lengua inglesa (suburb), para designar a las zonas residenciales de la periferia urbana o extrarradio; mientras que propiamente

en lengua española el concepto designa a los barrios bajos, pobres, marginados.

T

Testa: (pop.) Entendimiento, capacidad intelectual// (lunf.) sombrero (LCV.),
cabeza.

V

Viejo Verde: (pop.) Hombre de edad madura que se relaciona sexualmente con
mujeres muy jóvenes// hombre que conserva inclinaciones galantes impropias de
su edad// viejo que persigue a las jóvenes (VB.).

Y

Yira: (pop.) Vuelta (AD.); paseo (AD.)// prostituta// (delinc.) Gira a la que se
obligaba a los ladrones reincidentes, por todas las comisarías de la ciudad, para
que el personal de ellas los conocieran. Fue reemplazada por el manyamiento en
el Departamento de Policía.

Biografías

Pascual Contursi (Letrista de “Mi Noche Triste”)

Nació en Chivilcoy el 18 de noviembre de 1888 y falleció en Buenos Aires el 29 de mayo de 1932; fue un conocido dramaturgo, músico y letrista de tango argentino.

Fue autor de unas cuarenta letras de tango entre las que se destacan “Bandoneón arrabalero”, “Caferata”, “Ivette” y “Ventanita de arrabal”, muchas de las cuales fueron grabadas por Carlos Gardel. La más conocida de las letras que compuso es “Mi noche triste” sobre la música del tango “Lita” de Samuel Castriota que al ser incluida en el sainete “Los dientes del perro” lanzó su nombre al conocimiento del público e inauguró una nueva etapa del género caracterizada por el llamado tango - canción.

En su adolescencia escribía poesías y cantaba, acompañándose con guitarra, temas que componía. Trabajó como vendedor en una zapatería, donde tuvo como compañero a Pascual Carcavallo que con los años se convertiría en un conocido director de teatro y empresario teatral.

Hacia 1914, se radicó en Montevideo donde comenzó a componer letras para tangos que no las tenían y a cantarlas en público. La innovación consistió en que muchas de estas letras contenían el relato de una historia, generalmente vinculada

a temas sobre los cuales ya habían escrito cultores de la poesía urbana como por ejemplo Evaristo Carriego.

En la capital uruguaya Contursi cantaba en lugares como el cabaret Moulin Rouge de propiedad de Emilio Matos, padre de Gerardo Hernán Matos Rodríguez, compositor de “La cumparsita” y al finalizar su actuación pasaba el sombrero ya que el único ingreso por su trabajo era lo que le entregaba el público.

En 1917, Contursi aprovechó una actuación de Gardel en Montevideo para acercarle su letra de Lita, sobre el tango de Samuel Castriota, que el cantor interpretó en el teatro Urquiza de esa ciudad y luego en el teatro Empire de Buenos Aires, grabándolo el mismo año ya incorporado a su repertorio.

Ya en Buenos Aires, Contursi escribió, a veces solo y otras en colaboración con otros autores exitosos del momento, una serie de sainetes y otras piezas de teatro en los que intercalaba tangos de su autoría y si bien las obras lograron la atracción del público no tuvieron méritos para perdurar.

Junto con el éxito de sus tangos y sus obras de teatro llegó la fortuna. En 1927, viajó a Europa en la cima de su popularidad y residió en Francia y en España. En París escribió, en 1928 la última obra que se le conoce, el tango “Bandoneón Arrabalero” con música de Juan Bautista Deambroggio apodado "Bachicha" en la que utiliza la figura de un bandoneón viejo y abandonado para hacer el paralelo con un hombre en igual situación.

Después de esta fecha, aparecieron los síntomas de enajenación mental

producto de la sífilis que padecía y algunos amigos, entre los que se encontraba Gardel, lo embarcaron, piadosamente engañado, rumbo a Buenos Aires, donde murió internado en el Hospital de las Mercedes, un establecimiento de salud mental, el 29 de mayo de 1932.

Se había casado, en 1911, con Hilda Briano y tuvo un hijo, José María Contursi que fue también músico y letrista de tango.

Samuel Castriota (Música: Mi Noche Triste)

Castriota fue un pianista, guitarrista, director de orquesta y compositor de tango argentino que nació en Buenos Aires, el 2 de noviembre de 1885 y murió en la misma ciudad el 8 de julio de 1932. Se le recuerda especialmente porque fue el autor de la música del tango “Lita” que sería luego ampliamente conocido y difundido como “Mi noche triste”, con letra de Pascual Contursi.

No obstante haber nacido en Buenos Aires, Samuel Castriota pasó su infancia en la localidad cercana de San Miguel donde además del oficio de peluquero aprendió a tocar la guitarra "de oído", esto es sin leer la música. Volvió a Buenos Aires a los 16 años y comenzó a actuar en pequeños conjuntos al mismo tiempo que, también de oído, aprendía a tocar el piano.

