



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Las representaciones del tango en la revista Caras y Caretas (1917-1935)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

María Cecilia Sauan

Gustavo Varela, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UBA Sociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Las representaciones del tango en la revista “Caras y Caretas” (1917-1935)

Tesina de la Carrera de Ciencias de La Comunicación

Autor: María Cecilia Sauan

DNI: 29793102



Supervisada por el Dr. Gustavo Varela

Legajo: 116977

Adjunto en Seminario de Diseño Gráfico y Publicidad

varelagustavo@yahoo.com.ar

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
FUNDAMENTACIÓN	5
1. MARCO TEÓRICO.....	9
2. ANÁLISIS	14
2.a Semanario festivo (Unidades de estudio)	14
2.a.II <i>La primera empresa periodística de Argentina</i>	17
2.b. El tango es una posibilidad infinita(la actualidad)	19
2.b.I La coparticipación del poder (la actualidad)	24
2.b.II Los avances tecnológicos de la época vinculados a la producción musical	31
♦ El tren que avanza	31
♦ La máquina parlante.....	39
2.b.III El fin de la Belle epoque.....	45
♦ 1870-1914	45
2.c La disciplina ceremonial de la moda (lo festivo)	50
2.d Los dientes del perro (lo artístico)	60
2.d.I La voz del tango.....	62
2.e <i>Florida vs. Boedo (lo literario)</i>	67
3. CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA.....	79

“... Los argentinos a cada rato necesitamos demostrarnos que el sentimiento es por sí solo una ética, una religión y varias cosas más. Este imperio del instinto exige antes que nada que un tipo nos caiga bien. Tal o cual persona deberá atraparnos por su gracia, por su simpatía, todo lo demás: talento probidad, etc., serán excelencias por añadidura. Estos valores deberán pasar por el tamiz de una afinidad, de una identificación de sesgo emotivo, que será en definitiva la que calibrará todo juicio...”¹

¹Real y otros, “La Historia del tango”, N° 17, pág. 3

INTRODUCCIÓN

La siguiente es una investigación que tiene por objetivo rastrear las representaciones del tango en la revista “Caras y Caretas” durante un período de alta popularidad del género, entre los años 1917-1935. La hipótesis central de este trabajo es que **las representaciones del tango que se publican en “Caras y Caretas” en dicho período, son motivadas por los requerimientos materiales (e inmateriales) del modelo económico intervencionista y del incipiente capitalismo industrial argentino.** El tango, como tantas otras mercancías culturales de la época, vehiculiza estas demandas desde una perspectiva política, por su alcance masivo, así como desde un plano ideológico y cultural. Para demostrar este sesgo comercial del producto “tango” es indispensable revisar la situación histórica desde una perspectiva documental, identificar un registro material de esa simbología. Y, para la época, el medio gráfico es un documento accesible, acreditado y, por sobre todo, permeable de soportar un análisis comparativo y cronológico. En tal sentido, de los medios gráficos del período, el que mejor reúne y sintetiza la transversalidad “emotivo-económica”² de la época, es la revista “Caras y Caretas”, la primera empresa periodística del país que, como tal, organiza toda su publicación atenta al rédito comercial por encima de cualquier otro mérito. Y los **simbolismos** que suscita el tango no escapan a esta lógica: son relevados desde el llano, en los discursos sociales de sus defensores y detractores; así como, también, son, paulatinamente, durante el período, contruidos a partir de la matriz norteamericana del *Star System*; además, son útiles política e ideológicamente; tienen una importancia contundente en la instauración de la radio, el cine y la reproducción sonora del disco, etc.

² Refiere al “espíritu” de la época, muy vinculado al período atravesado por la emotividad: por un lado epopeya, esta vez, fue algo más que una composición literaria, y, por otro lado, los inmigrantes ven desde esta orilla como la guerra dilapida sus promesas de retorno y malgasta nueve millones de vidas. Y esa “sensibilidad” atraviesa a la sociedad. Sin embargo, otras condiciones más concretas y plausibles se trasponen a los sentimientos: las circunstancias internacionales están provocando una bonanza económica en nuestro país y las clases bajas van siendo interpeladas a construir una identidad intermedia, económica y social, que concilie a la *estructura* con la *superestructura*. En tal sentido, se impulsará el consumo en una maniobra resarcitoria; un consumo que se centrará no en la industria nacional o, como antaño, en los productos ingleses como conferidores de *status*, sino que, más bien, paulatinamente, se desviará hacia lo norteamericano como sinónimo de innovación y superioridad.

Todas estas operatorias económicas y culturales incluyen una representación del tango o la soslayan y, por esa misma razón, para organizar mejor el trabajo de exploración, se ha estructurado el análisis a partir de los cuatro ejes temáticos de la revista, sin respetar el ordenamiento original de éstos: la actualidad, lo festivo, lo artístico y lo literario. Esta disposición no guarda finalidad jerárquica, más bien persigue un equilibrio expositivo que permita examinar la simbología en sincronía con la materialidad del contexto, la ligazón histórica entre el tango y los procesos políticos, sociales y culturales de la época. La panorámica se va ampliando, paulatinamente, con cada eje; siendo, finalmente, el de la **actualidad** el que, en definitiva, contiene o agrupa a los restantes; por tratarse del componente que contextualiza la singularidad del escenario, que indaga sobre las circunstancias en las que se construyen las representaciones sobre el tango en la revista. Cuando nos abocamos a lo **festivo**, así mismo, estamos refiriendo a una coyuntura política, social, cultural y económica inédita, histórica, que propicia también nuevas prácticas culturales como el consumo suntuoso vehiculizado, en muchos casos, por el tango. Una situación, esta última, que se replica en el ámbito **artístico**, que también se ve favorablemente condicionado por el curso de los acontecimientos, desde las políticas inclusivas hasta los avances tecnológicos.

Es quizás el elemento **literario** el que goza de más “libertad” para representar al tango, para simbolizarlo desde la poesía sin más ambición que imaginar, inspirar figuras, acompañar su refundación como género decente a partir del tango-canción. Y esto es así, en parte, porque la coyuntura de la literatura nacional así lo propicia: es el momento en el que se interpela al arte a vincularse con la realidad social; a acercarse a los márgenes de la sociedad e involucrarse con su *habitus*. La poesía de ciertos tangos va a acompañar este movimiento, así como las letras más “estéticas” van a convertirse en su anverso; y ambas tendencias serán representadas fielmente en la revista, como parte de un debate filosófico-social que se sucede por fuera del sistema económico.

FUNDAMENTACIÓN

En pie de igualdad

“... La historia de los medios de comunicación presenta problemas irresueltos para su abordaje: ¿se trata de una historia de la comunicación humana o de una historia de la técnica, de una historia social o cultural, de una historia del arte o de los cambios en la percepción humana? Responder esas preguntas exige una toma de posición teórica respecto de qué son los medios de comunicación en la actualidad, al mismo tiempo que impone opciones metodológicas precisas: qué tipo de periodización resulta más adecuada, o cuál es el ritmo del cambio histórico en el que se ubica la historia de los medios (...) ¿es una historia de la técnica, de la percepción humana, de lo público, de la vida cotidiana, de los géneros de masas o de todo eso junto?...”³

El período histórico seleccionado (1917-1935) permite rastrear no sólo aspectos técnicos sino también la *percepción humana* sobre los procesos sociales, políticos y culturales vinculados a los medios de comunicación; es la etapa previa a la consolidación de los medios masivos de comunicación en Argentina y, por los intercambios y apropiaciones que propicia la inmigración, resulta ser el ciclo ideal para identificar producciones culturales complejas por su hibridez; de las que el tango es, quizás, el máximo exponente. Es una construcción que combina elementos de otras culturas y expresiones artísticas y deviene en una nueva estructura; en una *interpretación útil de las relaciones de significado que se han construido a través de la mezcla*, como dice García Canclini. Y parte de esta “construcción cultural” son las **representaciones que se derivan del género**, su construcción simbólico-imaginaria. Pero rastrear estas representaciones en un período inicial resulta una tarea historiográfica muy difícil ya que el período gestacional del tango, el de las últimas décadas del siglo XIX, resulta rudimentario, oral, y multiplica los esfuerzos para conseguir información y datos constatables. No sólo por la distancia temporal sino que, además, por el compromiso que acarrea el testimonio sobre un pasado tan desprestigiado moralmente. Sin embargo, en el estadio siguiente, lo que se denomina “La era canónica del tango”, las

³ Mirta Varela: “Medios de comunicación e Historia: apunte construcción”.

imágenes son más accesibles: las representaciones están plasmadas en uno o varios medios gráficos, comienzan a grabarse discos que incluyen tangos, se apodera de la incipiente producción musical y radiofónica del país, se inicia la producción cinematográfica, etc. Y la consolidación del **tango como un producto cultural controversial que desborda a la mera creación musical**, -que además de estar íntimamente vinculado con la marginalidad, representa un riesgo extra -inédito hasta el momento-: una gran popularidad-; es consecuencia de diversas condiciones endógenas y exógenas, entre las que sus nuevas letras, su poesía, a partir de la homónima “Mi noche triste”, son un factor desencadenante para su éxito sostenido.

La gran ola inmigratoria europea (1880-1950), que colabora con el crecimiento poblacional (significó, en términos demográficos, que la población argentina se duplicara cada veinte años), así como la primera presidencia de **Yrigoyen**, el único -hasta ese momento- que fue elegido por el sufragio universal, masculino y secreto (Ley Saenz Peña), resultan ser dos circunstancias históricas determinantes para el “**auge de los gustos populares**”, una redefinición de las normas, que, informalmente, comienzan a regir el quehacer nacional, nuestro *habitus*, en términos de Bourdieu. “*Eran otros hombres más hombres los nuestros*”; “*Detrás del puerto se asoma el día; ya van los pobres a trabajar*”; “*que al mundo nada le importa*”; “*mi vida se ha ido tras de aquella que no supo mi amor nunca apreciar*”; “*Se va la vida... se va y no vuelve*”; “*Lo que hace falta es empacar mucha moneda, vender el alma, rifar el corazón*”; “*fui un gran otario porque la quise como ellos nunca podrán querer*”; “*recuerda que tu vida será pobre y que no tendrás ni un cobre pa' gastarlo en un vestido o lucirlo en un collar*”, “*Rechíflate del laburo, no trabajes pa' los ranas, tirate a muerto y vivila como la vive un bacán*”; “*¡Madre, no hay cariño más sublime, ni más santo para mí!*”; y miles de frases más han quedado prendadas a nuestras prácticas, nuestros discursos y nuestras representaciones. Y esto es posible, exclusivamente, a partir de la irrupción del tango-canción en 1917, una refundación del género que responde al proceso de adcentamiento previo así como, también, a una disyuntiva literaria-cultural de la época, donde se mezclaban los actores y productos de la *cultura alta* y la *cultura popular*; un enfrentamiento contenido por un enfoque político-ideológico pero que, básicamente, pretende acercar la realidad social al arte. Y, en tal sentido, el carácter auditivo del tango facilita mucho estos objetivos, facilita el acceso a la

poesía sin requisitos académicos previos. Así mismo, el primer gobierno de Yrigoyen como escenario, evidencia la efervescencia ideológica que reinaba entre las clases populares, ya que el vencedor fue el primer presidente surgido de éstas, rompiendo así con la hegemonía conservadora, un hecho que indiscutiblemente determinó el ingreso de la clase media a la escena política del país; además de ser el primero en adoptar una línea nacionalista y plantear una reforma social.

Pero, fuera de las condiciones in situ, existe un determinismo externo, eventual, fortuito, como son los avances tecnológicos en materia de radiodifusión, grabación y reproducción sonora, que van ampliando el público *tangueril*, propiciando su popularidad masiva así como, también, traspolando la producción y el consumo a las naciones más “aptas” o “avanzadas” en la materia; al punto tal de que las primeras películas en las que Gardel canta un tango son producidas y financiadas por capitales norteamericanos.

Es importante destacar, además, dentro del período, una condición particular, la más exógena de todas, si se quiere, que es la circunstancia mundial de la frustración de la *Belle Époque* con la primera guerra; en esta etapa del “mundo civilizado” es menester disipar la tristeza y sumirse en el divertimento, en la distracción. Un hecho histórico que, en Buenos Aires, cala hondo por la mayoría inmigrante que requiere la alegría y la esperanza de los *locos 20'*. Algo que precipita la adopción del baile y la música como vía de escape del dolor y la pena del primer cimbronazo que vivirá la humanidad en el largo Siglo XX.

Por último, existe una determinada condición que no cuadra exclusivamente dentro de ninguna de estas dos categorías: la muerte de Carlos Gardel. El período es, definitivamente, la era *gardeliana* de la historia del tango, y se cierra con su muerte que es un hecho fortuito, un accidente en la cumbre de su carrera. Una carrera profesional que también fue fortuita porque, en sus inicios, Gardel era un cantante “campero”, no llegaba a ser payador (la payada era un género muy popular para 1920) pero sí se dedicaba más a las tonadas criollas que al tango. Es decir, que no es del todo cierto aquello de que “en Gardel vive el tango”; más bien, él adopta el género cuando se percata de que puede “vivir” del tango. Es un gran artista, con una voz versátil que se adapta a géneros disímiles, que posee un registro que permite ser grabado con la técnica de la época sin perder fidelidad. Eso sumado al hecho de que logra imponerse como *estrella* cinematográfica, lo convierten en un componente

populizante del tango, hasta el punto de determinar simbólicamente “la muerte del tango” con su desaparición física.

En medio de todo este escenario que combina la realidad local con la global, está **la revista “Caras y Caretas”** como un testigo ocular de la irrupción del tango en los espacios antes vedados. Es una publicación que justamente, por su perfil primordialmente comercial, se dedica a captar este tipo de fenómenos y amplificarlos, su dinámica es la que dicta el mercado y si, en determinado momento, se pone de moda hablar de tango, entonces, le hará un lugar entre sus secciones. Como otras publicaciones de la época, está intentando ganar público y auspiciantes, así que su razón de ser, de existir, será una razón comercial. Quiere instalarse en todos los estratos de la sociedad, sobre todo en la incipiente clase media que es impulsada a consumir y no sabe del todo cómo hacerlo. “Caras y Caretas” se convierte, entonces, en un buen manual del ascenso social: habla de moda, de actualidad, ofrece servicios vinculados al *status*, publica fotografías de los bailes más importantes del país, informa superficialmente sobre sucesos de Europa y, además, entretiene con sus chistes, sus convocatorias a concurso, sus encuestas, etc. Todas estas son áreas de interés que le son conferidas a las clases bajas que logran asomar las narices de la pobreza y van adquiriéndolas junto con las normas de decoro y buenos modales, con la educación superior y, lo que es más importante, con el aumento del ingreso. En la revista, también, aparecen representaciones sociales de diversos temas: la política, el amor, la belleza, la música o la lectura, entre otras. **El tango**, en dicho período, tarda en aparecer con una cierta regularidad pero, una vez instalado, ya es materia prima de muchas secciones y notas, es explotado como vehículo de pauta publicitaria así como, también, supone una actualidad que se condice con la línea editorial de la revista: lo festivo, lo literario, lo artístico y la actualidad. Casi en cualquiera de estas categorías puede incluirse el tango como un elemento “popularizante”, como garante de alcance masivo, como vector de los requerimientos materiales y simbólicos del mercado.