Un día ganó un premio importante en la lotería y se alejó de la música para instalar un negocio de peluquería. Al tiempo, sin embargo, volvió a su afición e integró como pianista un trío que completaban Vicente Loduca en bandoneón y Francisco Canaro en violín, que actuó algún tiempo por el barrio de la Boca, finalizando cuando decidió formar su propio conjunto.

A mediados de la primera década del siglo XX Castriota estrenó su tango instrumental “Lita” en el café El Protegido, de la Avenida San Juan y Pasco, con un conjunto que dirigía desde el piano. Contursi lo escuchó en Buenos Aires y luego lo ejecutaba con la letra que le había adosado, convertido en lo que se considera

el primer tango - canción, esto es el primero que narraba una historia a través de su letra. Su inclusión en el sainete “Los dientes del perro” así como su posterior grabación por Gardel lanzó el nombre de sus autores al conocimiento del público pero también provocó roces entre ellos por motivos económicos, no obstante lo cual volvieron a colaborar, pero sin éxito, en el tango “Sentate hermano”

Falleció tempranamente en Buenos Aires, el 8 de julio de 1932.

Juan Carlos Marambio Catán (Letrista de Aquaforte)

Nació en Bahía Blanca, Buenos Aires el 30 de julio de 1895 y falleció en Mendoza, Argentina el 15 de febrero de 1973, fue un cantor y compositor de tango. Es conocido por haber colaborado con Enrique Santos Discépolo en una letra para el tango “El choclo”, haberle puesto la letra a “Buen amigo” y por haber compuesto el tango “Acquaforte”.

Pertenecía a una familia de militares e ingresó en la Escuela Naval Militar de Río Santiago pero la dejó en 1913 y se fue a Paraguay a trabajar con el cantor Fernando Nunziata. De regreso comenzó a cantar profesionalmente con el seudónimo de Carlos Núñez; primero lo hizo en dúo con Saúl Salinas y luego con Carlos Montbrun Ocampo. En 1922, debutó en el teatro reemplazando a Florindo Ferrario –un actor que también era cantante- en la compañía de José Podestá.

Marambio Catán recorrió todo el territorio nacional cantando tangos y canciones criollas e hizo extensas giras que lo llevaron a Chile, Bolivia, Perú y Colombia. En este país estrenó “Príncipe”, el primer tango de Francisco García Jiménez llevado a la escena.

En dos oportunidades viajó a Europa cantando en Alemania, España, Francia, Italia, Portugal, Grecia y Yugoslavia, así como también en Egipto. En uno de esos viajes actuó fugazmente en Venecia con la orquesta de Eduardo Bianco. En 1942, trabajó con Luis Arata en una temporada de la obra “Un tal Servando Gómez” y

después se retiró para dedicarse a otras actividades artísticas. Era un hombre de buena cultura.

El 2 de mayo de 1970, la Academia Porteña del Lunfardo lo designó académico de número. Marambio escribió un libro de memorias titulado *60 años de tango*.

Marambio Catán falleció en Mendoza el 15 de febrero de 1973.

Horacio Pettorossi (músico de “Acquaforte”)

Nació en Buenos Aires, Argentina, el 21 de octubre de 1896 y falleció en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires, el 25 de diciembre de 1960. Su nombre completo era Horacio Gemignani Pettorossi, fue un director de orquesta, guitarrista y compositor dedicado al género del tango que tenía el apodo de El Marqués.

A los cinco años, comenzó a estudiar guitarra y luego de finalizar la escuela primaria fue empleado de la firma Avelino Cabezas y del Correo, en tanto seguía dedicándose a la música.

En 1933, viajó con Gardel, primero a Barcelona y luego a París, acompañados, entre otros, por el músico Alberto Castellanos quien, junto con Pettorossi ensayan en París los temas nuevos. Casi al fin del año 1933, van a Nueva York pero al no poder trabajar por las trabas de los músicos locales, Pettorossi se cansó y retornó a Buenos Aires. Cuando a fines de ese año Gardel lo convocó para su gira por Latinoamérica, no aceptó en razón de sus compromisos laborales y fue reemplazado por José María Aguilar, salvándose así del accidente de Medellín.

Sigue trabajando, y como acompañante o con su propia orquesta está junto a la cancionista Angélica Quiroga y otros vocalistas. Hace presentaciones por Radio Prieto y finalmente se radica junto a su madre en la ciudad de Mar del Plata, hasta su fallecimiento ocurrido el 25 de diciembre de 1960.