1. MARCO TEÓRICO

La elección de un grupo de autores para sostener y defender una hipótesis, se funda, principalmente, en una necesidad de respaldo, de apoyo, de sostén, de guía analítica. Sin embargo, esta condición obligatoria no excluye la “empatía teórica” que guarda la elección en este caso, muchas veces, vinculada más al elemento biográfico que doctrinal.

En el proceso de esta investigación, fueron surgiendo conceptos clave en los que anclaba el análisis y que requerían una referencia concreta. De este modo, al contextualizar históricamente al objeto, fue imprescindible comprender el esquema político de la época, así como el funcionamiento de la sociedad, de sus instituciones y, por proximidad teórica e ideológica, constantemente surgían nociones como la de *hegemonía*, *superestructura*, *sociedad civil*; y todas éstas, a su vez, definían un camino que inexcusablemente conducía a **Antonio Gramsci**. Aquel que, casi en paralelo al período estudiado, al otro lado del océano Atlántico, comienza a perfilarse como un "cerebro peligroso" por su notable actividad política. Un hombre comprometido con la realidad de su época, que no temía exponerse como representante del incipiente comunismo internacional, que era capaz de publicar columnas en la versión piamontesa del *Avanti!* en plena Guerra, de participar activamente en los consejos de fábrica⁴ durante el “bienio rojo”⁵ y de, nada menos, que objetar al mismísimo marxismo en sus fundamentos, al afirmar que *no hay oposición, como reclama el marxismo vulgar, entre estructura económica y superestructura ideológica; las relaciones de producción son inseparables de la forma como se organiza la producción; lo económico se hace inteligible para aquellos que participan en la producción y se convierte en objeto de transformaciones conscientes*.⁶

Entre todas estas hazañas -muy útiles a su carrera-, el análisis que Gramsci hace del

⁴ Los consejos eran organismos de auto organización obrera inspirados en el ejemplo de los "soviets de obreros y campesinos" creados en Rusia. En Italia estos "consejos" se componían de representantes, uno por cada 15 ó 20 personas, elegidos por asambleas por sección de la planta y por todos los obreros, estuvieran o no afiliados al sindicato. Sus funciones iban desde el control del personal técnico, el despido de empleados que se muestren "enemigos de la ley y de la seguridad" hasta el control de las operaciones financieras.

⁵ Refiere al período histórico de 1919-1920, durante el cual se dió una sucesión de eventos en Italia, protagonizada principalmente por los consejos de fábrica. Se le llamó *rojo* debido a la masiva revuelta popular de orientación socialista y anarquista que se dio sobre todo en el norte de Italia.

⁶ Gramsci, Antonio, “La política y el Estado moderno”, en *Pensamiento contemporáneo*, Barcelona, España, 1985, p. 15.

Estado, la distinción entre sociedad política y sociedad civil, el concepto de *hegemonía/bloque histórico* o su visión sobre los intelectuales; guían a este trabajo hacia una desnaturalización de las estructuras de poder, así como, también evidencian las articulaciones solidarias, que las fundan y reproducen. En su trabajo se manifiesta que en las sociedades occidentales no es posible un cambio revolucionario si antes no se ha desarrollado una lucha hegemónica en el seno de la sociedad civil, si no logra el proletariado implantar progresivamente su hegemonía en el frente cultural; un hecho que nuestro país, en pleno período “acuerdista”, se identifica fácilmente en medios gráficos como la revista “Caras y Caretas” y, por la popularidad que adquiere el tango en esta etapa, es comúnmente asociado a una representación política (con una carga valorativa, obviamente). En tales casos se evidencian adscripciones ideológicas a los posicionamientos políticos asociados a la dicotomía nacional/extranjero y culto/ignorante, una articulación hegemónica plena, de raigambre social, y fuertemente vinculada con el fenómeno de la inmigración y la movilidad de clases propiciada por el pacto político-social del conservadurismo y el radicalismo. Además, las reflexiones de Gramsci sobre la articulación entre estructura económica y superestructura ideológica contribuyen a comprender el desdoblamiento simbólico y material de la escena política de la época y sus implicancias, sociales y políticas. Y del estudio de esas consecuencias, lógicamente, se desprende el interrogante sociológico, la tarea de profundizar en lo que hacen los sujetos, los actores, qué discursos construyen sobre sí mismos y los “otros”, etc. Y, nuevamente, es requisito asociar las ideas, los ejes de trabajo, en un modelo previo que refuerce la hipótesis y la nutra. Pero, en este punto, al haber considerado contextualizar el recorte histórico desde la lupa de **Antonio Gramsci**, es imprescindible reparar en esta directriz y escoger un autor que haga un aporte armónico, que sustente el análisis. En ese sentido, la crítica de **Pierre Bourdieu** a la primacía económica o material de las teorías marxistas “puras”, es una primera aproximación; y, luego, el intento de superar la dualidad tradicional en sociología entre las estructuras sociales y el objetivismo, por un lado, frente a la acción social y el subjetivismo, por otro lado, evidencia una sincronía teórico/ideológica.

Bourdieu, en un intento de descifrar las realidades sociales como construcciones históricas cotidianas, desarrolla dos conceptos centrales que prueban la posibilidad de superar la binariedad sociológica: el *habitus* y el *campo*. Por *habitus* entiende las formas de

obrar, pensar y sentir que están originadas por la posición que una persona ocupa en la estructura social. Entonces, las percepciones, las categorías, los pensamientos, las acciones y las apreciaciones diferirán, en una misma situación, entre dos sujetos de distinta clase social, es decir que este *habitus* será producto de la incorporación, la somatización, de estructuras objetivas como es la división de clases. En cuanto al *campo*, es el espacio social que se crea en torno a la valoración de hechos sociales tales como el arte, la ciencia, la religión, la política. Esos espacios están ocupados por agentes con distintos *habitus*, y con capitales distintos, que compiten tanto por los recursos materiales como simbólicos del campo. Estos capitales, aparte del capital económico, están formados por el capital cultural, el capital social, y por cualquier tipo de capital que sea percibido como "natural", el capital que el autor denomina como *capital simbólico*. Los agentes, con el *habitus* que es propio dada su posición social, y con los recursos de que disponen, "juegan" en los distintos campos sociales, y en este juego contribuyen a reproducir y transformar la estructura social. Evidentemente, estos conceptos abonan la desnaturalización de las estructuras y los fenómenos sociales, propiciando una reflexión en torno a los mecanismos de dominación simbólica que operan en la superestructura y, a su vez, permiten un análisis más profundo sobre las representaciones que nacen y se consolidan con respecto al tango en la revista "Caras y Caretas" en cada momento del período abordado. Es decir que, al desmenuzar cada fascículo de la publicación es posible identificar el funcionamiento paralelo y conjunto de la estructura social objetiva y subjetiva. Los conceptos-clave antes mencionados, justamente son solidarios con esa identificación, propician el análisis en ése sentido y facilitan la construcción de hipótesis en torno al objeto.

Pero estos desarrollos teóricos requerían un anclaje local, una perspectiva latinoamericana que, si bien no es contemporánea a los trabajos ya mencionados, hereda muchos interrogantes inconclusos, a la vez que reformula aquellos que parecen instituidos. **Néstor García Canclini**, en tal sentido, aporta a este análisis el concepto de *hibridación*, es decir, los procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas -que existían de forma separada-, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos o prácticas. Es casi imposible abordar cualquier objeto cultural moderno o posmoderno sin considerar este desarrollo teórico que visibiliza la "mezcla" que se produce constantemente entre las

culturas y subculturas que coexisten en cualquier sociedad moderna o posmoderna. Resulta una herramienta de análisis imprescindible, además, para comprender los resultados que dicha “mezcla” produce que, como dice el autor, devienen siempre en una nueva estructura. Además, es útil para reconocer y analizar las representaciones del tango en la revista “Caras y Caretas” porque, según el autor, las hibridaciones son posibles -entre otros escenarios- en las ficciones artísticas, literarias o comunicacionales. Son contextos multideterminados donde diversos sistemas se intersectan e interpenetran, como es el caso del tango en el período estudiado: durante el período estudiado, la élite local construye la ciudad en semejanza a las grandes metrópolis europeas y estadounidenses, mientras que el resto del pueblo pretende sobrevivir con sus tradiciones en el proceso modernizador, y, de la convivencia de ambos sistemas socio-culturales, surge el tango. En tal sentido, además, la mezcla de lo culto, lo popular y lo masivo sería una buena definición de la revista “Caras y Caretas”, donde el contenido tiene una fuerte determinación económica (es considerada la primera empresa periodística del país) y ésta, indirectamente, define un proceso de hibridación cultural, que acompaña al proceso “macro” que, en dicho contexto, ya se está produciendo en casi toda la sociedad por condiciones históricas como son el ascenso de la clase media, la inmigración o el voto universal. Todas estas condiciones rompen con las identidades fijas o las pertenencias rígidas, propician los intercambios y las fusiones y fundan así nuevas estructuras, objetos o prácticas culturales. De la mano de esta ruptura, comienzan a surgir fenómenos sociales asociados como, por ejemplo, el consumo suntuoso de mercancías que confieren *status*, y, en tal sentido, en *Consumidores y ciudadanos*, el autor define al consumo como el conjunto de procesos socioculturales en los que se dan la apropiación y los usos de los productos, particularmente en los consumos culturales. Esta articulación del consumo y el *ser*, ahonda en un fenómeno social muy evidente durante el período y opera como guía para su análisis.

Por último, para abordar al sentido materialmente, es decir, hallarlo en *materias sensibles que son investidas*, a través de la práctica, *por materias significantes*, - resulta imprescindible considerar los desarrollos teóricos de **Eliseo Verón**. La puesta en espacio-tiempo del sentido, bajo la forma de procesos discursivos que pasa por la sociedad, es su área de estudio central y para el estudio de las representaciones, las construcciones de

sentido en torno a un objeto- como es el caso de las representaciones del tango en la revista “Caras y Caretas”-, es propicio considerar sus desarrollos teóricos propios y solidarios. En tanto están *investidas* de sentido, las representaciones se convierten en discursos y es necesario analizarlas como tales; reconocer sus *condiciones de producción y reproducción*, su *circulación*, su vida social material. En tal sentido, abordar un corpus requiere de una guía teórica y metodológica y es por eso que considero pertinente recurrir a los desarrollos teóricos del semiólogo argentino para analizar los discursos e imágenes que se publican en la revista “Caras y Caretas”.

2. ANÁLISIS

El tema que aborda la siguiente investigación está vinculado a las representaciones del tango que aparecen en la revista "Caras y Caretas" entre 1917 y 1935. Este abordaje resulta particularmente interesante porque no hay estudios previos similares sobre la publicación en dicho período.

A partir de las letras de tango, los personajes o cantantes del género musical; las obras teatrales, los discos que comienzan a comercializarse, los bailes, los cabarets, el cine, las academias de baile y las opiniones que todos estos elementos suscitan, es posible rastrear los ejes en torno a los cuales se funda la representación social del tango como un fenómeno de moda, inmediato, desligado de todo pasado y sin proyección al futuro, un fenómeno actual, instantáneo. La revista "Caras y Caretas", adscribe a dicha representación, la refuerza con sus historietas, con sus artículos editoriales, con su pauta publicitaria - progresivamente cada vez más vinculada al fenómeno musical y al direccionamiento del consumo de las clases medias- , sus entrevistas y sus notas sociales. Por tal motivo, cada número de la publicación es una unidad de estudio que devela macro y micro representaciones sobre el tango y sus derivaciones. Así, a través de la investigación documental, es posible analizar las ideas que se asocian al género, compararlas cronológicamente y hasta entrelazarlas con el contexto histórico, político y social de la época.

2. a Semanario festivo (Unidades de estudio)

La revista "Caras y Caretas" fue un semanario muy popular durante el período 1900-1930. Medio de origen uruguayo, su director, Eustaquio Pellicer, se trasladó a Buenos Aires por invitación del periodista Bartolomé Mitre Vedia y allí fundó en 1898 la versión argentina del semanario. Este innovador medio, acompañó la construcción de la Argentina moderna y dió cuenta de los fenómenos políticos, sociales y culturales que atravesó el país -sobre todo

en la primera época, dirigido por José Sixto Álvarez (Fray Mocho)- donde se combinaban el humor y el periodismo vehiculizados por el uso del recurso de la caricatura.

Se autodefinía como un "semanario festivo, literario, artístico y de actualidades", algo que permite deducir grandes aspiraciones retóricas así como, también, la ambición de la masividad; ya que la intención es convertirse en un medio de consumo amplio, popular. Interpela sin diferenciar ni clases ni intereses, a alguien siempre le va a interesar uno de todos sus componentes: lo festivo, lo literario, lo artístico o la actualidad (o todos los anteriores juntos). Como bien lo explica Pablo Mendelevich, "Caras y Caretas" constituyó, sin duda, el más fiel reflejo de aquella Argentina. Documenta de manera fiel el fenómeno de la inmigración, el desarrollo del comercio y la producción y, sobre todo, la metamorfosis de la Gran Aldea, convertida en ciudad.

*"... Acompañó el cambio hasta donde pudo. Su auge comenzó a quedar atrás cuando debió competir con otras revistas más novedosas que ganaban el favor del público, como Mundo Moderno, fundada en 1911. Acaso su vocación por abarcarlo todo, por expresar integralmente a la sociedad de entonces, fue la causa principal de la agonía..."*⁷

Entre los caricaturistas de la revista se destacó José María Cao Luaces (1862-1918), considerado el padre de la caricatura argentina. Además de esto, "Caras y Caretas" fue el medio en el cual publicó sus primeros cuentos el escritor uruguayo Horacio Quiroga.