Sus primeras composiciones fueron solamente instrumentales: un tango -

milonga dedicado al dúo Gardel-Razzano, publicado por Editorial Breyer como “Pico de oro”, otro del mismo género dedicado al jockey y compositor Daniel Cardoso, titulado “El Correntino” y “La Ñatita”, dedicada al compositor Vicente Fernández que en 1919 fue grabada por el conjunto de Arturo Severino. Más adelante aparecen “Fea”, que grabaran en 1924 Ignacio Corsini y, al año siguiente, “Carlos Gardel”, “Galleguita” y “Torcacita”, grabados por Corsini en 1923 y 1924 y Gardel un año después, los tres con letra de Alfredo Navarrine.

Sobre el tango “Acquaforte”, cuenta Marambio Catán que en 1931 después de terminar sus actuaciones en El Cairo durante una gira que había abarcado varios países, embarcó en Alejandría rumbo a Génova y de allí en tren a Milán. En esta ciudad se encontró con Pettorossi y fueron a festejar al Cabaret Excelsior donde, mientras recordaban cosas de su país, el músico le tarareó una melodía que se le había ocurrido en esos días. Acordaron que a ella le pusiera letra Marambio Catán y éste, observando que las mujeres que atendían al público en el lugar les prestaban poca o ninguna atención – hecho que atribuyó a que estaban viejos o, por lo menos, avejentados - comenzó a desarrollar el cuadro de lo que esa noche estaba viendo en el cabaret.

Cuando quisieron publicarla la obra, fue rechazada por la censura del gobierno que encabezaba Benito Mussolini porque entendían que la canción era de ideología anarquista pero mediante gestiones que hizo un sacerdote amigo de Pettorosi consiguieron la aprobación a condición de que el título llevara la

aclaración "Tango Argentino" porque –decían- lo que narraba la letra no ocurría en Italia. Fue traducida al italiano, estrenada con éxito en la voz del tenor Gino Franzini y posteriormente traducida al francés.

Enrique Santos Discépolo (Letrista y Músico de “Cambalache”)

Nació en Buenos Aires, Argentina el 27 de marzo de 1901 y falleció en Buenos Aires el 23 de diciembre de 1951, a los 50 años.

Enrique Santos Discépolo fue un compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino. También era conocido como Discepolín. Su hermano, Armando Discépolo, fue un destacado director teatral y dramaturgo. Discépolo es recordado especialmente por componer varios de los llamados “tangos fundamentales” o “tangos de oro”. Entre los que destacan “Yira, yira” (1929), “Cambalache” (1934), “Uno” (1943), y “Cafetín de Buenos Aires” (1948).

Tras fallecer sus padres, su hermano Armando Discépolo, 14 años mayor, se convirtió en su maestro y le descubrió la vocación por el teatro. Con él dio sus primeros pasos como actor en 1917. En 1918, escribió sus primeras obras de teatro: “*El señor cura*”, “*El hombre solo*” y “*Día feriado*”. En 1923, actuó en la obra “*Mateo*”, escrita por su hermano. Prosiguió escribiendo para el género teatral y al mismo tiempo, en 1925, compuso la música del tango “Bizcochito” y la letra y la música de “Que vachaché”.

Discépolo escribió “Cambalache” para la película *El Alma del Bandoneón* que se estrenó en febrero de 1935 en el cine Monumental.

Con “Cambalache”, Discépolo rompe los modelos de la poesía del tango trazado en la década anterior, retrata la crisis social y personal del hombre del 30.

Antonio Helú (Letrista de “La Descamisada”)

Antonio Helú y Enrique Pedro Maroni hicieron varios temas: “Descamisado”, tango que canta Héctor Pacheco con la orquesta de Alfredo Attadía, en un disco no comercial, de 1947; en la faz B: “Peronista”, con los mismos intérpretes; “La Descamisada”, milonga interpretada por Nelly Omar con la orquesta de Marafiotti en el año año 1951.

Enrique P. Maroni (Músico de “La Descamisada”)

Enrique Pedro Maroni nació en Bragado, Buenos Aires el 17 de marzo de 1887 y falleció en Buenos Aires el 30 de diciembre de 1957; fue un periodista, poeta, escritor y locutor de radio argentino. Compuso alrededor de un centenar de obras, muchas de ellas tangos, incluyendo una letra para “La cumparsita” que hizo en colaboración con Pascual Contursi.

Calificado por su hablar pausado y su clara dicción, comenzó a trabajar en la radiofonía argentina como locutor y periodista en 1924 y en 1937 un concurso realizado por la revista "Radiolandia" dictaminó que era el locutor preferido por la mayoría, lo que le valió el ser conocido como "el locutor número uno".

También, incursionó en la poesía y publicó tres libros que contienen muchos de sus sencillos poemas: “La humilde cosecha”, del año 1929, en la que se destaca su poema “Apología del tango”; “Arreando ensueños”, de 1931; y “Camino de violetas”, de 1932.