Es, antes que nada, el antecedente periodístico más notable por desvincularse de la vocación política que, históricamente, impulsaba en nuestro país casi cualquier proyecto gráfico: fue lo que se denomina la primer *empresa periodística argentina*, ya que sus ediciones se sustentaban de la venta de espacios publicitarios, así como, también, del aumento de suscriptores. Además, fue la primera revista argentina con alcance internacional, consiguió posicionarse en España en los primeros años del siglo XX, con una importante tirada y numerosos lectores, allanando el camino para publicaciones futuras y fundando un estilo "totalizador" del cual se alimentaría la industria gráfica nacional en adelante.

Ante diversos fenómenos sociales de la época, el semanario siempre mantuvo una línea

⁷ M e n d e l e v i c h , P a b l o , " L a s r e v i s t a s a r g e n t i n a s " , R e v i s

editorial medida, ambivalente, sin evidentes adscripciones político-partidarias. Pudo retratar hechos históricos a través de sus caricaturas y captar su esencia de manera equidistante gracias al recurso inagotable del humor ya que, como lo enunciaba su slogan, este medio no perseguía la noticia, mucho menos la verdad, sino que, simplemente, se conformaba con contar sobre la actualidad. Un ejemplo de ello surge al comparar a esta revista con el diario o el periódico, un producto cultural que sus propias gramáticas de producción están más vinculadas a la información que al entretenimiento (al menos en aquellos años). Para citar un caso de la época, "La Prensa", por ejemplo, adoptó, desde el principio, una postura opositora al yrigoyenismo y a las reglas electorales democráticas aprobadas en 1912. Apoyó expresamente al Partido Autonomista Nacional y cuestionó el programa "revolucionario" de la Unión Cívica Radical. Apenas elegido Yrigoyen, "La Prensa" publicó una amplia editorial de defensa del conservadurismo y contra el nuevo gobierno en el que le advirtió su fracaso y su "desalojo del poder".

Por todas estas razones, la revista "Caras y caretas" resulta un objeto cultural atractivo para el estudio de las Ciencias Sociales en general, así como, también, para abordajes comunicacionales específicos como es el caso de las representaciones del tango. Es un testimonio de los comienzos de la *empresa periodística* en Argentina y permite rastrear, por eso mismo, entre otras cosas, las directrices de **consumo cultural popular** que se instalan en la clase media a partir de entonces. Rescata las representaciones que intentan delimitar el entretenimiento porque su principal objetivo no es informar sino más bien la recreación: en sus publicaciones se recorre la actualidad social, los enlaces, las visitas destacadas, los bailes de beneficencia, los objetos de moda, las curiosidades científicas y hasta los *chimentos* de la clase alta en la sección "La Dama Duende". Se intenta atraer al público al divertimento y la distracción, con la oportuna publicidad de las novedades en belleza y hogar: interpela a la incipiente clase media argentina al consumo, a la vez que organiza su tiempo de ocio. Y el tango, que ya está incluido en los *gustos* populares, no escapa a su prisma y lo representa dentro de ese amplio abanico de interpelaciones, dentro de la polifonía que confluye en cada edición; como para que cada quien recorte la cara de la moneda que más le plazca: o aparece representado por personajes estereotipados – de manera simpática –, o, en opiniones prestadas, lo tacha de vulgar o vergüenza nacional. Es lícito decir, incluso, que se habla de "tango" en sus ediciones por tratarse de un tema de

actualidad, un ritmo de moda, un producto mayormente urbano de consumo heterogéneo: gustaba en los bailes y en los cabarets; se conseguían partituras para tocarlo en piano y se comenzaba a grabar en discos; se utiliza para el teatro y, en la década del 20', se llega a combinar con el cine internacional en lo que serían pequeños conciertos *pre-función*.

*“... Se produce, entonces, un fenómeno inesperado, nuevo. Un prodigioso descalabro, mezcla genial, donde se confunden en un cambalache increíble los sextetos de Osvaldo Fresedo y de Julio De Caro, en lo que va de 1922 al 23, respectivamente, con el **Sheik** y **El hijo del Sheik**...”⁸*

Por tal motivo, este análisis se valdrá para rastrear las representaciones del tango en la revista “Caras y Caretas”, de los cuatro ejes temáticos que plantea la misma: la actualidad, lo festivo, lo artístico y lo literario.

2. a.II La primera empresa periodística de Argentina

- Organización interna de la publicación

En el período estudiado la revista ya goza de cierta estabilidad organizativa. Se mantiene entre las 100 y las 120 páginas por ejemplar y sale una vez a la semana, los días sábados. No hay secciones fijas pero sí hay algunas que mantienen cierta regularidad como, por ejemplo, a comienzos del período estudiado, la sección de la “Dama duende” que era una especie de “chisme enigmático” contado por una dama de la alta sociedad que se ocultaba tras el seudónimo, aunque dando algunas pistas de su encumbramiento en las altas esferas. Las tapas también eran un elemento consolidado. Con un trabajo impecable de dibujo combinado con editorial, en cada ejemplar se entregaba una obra de arte de la caricatura argentina que ulteriormente serían reconocidas de tal manera en exposiciones de arte popular, tapas de discos y libros. El mismo fenómeno se repite con las historietas publicadas.

Con respecto a la ligazón entre un número y otro, es importante destacar que la mayor

⁸ Byrón y otros, “La Historia del tango”, N° 6, pág. 8

vinculación correlativa la construían las cartas de lectores, que, refiriéndose a una publicación pretérita, reclamaban la inclusión de temas o información o, simplemente, agradecían las indicaciones o el asesoramiento que les representó una nota de interés general o un producto allí publicitado. En este último punto es en el que quizás encontramos el elemento diferencial y, a su vez, más permanente en la estructura de “Caras y Caretas”: la publicidad. Tiene un promedio de una publicidad cada una página, a lo sumo, cada una página y media. Inclusive, para mediados del 20’, comienza a incluir pequeños recuadros publicitarios dentro de las mismas notas o relatos, como una forma de incluir no sólo a los grandes comerciantes o empresarios sino, también, darles visibilidad a los pequeños emprendedores que, por aquella época, iniciaban la fuerte actividad comercial que caracterizará a todo el período.

Por fuera de estos mínimos rasgos afianzatorios, la publicación no cuenta con un estilo fijo de organización; en muchos ejemplares, incluso, da la sensación de una improvisación editorial adaptada a la coyuntura comercial inmediata.

- Lógica comercial

Caras y Caretas se propuso como un espejo en el que todos pudieran verse representados, mostrando una constante capacidad de incorporar signos de los deseos e identidades más diversos. Podían convivir los “patriotas” con los inmigrantes, intercambiar ideas en el espacio de “cartas de lectores” e, incluso, podían encontrar un punto de confluencia en los intereses de consumo, como el tomar una bebida que allí se publicitaba o auto medicarse con las promesas improbables de una curación pronta a enfermedades desconocidas. El vector de interpelación era el consumo: “aquí hay de todo, para todos los gustos y necesidades”. El trasfondo de toda la publicación era el vender más números y conseguir más anunciantes. Operaba como un manual de consumo, a la vez que defenestraba muchas de sus prácticas asociadas; era la lógica de vender lo más posible, abarcar la mayor cantidad de público y anunciantes -aunque, en esa tarea, se contradijera la línea temático-editorial de una página a la otra-. Las principales clases interpeladas al consumo son las incipientes clases medias y clases medias bajas que se habilitan como consumidores a partir de ciertas medidas económicas benefactoras así como, también, a partir de la apertura y reformulación hegemónica de la cultura, las normas sociales y la política. El ciclo

comercial cerraba a la perfección: el número elevado de lectores propiciaba el aumento de auspiciantes y, a su vez, los productos publicitados amplificaban el consumo y lo legitimaban como práctica social de ascenso; de manera tal que la revista “Caras y Caretas” operaba como una “guía” hacia el “progreso” y resultaba útil consultarla semanalmente. Abordaba una infinidad tan amplia de temas que se convertía en instructivo del accionar social sobre diversas situaciones o fenómenos: el entretenimiento, la realidad política y social, los acontecimientos históricos, los avances tecnológicos, la vertiginosa vida urbana, las modificaciones espaciales, etc.

Como bien lo explica Geraldine Rogers⁹, *la figura del consumidor tendía a fundirse con la del ciudadano y era frecuente la superposición de los campos semánticos de la política y el mercado*. Era posible, por ejemplo, que se hiciera un “plebiscito” para saber si el “pueblo” consideraba más adecuado festejar carnaval en verano o en invierno, como un intento de consensuar democráticamente cuestiones secundarias, simulando un ejercicio ciudadano en un acontecimiento menor como eran los festejos del carnaval.

2. b. El tango es una posibilidad infinita¹⁰(la actualidad)

Entre 1871 y 1920 llegan al puerto de Buenos Aires, cuatro millones y medio de extranjeros. Más del 50% son italianos, los dos millones restantes se dividen entre españoles -en su mayoría- y nacionalidades diversas como franceses, turcos, rusos, etc. Casi automáticamente, los inmigrantes pueblan las orillas y los conventillos para sumarse a la marginalidad preexistente, adoptando prácticas culturales, reformulándolas e, incluso, fundando propias. Podemos decir que son estos sectores los que fundan un *habitus* popular en la Argentina, la forma en la que los pobres “hacen las cosas”. Porque, como bien señala Bourdieu, *la clase social no se define sólo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el **habitus** de clase que <<normalmente>> (es decir con una*

⁹ En *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata (EDULP), 2008.

¹⁰ M a r e c h a l , L e o p o l d o , “ M e g a f ó n o l a g u e r r a ” , 1 9 7 0

*fuerte probabilidad estadística) se encuentra asociado a esta posición (...) El **habitus** es producto de los condicionamientos <<normalmente>> impuestos a los que están destinados a esta condición..."*¹¹

Esta masa inmigratoria que expande a la “Buenos Aires Aldea”, consolida su condición de clase que, lógicamente, no es determinante para su adscripción al género musical tango pero que sí está directamente vinculada a *condiciones de producción* del discurso “tango” y a las representaciones sociales que de él se desprenden. Es decir, asocia su condición de inmigrante a su quehacer cotidiano, a la vez que adquiere el quehacer cotidiano nacional. Podríamos decir que fusiona el **habitus** que le es propio con el **habitus** local. En dichas condiciones sociales surge el tango-canción, y éstas le inscriben unas características “mundanas”, globales, que propician, en el período estudiado, la diversificación del género, su mutación, su *hibridación* con otros géneros extranjeros, así como, también, una construcción paralela fuera de las latitudes rioplatenses. Esto se debe, en principio, a su condición inicial de música portuaria, que recibía influencias extranjeras y, a su vez, era difundido por marineros o viajeros ocasionales que pisaban puerto argentino y exportaban en barcos diversas mercancías, entre ellas, el género musical “mutante” que iba recolectando influencias en manos de sus ejecutantes. Así también, es difundido y repatriado por los “niños bien” que “pasean” por Europa, algo que refuerza notablemente el carácter errático del género y lo consolida local e internacionalmente como expresión artística popular “aceptable”. El tango está representado, durante las dos primeras décadas del siglo XX, bajo este paradigma “nómade” y obsceno, que se reconfigurará durante los años ’20, luego de que el género lograra la aceptación aristocrática vía París. En tal sentido, es útil analizar dentro de la publicación “Caras y Caretas” la convivencia de ambas “definiciones”. Es decir, esta “versatilidad” del tango, su carácter dual, las posibilidades infinitas de combinación quedan evidenciadas en la revista “Caras y Caretas”. En Opinión de Mme. De Thebes, una *exponente del ocultismo y de la quiromancia contemporáneas*¹², América del Sur, y Argentina en particular, auguraba un gran futuro a causa de sus recursos

¹¹ Bourdieu, P., "La elección de lo necesario", pág. 380, en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1979.

¹² Pág. 3 en *Revista "Caras y Caretas"*, N° 982, Buenos Aires,

naturales pero se veía amenazada por un baile que podría definirse como peligroso, en tanto que lo responsabiliza del posible fracaso del próspero futuro del país:

“... Las cosechas se anuncian buenas, ¿Pero por qué esas músicas, esos bailes, esas suntuosidades, en una palabra ese erotismo, que revelan las sombras al destacarse sobre la luz? ¿Esas parejas enlazadas o que se persiguen,- hacia qué abismo caminan sobre una senda de flores?»...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 3, 28-07-1917

Así mismo, en dicha publicación, apenas unos meses antes, se publicitaban academias de baile en las que, entre otras danzas, se enseñaba a bailar tango. Una academia donde era posible aprender la danza “peligrosa” que podía llevar a la ruina al país.

“... Hay ensayo diario de tango. Enseño en 3 a 6 días de 6 a 10 cortes o figuras de las más sencillas y modernas, las usuales en familia y salones distinguidos...”

Revista “Caras y Caretas”, pág.14, 17-02-1917

Esta contradicción responde, quizás, a la lógica comercial de la publicación -la primer empresa periodística de nuestro país- que, de alguna manera, obliga a sus editores a prevalecer el número de anunciantes por sobre la línea periodística; pero, por sobre todo, responde a una necesidad de identificación masiva, de adscripción de distintos sectores de la sociedad. Sectores que podían ver con agrado la difusión de una danza de moda o que leían entre líneas el ascenso de los gustos populares de la mano del ascenso social de las clases bajas y que se resistían a identificar ése fenómeno con el progreso. Para más prueba de ello, es posible rastrear en la sección de “La dama duende”, una sección de opinión no editorial, las reflexiones de una mujer-actor social que se dirige hasta a las autoridades para demostrar su descontento respecto de la popularización de la danza. Y, a su vez, en la sección de sociales, se narra una visita a la isla Martín García en la que los jóvenes de las familias más adineradas del país, entre otras cosas, se bailan unos “tanguitos” de moda.

Por otra parte, la cuestión de la inmigración tiene su instantánea en la revista y queda, justamente, asociada a las prácticas que le son propias al tango, así como, también, al baile “universal”, a la danza que convoca sin distinción de nacionalidades:

“... El compadrito porteño—hijo de turcos, sirios o libaneses—se está gestando en la calle Reconquista. Tatuajes. Olor a jabón barato. Collares de vidrio que lucirán con orgullo proletario las muchachitas del arrabal...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 48, 13-02-1926

“... ¡El tango!... Se baila hasta en los piniques de los rusos. Porque un pinique sin orquesta típica es como un velorio sin luces o una partida de caza sin perro sin escopeta. El tango tiene su almita que va dando la vuelta al mundo...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 09-02-1929

Estas asociaciones reafirman la condición potencial del tango, la energía que lo rodea: no es meramente una música, es una expresión que asocia, que une, que enlaza. Que logra vincular a las culturas advenedizas con la cultura local y sus expresiones, tal como impone la unión de los cuerpos en su danza; tal como consigue evocar imágenes fuera de su territorio de locación:

“...Al son de los organillos van las parejas marcando un aire de habanera o un chotis voluptuoso, en ese baile agarrados que tan directamente recuerda al tango argentino...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 99, 30-08-1919

Y así es posible que los inmigrantes lo adopten y lo incluyan en sus prácticas, que sus hijos se conviertan en los autores de los futuros tangos, en los bailarines de su danza y hasta, porqué no en los compadritos de alguna patota que acude a algún *piringundín* a desplegar sus atuendos y destrezas *tangueriles*. Y esta representación de “posibilidad infinita” tiene un enorme rédito comercial ya que en la misma página pueden retratarse al músico académico y al joven autor de tangos, o, también, - como se señaló anteriormente- puede quedar registrado el contrapunto de dos percepciones opuestas o contrarias sobre las posibilidades que plantea el tango, el *habitus* en el que se inscribe. Y todo esto apunta a que la revista vaya ganando lectores, lógicamente; que los auspiciantes tengan éxito en sus

ventas a partir de la publicidad en el medio y que los productos y servicios que allí se ofrecen se conviertan en mercancías de consumo masivo. Esto queda demostrado en la convivencia de opiniones subjetivas y/o colectivas disímiles o en la reseña de fenómenos sociales actuales como es la inmigración y sus prácticas; pero donde más potencia simbólica consigue es en la definición de lo que debe considerarse “música criolla”; “la expresión más genuina del canto y la música criolla” o “la fiel expresión del arte criollo”, que son conceptos asociados a la venta de discos que incluyen una amalgama de géneros musicales opuestos -tango, vals, foxtrot, pasodoble, shimmy, etc.- bajo el conveniente rótulo patriótico. Por supuesto que esto bien puede responder a una necesidad técnica de la industria discográfica pero por el uso insistentemente destacado del tango por encima del resto de los demás estilos, es posible inferir que se trata de una estrategia comercial. Las casas de Discos como “Odeón” o “Nacional” publican, durante el período estudiado, todos los meses, en cada número de la revista, una publicidad de página completa, siempre dentro de las primeras 20, donde, a partir de 1920, invariablemente se incluye un tango; más tarde, alrededor de 1925, la palabra tango ya aparece en tipografía especial, con destaque e ilustración. Como corte principal, se podría decir; como producto destacado.



Revista “Caras y Caretas”, pág. 27, 20-06-1925



Revista “Caras y Caretas”, pág. 10, 11-1-1919

2. b.I La coparticipación del poder (la actualidad)

Para comprender y analizar el período histórico en el que se encuadra esta investigación, es primordial considerar que *las letras de tango refuerzan las representaciones que se van construyendo en el acuerdo*¹³. El poder conservador que necesariamente debía armar una estrategia de reorganización social y económica, acude al tango como vehículo de muchas de las categorías, los valores y preceptos que necesitaba instalar en la ecléctica y, por entonces, caótica sociedad porteña. Durante el período estudiado, la Argentina se encuentra en una crisis hegemónica, las clases históricamente dominantes -así como todo su sistema de valores- están siendo interpeladas por una nación que acaba de insertarse al mundo a través de su reciente condición de "granero del mundo" y que, a su vez, está integrando población foránea, que acarrea ideologías y acciones concretas igual de extrañas y "peligrosas".

¹³ Matamoro, Blas, "La ciudad del tango", pág. 82, Editorial Galerna, 1969

Ya a principios del siglo XX, como en casi todo el mundo, comienza a vislumbrarse la tendencia hacia la igualdad social y el reconocimiento de los trabajadores como actores sociales y políticos. En nuestro país, por ejemplo, en 1901, se funda la Federación Obrera Argentina (F.O.A), una central sindical que nucleaba a la mayoría de los gremios del país. Tres años después, Alfredo Palacios es elegido como diputado por el barrio de La Boca y se convierte en el primer diputado socialista de América Latina. Su tarea es emblemática porque permite grandes avances para la clase trabajadora, como es el caso de la ley de descanso dominical. Pero, sin lugar a dudas, es la Revolución Radical de 1905 el hecho histórico que determinará los sucesos más importantes de la primera mitad de siglo. Fue el puntapié inicial para una democracia real, donde se eliminara de raíz la cosmovisión según la cual los terratenientes eran los únicos con derecho a gobernar un país al que consideraban una propiedad privada, una extensión de sus estancias.

Antes de la Ley Saenz Peña de 1912, las clases dominantes, a través del fraude y el voto cantado, marginaban a los sectores mayoritarios de la población de la vida política. Algo que resultaba ser la perfecta contracara del sistema de exclusión económica, derivado del modelo agroexportador en el que el poder y la riqueza generados por la mayoría eran apropiados por la minoría gobernante.

La revista “Caras y Caretas” bien puede considerarse la “corresponsal inconsciente” de todos estos sucesos históricos. Y esa labor queda automáticamente ligada al tango-canción como símbolo artístico y musical de la época, ya que, como bien señala Matamoro, *la aprobación parisense, unida a la necesidad del acuerdo, harían aceptable el tango ante la gran burguesía como un gesto de condescendencia hacia la plebe que lo había inventado. Por cierto que la concesión obligaría, y no sería el baile primitivo el aceptado en los salones de buen tono*¹⁴. Y esa versión “edulcorada” del tango será una de tantas otras representaciones que serán evocadas en las páginas de la publicación, un guiño hacia la “nueva política”, una colaboración histórica con la realidad social impuesta desde el estado: la higienización de las clases bajas, sus costumbres, su *habitus*, para una correcta inclusión en el nuevo mapa de clases. Matamoro insiste sobre este punto:

“... *La apertura política que se iba dibujando paulatinamente repercutió*

¹⁴ Matamoro, Blas, "La ciudad del tango", pág. 82, Editorial Galerna, 1969

también a nivel del trato con la cultura orillera. Se tendió a hacer del tango una institución pública y a neutralizar su contenido maligno. Así como el radicalismo aceptó el acuerdo y se convirtió en un partido liberal, el tango aceptó el adecentamiento y dejó la orilla, perdiendo su hermetismo primitivo... ”¹⁵

Claro que esta apertura tuvo sus reservas y la conversión del tango en institución pública no fue equivalente a valorarlo como producto de la cultura local. Más bien en la dicotomía nacional vs. extranjero y sus respectivos equivalentes culto/ignorante - una asociación ideológica muy marcada durante el período, principalmente a raíz los procesos inmigratorios -; el tango queda ubicado del lado de lo nacional o criollo pero no del “mejor lado”. Es decir, que se lo reconoce como un producto cultural popular argentino pero se reniega de que “siempre sea el único destacado”; “que tenga unos orígenes tan incómodos”; “que no sea de aquí, ni de allá”; etc.

“... tengan en cuenta los defensores del folklore típico que mucho de lo que se nos ofrece en calidad de tal, no son sino músicas importadas que hemos ido asimilando, y en otros casos, como en el de muchos tangos, no son más que plagios de melodías extranjeras o de trozos de música clásica....”

Revista “Caras y Caretas”, Pág.114, 26-01-1935

De qué tango habla este lector -que firma su descargo con el seudónimo “Amante del jazz”-, cuando denuncia el plagio de *melodías extranjeras*? Es posible que hable de aquellos primeros tanguitos, la era primitiva del tango; pero cuando habla de *trozos de música clásica*, es evidente que está hablando de la música actual del tango, esa que deviene con el tango canción, con el tango “institucionalizado”. La música que producen las orquestas, donde los intérpretes han recibido instrucción y saben de música clásica y de hacer arreglos a una pieza para plagiarla. Este tipo de reclamos se le hacen al tango en tanto deba ser contrapuesto con otro producto cultural pero, así también, se le recriminan unas consecuencias sociales que no son del todo su responsabilidad pero que le quedan prendidas por la representación negativa que tuvo antaño.

¹⁵ Ídem anterior

“... Hacen ustedes mal al defender nuestra música en citar en primer término el tango, ¿por qué ese empeño en llamar música nuestra a algo que no merece serlo? ¿Dónde dejan a nuestra verdadera música, a nuestro maravilloso e incomparable folklore? El tango es indigno de nuestro país, nacido en cuna por demás innoble, producto de mentes congestionadas, sólo mal ha hecho en nuestro país; ha enseñado a nuestros niños ese lenguaje procaz y obsceno de bajo fondo, que oyeron por boca de cancionistas "nacionales" y que repiten sin conocer su significado. Es una vergüenza: en nuestras provincias, seres que ni saben lo que es arrabal hablan ese lenguaje de hampa aprendido en la letra de "nuestro" tango que ustedes argentinos tanto defienden. Si eso es hacer patria, ¡pobre Argentina mía! ...”

Revista “Caras y Caretas”, Pág. 114, 02-02-1935

Esto es parte de una aparente discusión “inocente” sobre si el jazz debe considerarse música. Sin embargo, es simple reconocer las reservas que el poder político guarda sobre esta expresión popular, la dicotomía entre nacional/extranjero y su equivalencia entre culto/ignorante. No desmiente que es producto nacional pero, lisa y llanamente, lo reconoce como una creación de la peor parte de la sociedad, que se ha diseminado infecciosamente contaminando a la *patria* y a lo *verdadero*, dos absolutos improbables. Es una reproducción sistemática de los argumentos políticos que condicionan la “higienización” del género para un uso semi inclusivo de las clases bajas, para aparentar una *coparticipación del poder*. Sin embargo, los detractores locales del Jazz no innovarán en sus argumentos y, desde la misma lógica dicotómica, repetirán los razonamientos que desde las clases altas norteamericanas se esgrimen para negar la condición de objeto artístico y cultural de la “música de los negros”; adicionando a la trama, además, la cuestión racial.

“... También aceptamos que el arte, como manifestación, sigue a la vida como la sombra al cuerpo, vale decir, es un reflejo de aquella, por eso toleramos que alguien juzgue a la música de la jazz como expresión de esta época nerviosa y dinámica; pero esa música no es nuestra, ni proviene, lo que es grave, de una raza afín a la nuestra. Proviene de una raza fría, apática a las manifestaciones artísticas; de ahí que encuentre un pobre eco en nuestros oídos, que exigen una música compatible con nuestras características raciales...”

Revista “Caras y Caretas”, Pág. 107, 26-01-1935

En este párrafo queda evidenciada la adscripción a la dicotomía culto/ignorante ya que la raza negra, según la opinión de *Doña Rosa*¹⁶, es apática a las manifestaciones artísticas y, por tal motivo, no logra instalarse como un gusto de nuestra raza. Claro que aquí el juicio valorativo deviene en raza superior vs. raza inferior, (tan en boga en el mundo occidental durante el período estudiado), que, en definitiva, soslaya el mismo argumento que le aplican al tango cuando lo tildan de *inculto*. Es decir que las representaciones del tango, en el marco histórico de la coparticipación del poder, se construyen desde un funcionamiento superestructural ideológico y quedan plasmadas en este tipo de intercambios dentro de la revista “Caras y Caretas”; ya que es posible que estos mismos debates se mantuvieran en las mesas de café, con los mismos argumentos y los mismos juicios y, de allí, se trasladaran a la sección “Protestas del público” de dicho medio para, luego, circular y reproducirse en la sociedad.

Otra dicotomía de la época, asociada al posicionamiento ideológico y simbolizada por el tango, es la de pasado glorioso/presente demacrado, que tiene sus equivalencias en pasado inocente/presente impuro:

“... Cosmópolis no es ya la Buenos Aires de otros tiempos, cuando su más acrisolada aristocracia, venía de la estancia para abrir sus salones a las elegantes y animadas mascaradas de la época, y cuando más de una curiosa porteña en discreto dominó asistía de incógnito a los tradicionales bailes del Colón o de la Ópera... Ni ése recurso nos queda hoy a las rezagadas como yo en la populosa ciudad... aquellos famosos bailes en los que vibraba la impetuosa alegría, característica de los criollos de vieja cepa, se han convertido en monótona ronda de parejas tan ridícula como aburridas.... Y para hacernos la ilusión de disfrutar del Carnaval, hemos de convertirnos en ávidos peregrinos del bullicio y la alegría, tratando de hallar las impresiones que anhelamos, en los bailes del Tigre o de Mar del Plata. ...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 57, 17-02-1917

La *monótona ronda de parejas*, refiere al baile circular que bien le cabe a un vals como a un tango, que se da en ocasión del carnaval, un festejo que, en opinión de *La dama duende*, a partir de la “retirada aristocrática” de la escena social, ha perdido la alegría y la elegancia. Claro que este “presente demacrado” no se lo adjudica directamente al tango, pero sí, entre

¹⁶ Efectivamente, quien suscribe a la carta es Rosa Carroza.

la enumeración de factores que colaboran con el “desanimado” carnaval, queda representado el baile característico, ligado al bullicio, a la ridiculez y al aburrimiento.

“... *«al menos entonces no se bailaba el tango, sino el minué»...*”

(En un relato corto, refiriéndose a la época de Rosas).

Revista “Caras y Caretas”, pág. 172, 27-12-1924

En este breve comentario, también está presente la imagen política que el tango personifica. Es posible que la reposición lógica fuera: “en la época de Rosas, en la que cada clase ocupaba su espacio y tenía divertimentos acorde a su condición social, se vivía en una tiranía pero *al menos no se bailaba el tango, sino el minué*”. Y aquí queda de manifiesto nuevamente la resistencia a lo que encarna el tango, no sólo a su música o a su baile, sino a sus connotaciones políticas e ideológicas; las clases se están reacomodando, se van aceitando los engranajes del mecanismo social y se destraba el ascenso, un ascenso que acarrea la inclusión de prácticas, representaciones y discursos antes soslayados o menospreciados. Y quienes se resisten a ese desplazamiento, esgrimen argumentos evocativos, nacionalistas o hasta, incluso, científicistas para tacharlo de innecesario o dañino. La revista “Caras y Caretas”, los recoge, los fusiona y los vende; les da espacio a éstos como a sus detractores y, de esa manera, se auto confiere un estado de actualidad que sirve a los fines de ofrecer lo que promete: dentro de sus ejes temáticos, está la actualidad, las conversaciones que se mantienen cotidianamente sobre cuestiones presentes y que propician opiniones; por lo tanto, su lectura garantiza “estar en tema”, conocer los temas “en boga”. En la siguiente imagen se evidencia la “sutil” diferenciación jerárquica que, aun siendo leve, revela el carácter decadente que implica la inclusión del tango en los bailes de carnaval. En la primer serie de fotos se retratan personas en particular, individuos, con nombre y apellido y calificados a partir de adjetivos como elegante o prestigioso y se titula como “baile”. En contraposición, en la segunda serie de fotos (que sólo son dos muy generales), apenas se saca una foto grupal, sin epígrafe, y sólo se adjetiva al anónimo grupo de atractivo; y se le da el nombre de “fiesta”. Como es evidente, hay dos estilos de festejo que están simbólicamente enfrentados en esta página y la revista encuentra la manera de exhibirlos a ambos, de compararlos delicadamente para que ambos protagonistas consigan su espacio de publicidad.

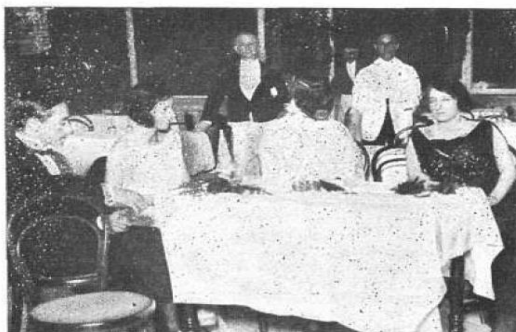
BAILES: EN EL TIGRE



Señora Magdalena Villegas de Martínez, presidenta de la comisión de damas bajo cuyos auspicios se celebró el primer baile de disfraz y fantasía.



Señoritas Sarah y Milly Ancell que lucieron elegantes trajes en el lucido festival de carácter benéfico celebrado en el prestigioso club.



Señoras de E. Santamarina, de García y de Estrada.



Familia Richard Benítez, refrescando en el buffet.

LA FIESTA DEL TANGO



Un aspecto de la sala del teatro de la Opera donde se celebró la Fiesta del Tango.



Un atractivo grupo de damas y caballeros que concurrieron a la velada organizada por la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música.

© Biblioteca Nacional de España

2. b.II Los avances tecnológicos de la época vinculados a la producción musical

♦ El tren que avanza

El cine nacional comenzó a gestarse, en nuestro país, por el año 1897- muy poco tiempo después de haberse lanzado en París-, con la importación de las primeras cámaras, de origen francés. Eugène Py -un francés residente y uno de los pioneros del séptimo arte nacional- se convirtió en el primer realizador y camarógrafo cinematográfico con la realización del corto "La Bandera Argentina", que consistía, nada más y nada menos que en una imagen fija de la bandera flameando en la Plaza de Mayo. Así mismo, el médico Alejandro Posadas filmó varias de sus intervenciones quirúrgicas con una intención documental-científica. En estos inicios, la tecnología permitía un registro mudo de imágenes, es decir que, más allá de la novedad de ver proyectadas escenas reales en situaciones incluso cotidianas, (cabe recordar aquella famosa imagen de las obreras saliendo de la fábrica de los hermanos Lumier), la actividad cinematográfica ni se acercaba a ser una industria. De alguna manera, éstas fueron las primeras "intenciones" cinematográficas nacionales porque su consolidación debería esperar más de veinte años, hasta su época de consagración, en la década del 30' con una de las estrellas nacionales del momento, Carlos Gardel. Mientras tanto, se comenzaban a proyectar noticieros que se limitaban a reflejar eventos sociales, paisajes, desfiles militares y grandes sepelios.

En 1907 se produjeron los primeros ensayos de cine sonoro en los que la imagen era acoplada a un registro fonográfico. Mario Gallo, bajo la influencia de la corriente francesa del Film d'Art, se convirtió en el primer realizador de ficciones cinematográficas nacionales con esta nueva tecnología, y su primera película fue "El fusilamiento de Dorrego" en 1909, de la cual no se conserva copia.

Apenas cinco años después, en 1914, el director de teatro y dramaturgo Enrique García Velloso filmó el primer largometraje nacional, "Amalia", y, en 1917 Federico Valle, que

era el único con formación afín¹⁷, produjo el primer largometraje de animación del mundo: "El Apóstol", una sátira de Hipólito Yrigoyen realizada por Quirino Cristiani en la que el entonces presidente duerme en su humilde catre y sueña; su otro yo se desprende, va al Olimpo, requiere y obtiene los rayos de Júpiter y los arroja sobre Buenos Aires, para destruir la corrupción y el vicio enquistados en la ciudad.

Recién en 1933 y tras algunas experimentaciones inconclusas, la recién fundada Argentina Sono Film, produjo la película "Tango" dirigida por Luis Moglia Barth e interpretada por Azucena Maizani, Luis Sandrini, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Tita Merello, Pepe Arias y Juan Sarcione. Ya el reparto es indicio de que esta obra se convertiría en un objeto cultural histórico. Sin embargo su importancia no reside únicamente en su valor artístico sino que, además, implica la instauración de representaciones difundidas masivamente; se trata de temas o tópicos recabados del quehacer nacional y representados en la pantalla grande. Un ejemplo de esta tendencia, es el film "Los tres berretines", de Enrique Susini, (la segunda producida por Argentina Sono Film en 1933), en la que aparecen retratados el tango, el fútbol y el cine en el marco de una familia, con la intervención de Luis Sandrini (a esa altura, la estrella del cine nacional) acompañado por Luis Arata y Aníbal Troilo –entre otros–. Es decir que el cine comienza a influir en la construcción de las representaciones sociales y, a su vez, refuerza las existentes, las actualiza o las destruye. En éste último film, "Los tres berretines" es un objeto que cristaliza a la perfección esta tarea de significar que va adoptando el cine nacional: la obra se centra en registrar los tres principales "berretines" (hobbies o aficiones) de los porteños de la época: el fútbol, el tango y el cine. Además refleja un fenómeno social muy común por entonces, el hecho de asociar este tipo de "entretenimientos" con la ruina económica y la pérdida de tiempo. Es decir, los principales pasatiempos del momento eran categorizados como económicamente perjudiciales y vacuos; entre ellos, como ya se mencionó, figuraba el tango.

La revista "Caras y Caretas" acompaña el crecimiento que va logrando la industria cinematográfica nacional. De manera más indirecta en un principio -ya que no publicita estrenos patrios- pero, aun así, va "aleccionando" al lector sobre la existencia de una

¹⁷ Se formó como operador de cámara y director en Italia y Francia de la mano de Georges Méliès y los hermanos Lumière, fue el primer camarógrafo en realizar la primera toma aérea de Europa y llegó a la Argentina en 1910, por estar casualmente filmando en el vecino Brasil.

actividad extranjera que, posiblemente, alguna vez, lográramos “imitar” en nuestro país. Sobre todo se aboca a las “figuras” internacionales, estadounidenses y europeas; destacando su tarea como artistas durante el período del cine mudo y, más adelante, con advenimiento del cine sonoro, resaltando aspectos de su personalidad o su vida privada. Algo similar al periodismo de espectáculos actual.

Con respecto a las representaciones del tango asociadas al cine en la revista “Caras y Caretas” son, como en otros casos, no publicitadas a nivel nacional porque, probablemente, es mucho más redituable exportar los productos culturales derivados del género. Así como en nuestro país se fomentaba el consumo de films estadounidenses y, a través de éstos, se legitimaba la penetración cultural; en Estados Unidos o Europa era muy común que se promocionaran espectáculos o artistas sudamericanos asociados al tango con un éxito mayor del que había logrado a nivel local. Y eso, en parte, se debía a la ligazón del tango con el erotismo del nuevo continente, el imaginario según el cual se había vinculado a toda una región con un ritmo apenas urbano. De hecho, en la revista “Caras y Caretas” en raras oportunidades aparece el tango asociado al cine; salvo en los casos en los que va de la mano de Gardel, en algún film extranjero de los años 30’, en ocasión de su estreno, más como un destaque para el artista argentino que triunfaba en el exterior que como una alusión meritoria al género. Al cine se lo representaba como un arte incuestionablemente extranjero que sólo se producía correctamente en Hollywood bajo la influencia de sus temáticas y con las interpretaciones de sus artistas, directores o guionistas. Por eso si se filmaba y estrenaba una película nacional con la temática “tango”, era posible que no se la publicitara o reseñara en la revista de ninguna manera; pero sí, al tratarse de un nuevo film estadounidense de Gardel u otro artista “internacional” -argentino o no- era menester que se lo mencionara aunque más no fuera para vender un disco con la banda de sonido de la película.

*“... El tango de la película "Las luces de Buenos Aires", cantado por su creador
CARLOS GARDEL. ...”*

Revista “Caras y Caretas”, pág. 15, 31-10-1931

En esta oración se promociona el nuevo disco de la firma Odeon, un compilado de géneros

y artistas que tiene la particularidad de haber sido publicitado unos meses después de que Gardel estrena “Las luces de Buenos Aires” en Nueva York, con producción de la Paramount, en 1931. Dos años después, el 27 de abril de 1933, la Argentina Sono Film estrenaba su primera producción, el primer largometraje de sonido óptico que se produjo en el país y este enorme suceso, durante todo el año, no recibe ninguna mención en la revista. Ni vinculada a su música, a las actuaciones, al guion o, como mínimo, al acontecimiento nacional que representaba una producción de estas dimensiones. En cambio, se publican reseñas de página y media en la sección “Cinco minutos”, para películas estrenadas un año antes, de origen estadounidense y francés, como “El signo de la cruz” (nº 1.804.), “Canción de oriente”, (nº 1.805), “Nagana”, “El malvado Zaroff” (nº 1806), etc. Un hecho que refuerza la tendencia impuesta del consumo de manufacturas importadas, el prejuicio de que la producción nacional nunca alcanza los cánones de calidad que consiguen los objetos extranjeros; a la vez que explicita la lógica comercial que subyace en cada nota o reseña publicada. Aun así, probablemente por la insipiente de la técnica, hay películas de la Paramount, en las que Gardel participa protagónicamente y tampoco son reseñadas por “Caras y Caretas”: “Espérame” (1933); “La casa es seria” (1933); “Melodía de arrabal” (1933); “Cuesta abajo” (1934); “El tango en Broadway” (1934); “El día que me quieras” (1935) y la última película que graba el cantante “Tango bar” (1935).

La representación del tango asociada al cine que aparece en la revista “Caras y caretas” es aquella que construyen desde los guiones extranjeros, estadounidenses, chilenos o franceses; ésa es la imagen que recoge y legitima la publicación. Un cliché de la época, que simboliza al tango como la música erótica, sólo capaz de significar pecado, perdición, lujuria, brevedad, tristeza y muerte (o locura); con una ubicación geográfica equivalente entre París y Buenos Aires. Sin embargo, aunque esos mismos símbolos operan en la película “Tango!” de la Argentina Sono Film, la revista no publica su estreno, ni la menciona para vender discos, ni la reseña para, cuánto más no sea, criticarla. Algo que sí hace con los casos antes mencionados, que son, casualmente, piezas producidas por la Paramount Pictures, RKO Pictures o la Metro Goldwyn Mayer. El siguiente extracto, de alguna manera, define cuál es el prisma desde el cual se juzga al cine como arte, desde qué simbolismo se lo considera legítimo objeto cultural (aunque requiera, aún, ciertas modificaciones correctivas):

“... Es incuestionable que el cinematógrafo — y en particular el de procedencia norteamericana — ha influido poderosamente sobre nuestras costumbres. Ha dejado mucho bueno y ha dejado, también, mucho malo. Algunos educadores y moralistas, desde los días de su iniciación, dieron el grito de alarma y reclamaron para los niños y el público en general ciertas medidas preventivas. ...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 37-38, 22-04-1933

Ya en la primera oración está definiendo al cine estadounidense como el “cinematógrafo culturalmente influyente”, una descripción que, lógicamente, instituye y justifica la exclusión de cualquier representación -del tango o cualquier otro objeto/fenómeno/suceso- que produzca otro “cinematógrafo”, local o no, y, de esta forma, delimita las significaciones a las que adscribe: aquellas que son objeto y argumento de las películas extranjeras (sobre todo las norteamericanas). Un posicionamiento muy común de la época, que responde a un paradigma filosófico y social en el que Estados Unidos y Europa cobraban prestigio y le conferían éste a sus mercancías y productos culturales a partir de ser economías “avanzadas” o “desarrolladas”, fuertemente orientadas al capitalismo industrial y, por ende, “naturalmente” productoras. Una situación que los posicionaba dominantes sobre las economías primarias exportadoras (como en el caso argentino), algo que se hacía extensivo a cualquier campo de desempeño: el arte, la política, la educación, los avances tecnológicos, etc. Desde esta cosmovisión parecía ser que estos países eran expertos en casi todo y debíamos aprender de ellos para acercarnos a esta experticia. Incluso para representar nuestras prácticas locales, para significar, para crear signos y/o símbolos. En la última parte del análisis, se verá que el caso de Gardel -fuertemente vinculado a las representaciones del tango en el cine- quien resulta, a partir de convertirse en un producto del *star system*, un ejemplo por antonomasia para este argumento¹⁸. Incluso, con respecto al cine particularmente, el rasgo técnico es identificado como una cualidad “racial” norteamericana:

“... Lo más representativo de Norteamérica en el mundo es hoy el cine. En él se revelan

¹⁸ En la última parte del análisis fundamentamos en profundidad este caso.

y manifiestan todas las cualidades fundamentales de la raza: celeridad, audacia, espíritu aventurero, energía, dinamismo. No cabe, por lo tanto, nombre más justo y apropiado que el de "Cinelandia" para la magna república, y el de "cinelandios" para todos sus felices, activos y gesteros moradores. ... ("Cinelandia")

Revista "Caras y Caretas", pág. 133, 04-06-1927

En la nota completa lo que se intenta es, principalmente, esgrimir argumentos científicos sobre la habilidad norteamericana para producir y dirigir películas; un hecho que, de alguna manera, excluye al resto de las naciones que producen cine o que, al menos, las coloca en una posición de inferioridad con respecto a las realizaciones estadounidenses. De hecho, el título de la nota es "Cinelandia", una denominación ideada para rebautizar al país ya que, según su autor, Francisco Grandmontagne, Estados Unidos era el pueblo *innominado*, que, a pesar de su potencia y supremacía era *un país que apenas se llama Pedro*, y por ello resultaba necesario apodarlo como "Cinelandia", dadas sus condiciones "naturales" para el cine.

En la década del 20, cuando aún lideraba la industria internacional el cine mudo y, por los avances tecnológicos, se perfilaba una inminente industria cinematográfica sonora, la revista "Caras y Caretas" publicó una nota de tres entregas que se titulaba "El porvenir del cine", donde se preguntaba cuáles serían las próximas novedades en materia de género principalmente, y, para ello, consultó, entre otros, al director francés, Diamant Berger, quien brindó una perspectiva que delineaba un futuro clasista del cine, definido directamente por las condiciones materiales de los espectadores:

"... EL DRAMA CINEMATOGRAFICO, TAL COMO DEBE SER.

Este género busca aún su verdadera fórmula tanto para la interpretación como para el asunto y la dirección de escena. Se encontrará, sin embargo; y veremos formarse escuelas, tal como en la novela y el teatro. Se creará un cine especial que dejará de lado las formas un tanto infantiles impuestas hasta hoy por el terror de las empresas a contrariar el gusto del grueso público, pues creen conquistarlo respetando beatamente todas sus convicciones y sentimientos. Pero quieranlo o no las empresas, ha llegado el día de que la libertad de pensar y el ansia de cultura artística se impongan también en el cine. La modicidad del precio de entrada es lo que ha asegurado la clientela de las familias, y con éstas una cierta reserva en la lucha de ideas. Ahora bien, la gran

clientela no puede dominar las grandes preocupaciones de arte. Es menester llegar con el cine a donde se ha llegado con el teatro. Los salones, entonces, se dividirán la clientela y se especializarán. Nada impide al cine estudiar los problemas sociales, tanto económicos como artísticos y morales. El film tiene tales poderosos y personales medios de exponer y comentar un pensamiento, que no puede desinteresarse más de aquel campo de actividad. El cine siente hoy hambre de dignidad. Las más delicadas ideas, las más osadas, las más locas quimeras, los más violentos problemas deben trasladarse a la pantalla como al teatro y al libro. Es inverosímil que los directores de escena continúen improvisando o retocando los films. Hasta hoy han tenido plena libertad para hacerlo: el resultado lo hemos visto en el total mediocre de las cintas. Se necesitan asuntos exclusivamente cinematográficos; la adaptación de novelas y obras de teatro no es más que un tapafaltas. Para escribir un asunto de film es menester ser escritor. Es tener en muy poco este nuevo arte el creer que un portero o un tramoyista de studio son capaces de encontrar un asunto real, de descubrir una acción, de hallar situaciones, escudriñar la psicología de los personajes, escribir las leyendas, crear, en fin, el ambiente de la pieza por la elección sutil de detalles. ...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 3, 28-02-1920

Esta “visión” sobre el futuro del séptimo arte, si bien tiene ciertos ribetes artísticos referidos a las temáticas o el perfeccionamiento de los guionistas y directores, más que nada apunta a mejorar algunas condiciones técnicas del producto cine para volver más provechosa la industria en general. Un intento por segmentar los consumos y los intereses para poder captar así más público, diversificando los productos según sus gustos y sus ingresos porque *la gran clientela no puede dominar las grandes preocupaciones de arte* y es momento de direccionar los argumentos y las temáticas para garantizar el consumo masivo, para encauzar las elecciones. Y en ese sentido es que “Caras y Caretas” refiere al cine, como una novedad extranjera de consumo segmentado y del que solo le interesan las piezas que son equivalentes con un libro o una obra de teatro. Porque, de otro modo, el cine resulta muy vulgar, de consumo muy accesible, un entretenimiento muy barato. Quizás por eso se publica en la revista el siguiente anuncio:

“... Entre nosotros, la casa Max Olucksmann ha adquirido su exclusividad y la estrenará en el Palace Theatre, Corrientes, 757, en el Teatro General Belgrano, Cabildo, 2165 y en el Palace Theatre de Rosario, calle Córdoba, 1384, simultáneamente, el domingo 30 del corriente. Todos los demás lunes, miércoles y viernes se estrenará un nuevo episodio. La Nación, uno de nuestros más autorizados diarios, y uno de los primeros de América, ha comenzado ya la publicación del folletín, lo que por sí solo prueba su interés y su valor artístico. ...” (Reseña del estreno de “El misterio de la doble cruz” novela animada producida por la “Casa

Pathè”, de origen francés.)

Revista “Caras y Caretas”, pág. 8, 29-09-1917

Este fragmento pertenece a una nota de dos páginas que la revista le dedica a “El misterio de la doble cruz” donde, entre otras cosas, se afirma *que hoy por hoy el cinematógrafo, más que el libro, mejor que el diario, es el medio ideal de enseñar deleitando, según la vieja fórmula y, por decirlo así, el verdadero pan del espíritu moderno*. Claro que está hablando del cinematógrafo extranjero nuevamente; no el norteamericano en este caso, pero sí el francés. En este sentido, vale destacar que el 28/09/1917 se estrena en Buenos Aires el largometraje mudo “Flor de Durazno”, de origen nacional y que contaba con la participación protagónica de Carlos Gardel. Ni en su estreno, ni durante todo el año, se hace referencia alguna a esta película. Lo mismo sucede con “El Apóstol”- estrenada en noviembre de ese año-, que, si bien no estaba vinculado argumentalmente al tango, representaba un suceso cinematográfico para la época y se soslaya sistemáticamente de la publicación.

“...Todas tenemos nuestras libretas llenas de anotaciones, y abochornadas, agitadísimas, decidimos cumplir a toda prisa, con los compromisos más urgentes, haciendo quince o veinte visitas entre cinco y siete de la tarde, afligidísimas por perder la exposición A, la conferencia B, o la audición C . . . o simplemente, un nuevo estreno en el Cine...”

Revista “Caras y Caretas”, pág.69, 29-09-1917

“... Cuán difícil resulta establecer, amigas mías, una línea de continuidad entre la tradición de los hogares porteños más respetables, y la liberalidad de costumbres, de concepto y hasta de lenguaje, de la generación actual; sobre todo, entre las figuritas brillantes que vuelven del extranjero, para incorporarse en el solar de los suyos, al ritmo de esta vida nuestra, que fuera años atrás ejemplo de tan señorial distinción! (...)

— Es que las niñas de mi tiempo estábamos habituadas — oí decir a una joven señora — a vivir en una cálida atmósfera de invernáculo, y ahora se vive a la intemperie...

Se refería naturalmente al ambiente de moral creado en los hogares de viejo cuño. El criterio moderno, en cambio, ávido de abarcarlo todo, carece — por lo general — de la base firme y serena de una dirección espiritual... La escuela perniciosa de los films sensacionales va deformando por desdicha el criterio de nuestras adolescentes, que se jactan hoy de poder afrontar las más peligrosas situaciones de la vida, creyendo salir siempre airoso de la prueba....”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 35, falta fecha

♦ La máquina parlante

El gramófono fue el dispositivo más utilizado mundialmente para reproducir sonido grabado desde la década de 1890 hasta mediados de la década de 1950, cuando apareció el disco de vinilo a 33 RPM. Para su funcionamiento, emplea un sistema de grabación mecánica analógica, en el cual las ondas sonoras son convertidas en vibraciones mecánicas, que hacen mover una púa que traza surcos sobre la superficie de un disco metálico o de cera. Al igual que los discos de vinilo recibe un baño metálico que luego se desprende formando un molde positivo de la grabación, el cual será puesto en una prensa que lo presionará contra un material termoplástico.

A fines del siglo XIX, esta nueva tecnología acabó imponiéndose sobre el fonógrafo por representar un costo más bajo de producción, dado que a partir de un único molde original podían realizarse miles de copias de, además, una mejor calidad. Era un sistema de grabación y reproducción que podía ser usado una y otra vez, aparte de resultar muy práctico el reemplazo del cilindro por un disco plano; los sonidos eran grabados en ranuras onduladas y “leídos” por una aguja, que transmitía el patrón de vibraciones a un diafragma o bocina, el cual amplificaba los sonidos originales. Aunque presentaba estas ventajas industriales por sobre su antecesor, el gramófono tenía un impedimento que ni él ni el disco de vinilo posterior superaron: con el fonógrafo los usuarios podían grabar sus propios cilindros, con música o voces. Una posibilidad que volvió a estar disponible recién con la aparición de los magnetófonos de carrete abierto, los grabadores de alambre metálico, grabadores de cintas de cassette y dispositivos digitales, tales como computadoras equipadas con tarjetas de audio y grabadores digitales portátiles.

El alemán Emile Berliner -que trabajó durante algunos años en los laboratorios Graham Bell y, luego de independizarse, comenzó a experimentar alternativas de grabación y reproducción acústica- fue quien formalizó la existencia de esta nueva tecnología. Cuando el gramófono fue introducido en el mercado (1888), tuvo que competir con el fonógrafo, el cual se había introducido unos años antes y gozaba de gran popularidad. Sin embargo, debido al complicado manejo del aparato, el desgaste prematuro, la dificultad de almacenamiento, los efectos de la humedad, la sensibilidad y cambios de temperatura sobre la grabación de cera de los cilindros; hacían del disco un soporte más duradero y de mejor manejo.

A principios de 1900 Berliner se asocia a Jhonson y en 1902 establecieron una nueva firma en los Estados Unidos, la *Victor Talking Machine Company*. Alrededor de 1905, la compañía Victor comenzó a experimentar la idea de hacer más estéticos los gramófonos, de "disfrazarlos" de muebles, para enmascarar su aspecto de maquinaria. La solución fue cambiar de lugar la trompeta amplificadora y plegarla dentro de un gabinete alto, con tapa en la parte superior para esconder la tornamesa y puertas en el frente, que además de ocultar la trompeta, servían como un control de volumen. La idea fue rápidamente patentada y llamada *victrola*, nombre que la compañía usaría para todos sus gramófonos de trompeta interna. Prácticamente en todo Latinoamérica estos artefactos comienzan a ser rebautizados como "vitrolas", lo que sería una adaptación "lunfarda" a la marca y que se volvería popular para referirse a cualquier gramófono, de cualquier marca y modelo. En paralelo a esto, surge una novedad en la técnica discográfica: la grabación por las dos caras del disco, (hasta el momento sólo se utilizaba una). Berliner automáticamente consideró que se trataba de un avance técnico muy lucrativo y quiso incluirlo como producto asociado a su empresa, pero Johnson se resistió y la *Victor* no grabó discos por las dos caras hasta 1923.

En el año 1899 llegan a Buenos Aires los primeros gramófonos para discos planos de 6 y 7 pulgadas de diámetro, importados por la casa Enrique Lepage, ubicada en la calle Bolívar 375. Procedían de Estados Unidos y exhibían la marca "Gramophone" registrada por su inventor, el alemán Emilio Berliner en el año 1888. Estas "máquinas parlantes" asombran a la población de Buenos Aires al punto de convertir en lucrativa una inusual práctica: en plena calle -Florida y en la Avenida de Mayo- era posible acceder a una demostración

audible por un costo equivalente a un espectáculo popular de la época. Esta misma experiencia y modalidad ya había ocurrido en Buenos Aires cinco años antes, en 1893, con la aparición del fonógrafo de Edison que grababa y reproducía cilindros de cera.

En 1902 se graban en Buenos Aires los primeros discos para gramófonos siendo su diámetro entre 165 y 175 mm, y realizándose las grabaciones por medio de una máquina ambulante enviada por la compañía Zonophone, un sello discográfico estadounidense que, más tarde, sería absorbido por la *Victor Talking Machine Company*. En estos primeros discos Zonophone graban su voz y su música payadores y cantores como Arturo de Nava, Alfredo Munilla, la orquesta del Teatro San Martín y la Banda de la Policía de Buenos Aires. Tres años después, en 1905, comienzan a comercializarse los primeros discos de 10 pulgadas (25 cm.), grabados en Buenos Aires por la misma casa Zonophone, incluyendo nuevos intérpretes: Ángel Villoldo, Andrée Vivianne, Higinio Cazón, Gabino Ezeiza, José Madariaga y la orquesta del teatro Apolo, entre otros. Empiezan a considerarse artistas vinculados al incipiente tango. Ya para entonces, además, existían otras compañías discográficas como Odeón, Víctor Pathe y Columbia, que grababan en Buenos Aires con el mismo sistema ambulante, el cual, con el tiempo, favoreció al género por sobre sus homónimos de la época.

Sólo cinco años después, en 1910, el italiano José Tagini, dueño de un bazar que comercializaba discos y máquinas fonográficas, obtiene la licencia de la casa Columbia para grabar discos, instalando ahí mismo un laboratorio de Grabación, en Avenida de Mayo y Perú. Y fue el mismo José Tagini quien le ofrece la oportunidad a un joven de 21 años, llamado Carlos Gardel, para que grabara siete discos dobles con repertorio a su elección.

Los primeros tangos, sin letra y con instrumentos de viento ya se habían grabado en 1904. Pero recién en 1911 se incorpora el bandoneón, en un registro de la Orquesta Típica Criolla dirigida por Vicente Greco. En 1917 se estrena en Uruguay el primer tango-canción, *Lita*, el antecedente del que, luego, será *Mi noche triste*, que da inicio a la era del tango con letra y que fue grabado por el dúo Gardel-Razzano. En 1926 se graba el primer tango con el sistema de grabación eléctrico, que mejoró notablemente la calidad del sonido. La intérprete de dicho tango fue Rosita Quiroga, adelantándose al, por entonces, afamado Carlos Gardel.

Con el advenimiento de las técnicas de captación, fijación y reproducción del sonido, se

produjeron cambios evidentes -y, a la distancia, lógicos- en la manera de consumir la música. Tanto por la situación de la escucha misma, como por la posibilidad de difusión de contenidos y de industrialización de esos nuevos objetos culturales; este nuevo artefacto proponía a la sociedad la posibilidad de que la música y las palabras dichas en la fugacidad del presente pudieran ser reproducidas en el futuro, un fenómeno novedoso y revolucionario a la vez, ya que modificaba totalmente los modos de comunicarse, una apreciación que bien puede considerarse ante la aparición de casi cualquier nueva tecnología vinculada a la comunicación.

Aunque la euforia científico-tecnológica ya había aparecido en Buenos Aires oportunamente con el teléfono, la iluminación de las calles, la electrificación del alumbrado y de los *tranways* y la potabilización y distribución del agua, particularmente las técnicas asociadas a la grabación y reproducción sonora -primero con el fonógrafo y luego el gramófono- introducen una problemática inédita, la de la obra única y su **reproductibilidad**. La diferencia que existe entre éste y el fonógrafo es que en lugar de tratarse de un grabador-reproductor sobre cilindros, se trata de un aparato que solamente reproduce, y lo hace a partir de discos planos. Sumado a esto, la característica técnica esencial del gramófono es que, a diferencia del fonógrafo que copia los sonidos insertándose en profundidad, graba con oscilaciones laterales. Eso acota su capacidad de grabación a ciertas frecuencias del espectro de tonos medios y agudos. Algo que tuvo consecuencias discursivas y de mercado, ya que para las grabaciones musicales se requería una selección de artistas que tuvieran desarrollados esos registros. Es decir, que se construye una audiencia "cautiva" (sólo es posible escuchar discos grabados por otro, no hay posibilidad de grabarse a sí mismo), que sólo consumirá un determinado estilo de voces, aquellas que tengan las cualidades necesarias para poder ser grabadas con fidelidad. Así mismo, para comprender el anclaje social que tuvo el fenómeno tecnológico, es importante contextualizarse en la vertiginosidad de los avances de la época: quince años antes, la posibilidad de escuchar un sonido despegado de su fuente sonora era impensada y quince años después del gramófono de Berliner, comenzará a consolidarse el dispositivo radiofónico. Pero no todo tenía que ver con el ámbito de la ciencia y la tecnología. Al comenzar el siglo XX el resto de la sociedad empezaba a tener sus propias hipótesis sobre los usos de estos dispositivos. Algunas de ellas, incluso, asociaban la posibilidad de grabar

la voz humana con un proceso democratizador: el uso de este dispositivo implica que todos pasan a tener las mismas posibilidades de hablar y ser escuchados. Esta tendencia implicó, a principios del siglo XX, que el contacto cotidiano con la música incluya dos esferas: la pública y la privada. En la primera estaban los conciertos en los teatros, las sociedades musicales, el cinematógrafo, los cafés, etc. En la otra la ejecución en el hogar. En un principio, la posibilidad de escuchar música en el hogar dependía de la habilidad de ejecutar un instrumento o cantar. Tan importante era en el país la práctica musical hogareña que los avisos de muebles para el hogar proponían amueblamientos standard, intermedio y de lujo, pero en las tres variedades se ofrecía un piano. Uno podía comprar una mesa más grande o más chica, dos o tres sillones, una biblioteca más o menos grande, pero todo venía acompañado de un piano. Sin embargo, con el advenimiento de estas nuevas tecnologías, esa práctica se reduce a la obtención de un gramófono y discos planos para reproducir, simplificando las posibilidades, así como, también, modificando absolutamente el "consumo" de la obra, ya que todos pasan a ser público, sin ejecutantes tangibles.

La *Vitrola* y los discos de pasta son el avance técnico asociado a la música, más publicitado en la revista "Caras y Caretas". Por el año 1917, ya es posible encontrar publicidades de página completa difundiendo las ventajas de una *Victor* por sobre la actuación de una orquesta o la ejecución personal. Es más, incluso se la denomina "instrumento" para reforzar la representación de "fidelidad" sonora que posee el artefacto. Además, recurriendo al uso de un silogismo trunco al que es posible reponer con la premisa lógica de "el amo es quien elige la música" y "el que elige la música es usted"; -un ardid clásico de la publicidad que apunta a remarcar una autonomía ficticia del consumidor, una falsa libertad de elección- se subraya la posibilidad de elegir, de organizar el repertorio en base a los gustos personales:

"... Este instrumento no pone reparos en repetir cualquier baile. Tampoco molesta a los que bailan, y tiene la gran ventaja de ocupar muy poco lugar. Elimina, por otra parte, las molestias y los gastos en que es necesario incurrir cuando se contrata una orquesta...."

Revista "Caras y Caretas", pág. 75, 24-02-1917

Claro que, los gustos “personales”, son también contruidos desde la publicidad; ya que para utilizar la *Vitrola* es necesario comprar los discos que contienen la música. Y, en el mismo año, es posible conseguir discos del dúo Gardel-Razzano interpretando un gato patriótico, así como, también, interpretaciones varias de Lola Membrives, entre las que se encuentra el tango “Cara Sucia”; todo bajo la categoría de *la más alta expresión de la música nacional!*¹⁹

Es importante remarcar que los objetos más publicitados en la revista “Caras y Caretas” durante el período estudiado, son la victrola, el cinematógrafo y la radio. Esto lógicamente se debe al suceso histórico de dichos avances tecnológicos, a la necesidad del mercado de convertirlos en redituables, de incluirlos en los consumos masivos. Pero el caso de la victrola es el más asociado al tango y el único de los tres que no recibe críticas ni directas ni indirectas dentro de la publicación. El paradigma del disco, como soporte y como mercancía, sacraliza al género por desmotivar el consumo social de prácticas y elementos asociados al tango que se toca en vivo, en un cabaret o en un prostíbulo. Es solidario con el proceso político de adecentar la expresión artística orillera, ya que permite que los hombres y mujeres que deseen consumir tango, lo puedan hacer en sus casas, sin necesidad de exponerse a la obscenidad y la procacidad. Quizás por eso logra el beneplácito masivo con tanta rapidez y se sostiene su popularidad durante todo el período, sin resistencias evidentes como de las que son víctima el cine o la radio. La representación del tango en disco, sonando en una victrola, es la equivalente a una familia escuchando una pieza en el comedor burgués, bailando el padre con la hija mayor o los esposos vestidos decentemente, elegantes, y la trompeta de fondo. Es estético, resulta más armonioso que un hombre claramente borracho, desalineado, abrazando el límite de la cintura de una mujer escotada y dos guitarristas de fondo que tocan mirando al piso. Además, es una representación virtual, una promesa de lo que es el tango en disco, una estrategia publicitaria, pero ancla en la sociedad y se instala el precepto de que el tango se escucha mejor en disco. Así como se puede afirmar, con poco rigor científico, que el tango está hecho para que lo canten los

¹⁹ P á g i n a 79 , R e v i s t a “ C a r a s y C a r e t a s ” N ° 981

hombres, con el mismo sustento, se construye una representación *tangueril* de que la música en general y el tango-canción en particular, están hechos para escucharse en disco de pasta.

2. b.III El fin de la Belle époque

"... Sí, ¡una profusión triunfal de creaciones! La Exposición Universal de París, en 1900, parece dar el impulso de arranque a los inventos y desarrollos técnicos. La primera línea de metro atraviesa la capital. El "hada Electricidad" está llamada a transformar la industria y la vida cotidiana. El cine, que nació en 1895, se convierte en el gran arte popular, en el que Louis Feuillade se impone a Georges Méliès. Los automóviles surcan las carreteras de Francia. Enseguida la aeronáutica apasiona a las multitudes; Blériot realiza la primera travesía del Canal de la Mancha en 1909 y Roland Garros, la del Mediterráneo en 1913..."²⁰

◆ 1870-1914

Como suele suceder, según el prisma a través del cual veamos la realidad, obtendremos distintas instantáneas. *La Belle Époque* desde luego, no fue tan bella para todos. De hecho, el término mismo se acuña cuando la era ha finalizado y, quizás, la clave para ello sea el hecho de que eso que conocemos como *Los años locos* fue el período previo a la Primera Guerra Mundial, *los años de vida por oposición a los de muerte*²¹ (que le sucederían). Pero esta edad de oro de la burguesía simboliza un período de una creatividad excepcional, de avances tecnológicos impensados, de predominio urbano, del auge positivista y cientificista. Aunque, en realidad, fuera, lisa y llanamente, la instalación social de la clase burguesa como el modelo ideal de felicidad:

"... Lo que en efecto llama la atención de esta sociedad es el reinado no compartido de la burguesía. Compuesta aproximadamente de un millón de personas no sólo posee las palancas de la producción económica sino que impone también su modelo de civilización, monopoliza la cultura letrada, domina los medios de comunicación –los periódicos–, fija

²⁰ Michel Winock, "1914: El fin de la Belle Époque", *Realidad económica*, revista de ciencias sociales, enero de 2014

²¹ Ídem anterior

*las reglas de la condición femenina y de la vida familiar..."*²²

Por este tamiz pasará el tango y será positivamente evaluado, aunque modificado:

*"... París se convierte en la Ciudad-Luz, la que atrae a escritores y artistas del mundo entero: Picasso, Chagall, Stravinsky y los ballets rusos... En París es donde se libra la gran batalla entre el arte académico, que ocupa todavía las instituciones, y las vanguardias: el fauvismo, el cubismo, el futurismo..."*²³

Y en esa batalla, las expresiones artísticas populares o *no académicas* -como el tango- conseguirán un destaque inédito hasta el momento; que se instala provisoriamente hasta que la Guerra borra toda intención de vida y felicidad. De dicho proceso histórico se desprende un “carácter” plausible en casi todos los objetos culturales de la época, ya que, como explica Liliana Marcini, a fines de la primera y principios de la segunda década del siglo XX *los complejos entramados de la sociedad rioplatense se ven sacudidos por diferentes y complicados sucesos históricos, locales e internacionales que van a dejar su impronta en la conducta de nuestro pueblo. Éste se tornará desconfiado de su suerte, escéptico, y descubrirá de manera empírica que la felicidad es una abstracción inentendible.*²⁴ Un análisis que bien puede explicar el costado oscuro de los sentimientos que representa y traduce el tango en sus letras, el reflejo cabal del sentimiento colectivo que se instala como precepto en las temáticas y el *modo de ser* tangueril que aparece esquematizado en notas de opinión, como la que sigue a continuación, donde se ve reflejado el humor ácido del pueblo respecto a la definición del presupuesto nacional de 1917:

“... y como si se tratase de un tango de moda, están a puro cortes con los ítems y a quebradas con los incisos...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 36, 03-02-1917

Aquí el tango no aparece representado pero sí referenciado para simbolizar una voz, un “tono” que está directamente ligado a la cosmovisión que se instaló en nuestra sociedad -como en la gran mayoría de las sociedades occidentales de la época- a partir del fin de *Belle Époque*, un hecho

²² Ídem anterior

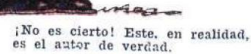
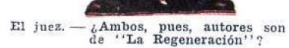
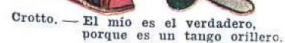
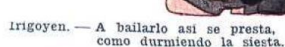
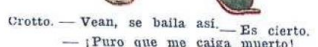
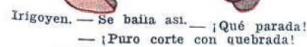
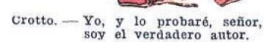
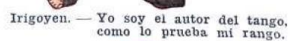
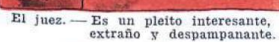
²³ Ídem anterior

²⁴ Marchini Liliana, pág. 47 en “El tango Cultural del teatro”, la Cooperación, Buenos Aires, 2002

histórico que toca de cerca a la sociedad porteña de aquellos años por el proceso inmigratorio así como, también, por el modelo económico paniaguado del país que se mantenía expectante de los sucesos europeos a fin de dilucidar los efectos que éstos generarían en las rentas nacionales. Es importante destacar que, por las características estilísticas de la publicación, donde el humor y la parodia eran las herramientas principales de análisis, es común que se utilicen señas y giros asociados al tango para explicar casi la gran mayoría de los acontecimientos políticos y sociales. Eran parte de una estrategia de acercamiento al lector así como, también, de despersonalización editorial que permitía generar opinión elípticamente. Las tapas de la revista son, quizás, la síntesis más acabada de este método de “observación” crítica, guardan una relación directa con este enfoque que el período histórico propicia. En la siguiente caricatura - que se publicó dos meses después de la firma del tratado de Versalles - se puede verificar la entonación “tragicómica” para retratar las discrepancias del entonces Gobernador Bonaerense Crotto y el Presidente Yrigoyen²⁵ -que derivaron en la renuncia del primero en 1921 y la fractura del radicalismo entre personalistas y anti personalistas- así como, también, queda evidenciada la “afinidad” discursiva que el tango guardaba con este enfoque “melodramático” de la realidad.

²⁵ En la caricatura al ex presidente se lo nombra con I, en vez de con Y. Hace un tiempo fue tema de discusión historiográfica cuál era la forma correcta de escribir el apellido porque, incluso, en la partida de nacimiento figura el apellido con H (Hirigoyen). Sin embargo, mientras fue presidente, el líder del radicalismo prefirió firmar todos los documentos con el apellido Yrigoyen. En tal sentido, en este trabajo, respetando esa voluntad, el apellido se escribirá con Y.

EL PLEITO DEL TANGO



© *Biblioteca Nacional de España*

Tapa de la revista “Caras y Caretas”, 30-08-1919

simbólica sobre quién escribió “el tango”, la revista está representando abiertamente la disputa de autoridad que ambos libran entre las clases populares, no sólo porque utilizan una expresión que le es propia (el tango), sino porque, además, en el diálogo, los “argumentos” se articulan en relación a la pertenencia o el origen popular. Dice, por ejemplo, Yrigoyen: “yo soy el autor del tango, como lo prueba mi rango”. Crotto, por su parte, responde: “el mío es el verdadero, porque es un tango orillero”. Ambos intentan apelar a su propia condición de clase para exigir mayor autoridad; una escena real enmarcada en la comicidad ácida de una caricatura, que resuelve la verdadera disyuntiva con una definición imaginaria sobre quién escribió el tango. Y el desenlace es cruel pero su fuerza se licua en la trama satírica, tan común a la publicación como al *habitus* popular de la época. Un dato de color relacionado, que sirve para comprender esta perspectiva sarcástica que se instala en gran parte de la sociedad - un hecho que bien puede ser la clave del éxito de publicaciones como ésta-, es el calificativo en que deviene el apellido Crotto. Mientras fue gobernador de la provincia de Buenos Aires, el Dr. Crotto sancionó el Decreto 3/1920 que autorizaba y permitía a los peones rurales a viajar gratis en los trenes cargueros con la finalidad de trasladarse a los lugares donde podían conseguir empleos temporarios. A partir de este hecho, comenzó a denominarse a estos sujetos como “los hombres de Crotto”, una calificación que, con el tiempo, se abrevió con el epíteto “croto” para designar a éstos y cualquier otro sujeto que se caracterizara por una apariencia “indigente.”



(Revista “Caras y Caretas”, pág. 48, 03-02-1917)

Estos giros, en los que el tango y sus prácticas se inscribían cotidianamente, eran parte del discurso popular, un elemento constitutivo de éste; frases como, por ejemplo, “tocate un tango”, “cambiá de disco”, “otra vez con el mismo tango”, etc., eran modismos comunes para referir a diversas cuestiones - dentro de la publicación y fuera de ella-; figuras o imágenes que remitían indirectamente a una cosa o situación soslayada conscientemente; un simbolismo muy común al tango y sus letras, que contenían la *segunda lengua*, el idioma ilegítimo, el lunfardo. Y esto es bien aprovechado en “Caras y Caretas” para definir un estilo editorial, sobre todo en las cuestiones vinculadas a la política, en aquellas circunstancias históricas,

nacionales e internacionales que implicaban un posicionamiento. Durante la Primera Guerra Mundial, el hecho que paralizó al mundo occidental durante el período, en la revista se refería a los intentos de conciliación a través de Sarrasqueta, un personaje cómico *tangueril* que hacía de árbitro de paz o enviado diplomático en fechas claves. Él no entiende qué representa la Primera Guerra Mundial, quizás porque es demasiado inocente o, tal vez, porque es un “compadrito ignorante” que piensa que la paz se puede hacer concretamente, como una estatua. Y es lícito pensar que, sin distinción de clases, la gran mayoría de occidente no entendiera qué estaba sucediendo, sobre todo por lo inédito de toda la situación; pero, sin embargo, “Caras y Caretas” le confiere esta distorsión al estereotipo popular, al personaje de la revista más representativo del tango, el admirador, el pseudo *canfinflero*, que en todos lados se presenta con sus polainas blancas y su sombrero *canotier*, intentando colaborar en el desenlace de los hechos, creyendo que en la vida real, como en un *vaudeville*, es posible enriquecer el argumento con una canción. Sarrasqueta mismo encarna ese espíritu de *vida por oposición a la muerte*, es el remedo local, medio burlón, medio ridiculizado, fuera de moda, pero con indiscutible “buena intención”.

2. c La disciplina ceremonial de la moda²⁶ (lo festivo)

Durante la primer década del 900, el tango es exportado a Europa. La vía de exportación fue, consecuentemente con su origen orillero, la prostitución: los marineros, las víctimas de trata de personas, los músicos, los dueños de cafés mal afamados y hasta los niños bien, construyen el puente que atraviesa el atlántico:

"...En París, por la época, está de moda exaltar a ciertas criaturas venidas desde el turbio cimiento de la sociedad, y traer desde los arrabales del planeta costumbres exóticas (...) Los jóvenes de la oligarquía van a aprender a París la ciencia internacional del consumo suntuario, la disciplina ceremonial de la moda. Como rasgo local, exhiben, en cambio, toda la sabiduría orillera aprendida en burdeles y academias. El resultado es que traen a Buenos Aires el cabaret de París y dejan en la ciudad luz la danza porteña (...) la imagen del tango y la Argentina orillera y lunpanaria quedan soldadas para siempre a los ojos mundiales que miran desde París..."²⁷

La revista "Caras y Caretas", en tanto un medio de comunicación, opera atribuyendo sentido a diversos fenómenos de la época. Quizás su principal función sea generar un área

²⁶ Matamoro, Blas, "La ciudad del tango", pág. 80, Editorial Galerna, 1969

²⁷ Ídem anterior

común de significados respecto a los procesos económicos, sociales y políticos que atraviesa la Argentina en las primeras décadas del siglo XX. Es el período de las primeras presidencias radicales (1916-1930), el momento de la apertura democrática y la bonanza económica, la era del auge popular. Las *prácticas sociales de consumo* son una de sus derivaciones y se relacionan progresivamente con el *orden cultural internacional*, con las modas que van siendo impulsadas desde los centros económicos y culturales del mundo y son amplificadas en el ámbito local a pie y puntillas. Un ejemplo claro de ello es el hecho de que el tango, para ser aceptado y popularizado, previamente, obtiene la *canonización parisiense* y entonces sí consigue un lugar -aunque menor- dentro de la escena social y cultural de Buenos Aires. Esta novedad de las *prácticas sociales del consumo*, en Argentina, durante dicho período, no sólo estará apuntalada por los "gustos" mundialmente aceptados sino que, además, estará fuertemente determinada por una intención de ascenso social de las clases populares. En tal sentido, los bienes y servicios que *aconsejan* los medios de comunicación en general adquirirán un sentido construido socialmente de *diferenciación social y de distinción simbólica entre los grupos*.

"... De esta re-visión de las nociones de consumo García Canclini llega a establecer una perspectiva, que es concordante con la que sustenta Mary Douglas y Baron Isherwood, al relevar el "doble papel" de las mercancías: "como proporcionadores de subsistencias y establecedores de las líneas de las relaciones sociales" (Douglas e Isherwood, 1979:75). De acuerdo a estos autores, además de sus usos prácticos los bienes materiales "son necesarios para hacer visibles y estables las categorías de una cultura" (Douglas e Isherwood, 1979:74), con lo cual se está destacando los significados sociales de las posesiones materiales. Desde esta perspectiva, se va a poner entre paréntesis la utilidad práctica de las mercancías para asumir en cambio "que la función esencial del consumo es su capacidad para dar sentido" o, en otros términos, que "las mercancías sirven para pensar" (García Canclini, 1991:77). La racionalidad del consumidor será, entonces, la de "construir un universo inteligible con las mercancías que elija" (García Canclini, 1991:81). ..."²⁸

Como bien plantea García Canclini, no se trata de una simple relación entre las necesidades y los bienes creados para satisfacerlas, no hay un *orden natural* de consumo

²⁸ S u n k e l , G u i l l e r m o. *Una mirada crítica a la cultura desde el consumo* en libro "Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder", Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela, 2002.

sino que, más bien, el *orden*, es construido socialmente, es el resultado de un proceso cultural que excede el valor de uso de los bienes, su concepción instrumentalista. Entre esos bienes y servicios, bien se encuadran los productos culturales, como es el caso del tango, y su análisis en el marco de la revista "Caras y Caretas" es útil para identificar los significados y los valores que surgen y se difunden entre las clases y grupos sociales de la época; así como, también, las prácticas asociadas al consumo del tango que expresan éstos valores y significados y las relaciones en las que están contenidos. Un ejemplo de ello es el vínculo retroalimentativo del tango con el teatro, en particular con el sainete criollo, donde los escenarios, las temáticas, los personajes, los diálogos y hasta el lenguaje de sus obras pueden inspirarse en un tango-canción o, a la inversa, una letra de tango puede ser concebida con la exclusiva finalidad de cuadrar con el relato de un sainete.

Es entendible, entonces, que existieran, para las clases altas, objetos y servicios, símbolos, asociados a la representación social del tango, ésa que había surgido vía París a principios del 900, cuando la *Belle Epoque* justificaba la adscripción a "excentricidades" ajenas a su clase, como parte de un ritual de iniciación en el ceremonial del consumo. Como bien reflexiona Bourdieu, *nada es más ajeno a las mujeres de las clases populares que la idea, típicamente burguesa, de hacer de todos los objetos de su vivienda ocasión para una elección estética, de llevar hasta el cuarto de baño o la cocina, lugares estrictamente definidos por su función, la intención de armonía o de belleza, o incluso de hacer intervenir unos criterios propiamente estéticos en la elección de una cacerola o de un armario*²⁹; una cosmovisión que se irá amplificando durante el período estudiado, de la mano del consumo arribista y que bien puede servir para comprender que existiera un color asociado al tango, un modo de vestir, una estética, una manera de ser, un consumo especialista o autorizado, que nada tiene que ver con el patio de un conventillo un domingo a la tarde cuando llegan dos guitarristas y tocan algunos tangos para que bailen las parejas. Aquí se cristaliza la representación ya que, en París primero y en los cabarets porteños luego, el tango va a reconvertirse en algo más adecuado a las *condiciones de producción* posibles en las clases altas locales: se van a crear orquestas, los músicos de conservatorio comenzarán a producir partituras, los cantantes de cuplés grabarán discos, darán conciertos,

²⁹ Bourdieu, capítulo 7, pág. 381, "La elección de lo necesario " *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducción de M. del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, Madrid, España, 1998.

filmarán películas, y, a partir de "Mi noche triste" los poetas y académicos se dedicarán a escribir letras de tango.

Para cristalizar el vínculo que existe entre la revista "Caras y Caretas" y el consumo de la representación social del tango basta una publicidad, entre tantas, de 1917 en la que una exclusiva joyería del centro anuncia artículos costosos y suntuarios para la época, con opciones de pago accesibles (léase *admitimos en pago cartoncitos 43 a 2 centavos cada uno*), y como estrategia de venta ofrece de obsequio, con la compra de estos artículos, un broche de oro y esmalte que emula la figura de una pareja *decente* bailando tango. Aquí es posible identificar no sólo la interpelación al consumo popular de mercancías hasta entonces asociadas a las clases más acomodadas sino que, además, se refuerza la intención de adoctrinamiento estético, con la asociación de este consumo a un objeto cultural popular como es el caso del tango. Es decir, la clase popular es interpelada en este aviso a consumir un objeto "aprobado" como útil por las clases altas, en las condiciones económicas que le son posibles y con el aliciente de simbolizar un ascenso social vehiculizado por una representación cultural que pertenece a su propio universo de representaciones culturales: la pareja que baila tango bien vestida, de forma adecuada, sin la vulgaridad de la que era víctima antaño. Todo ello sin contar que la idea de la promoción, del comercio disfrazado de ventaja, es un lucrativo recurso mercantil de la época para ampliar el segmento de compradores potenciales. Ya que, la clase media podía acceder a este tipo de objetos-símbolo mediante una privación, por el ahorro, es posible que esta estrategia apelara a la utilidad práctica de "hacer un buen negocio", que la transacción "valga la pena" (con el sacrificio que hago por un reloj pulsera de oro, me llevo, además, un broche a la moda).

REGALAMOS UN BROCHE "TANGO" DE ORO Y ESMALTE
A los primeros 1.000 compradores de cualquiera de estos artículos

Hermosa pulsera-reloj extensible, de oro 18 k. r., marcha garantizada, por sólo **\$ 10.—**

N.º 10 — Anillo 18 k. r., cincelado, a pesos..... **4.—** Monograma, 50 cts.

Broche "Tango", gratis a todo comprador.

N.º 6. — Anillo 18 k. r., con amatista, zafiro o rubí, a pesos..... **4.—**

Admitimos en pago cartoncitos 43 a 2 centavos cada uno. Flete de nuestra cuenta. — Visiten la Casa o pidan por carta, remitiendo importe al Gerente de la **CASA MATUCCI, S. del Estero, 653, Bs. Aires**

Un bonito reloj para caballero, extra chafó, áncora, a tapas, de oro 18 k. r., garantizado, por sólo **\$ 10.—**

Esta imagen del broche, su ofrecimiento como un “regalo” adicional a una compra suntuosa financiada, esta mueca inclusiva, tiene que ver con un corrimiento en los límites — hasta entonces inflexibles- de clase, de pertenencia. El consumo podía servir como llave al ascenso social, el cabaret podía ser el espacio “adecuado” para que el tango se “encarrilara” y sólo fuera una danza de moda, un detalle estético. Como bien lo resume Matamoro en “La ciudad del tango”:

“...La oligarquía inventó un tango para su consumo privativo. Se perdió la original coreografía sexográfica y se conservó la forma estructural, convirtiéndolo en un fenómeno estético...”³⁰

Una evidencia de esta afirmación son los objetos que comienzan a asociarse a la representación tango: los perfumes, las joyas, las telas (como la seda), el champagne, etc. Todos son objetos que ya le pertenecían a las clases acomodadas pero, paulatinamente, comienzan a intentar ligarlas a los incipientes consumos asociados al tango.

“... La una de la noche. A un cabaret, sin vuelta de hoja. Allí adopta Fulanito una actitud cansada de hombre de mundo; se sienta, bosteza dos veces y pide lo que es obligatorio pedir. Ha confesado, muy en secreto, que el Champagne no le gusta, pero es chic y es fuerza tomarlo...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 37, 14-07-1917

³⁰ Matamoro, Blas, "La ciudad del tango", pág. 73, Editorial Galerna, 1969

Otra representación del consumo de “lo que está de moda” asociada al tango, que es posible rastrear en la revista “Caras y Caretas” es la del *carabera*, el simpático vago que va de cabaret en cabaret, que no trabaja, la oveja negra de la familia. Es un estereotipo muy común en 1917, de familia acomodada, sin necesidad de trabajar, sin oficio ni profesión, un paria. Bien podría ser un delincuente pero, como es de clase media o media-alta, es un zonzito simpático. Este personaje de la realidad que es parte de muchos relatos cortos que se publican en la revista, es un claro ejemplo del muchacho que trata de aprender todas las normas de consumo que son menester para “pertenecer”, para ser parte, para “estar a la moda”. Es un estereotipo que tiene dos variantes: la variante del hijo de una “buena” familia con unos ingresos medios-altos que no quiere ni trabajar, ni estudiar, ni casarse; y la segunda variante que tiene casi los mismos componentes con la salvedad de que el *carabera*, en este caso, no posee ni familia “bien” ni fortuna económica de ningún tipo. Esa mínima diferencia es la que determina el juicio valorativo que se va a desplegar sobre el personaje: si se trata de Sarrasqueta -el pobre-, la valoración será que es un caradura, un ridículo, un “figuretti” que termina resultando hasta tierno; en cambio si es un chico “bien” que “se las tira a chanta” será señalado como la vergüenza de la familia, el dolor de cabeza de su madre y la razón de la rabia contenida por su padre.



Izquierda: Sarrasqueta, personaje de historietas de la revista. Derecha: “Fulanito” personaje del relato breve “Un mozo chic” publicado el 14-07-1917, pág. 37.

Sarrasqueta es una personificación pintoresca del compadrito del prostíbulo, un residual cómico del tango picaresco de fines del siglo XIX; en cambio, el “fulanito” representaba un “mal de la actualidad” que arrastraba a los jóvenes de familias “bien” a la tarea fútil de emborracharse sin alegría en el cabaret de Buenos Aires, Berlín, París, Montevideo o Barcelona. Estaba asociado al costado contemplativo del tango, ése que surge, sobre todo, con las letras del tango-canción donde el eje temático comienza a ser desplazado de la chabacanería a la nostalgia. Por el barrio que muta, por el amor que no fue, porque el mundo es injusto, porque la madre era tan buena y, aun así, se murió, o porque el tango ya no es lo que era, todo podría convertirse en letra para el género. Si bien son, en cierto punto, hasta dicotómicos, ambos poseen componentes comunes: el vector musical del tango

(aunque en dos estilos distintos), la necesidad de buscar recursos sin trabajar, la evasión de la monotonía cotidiana, así como, también, la participación en espacios nocturnos que operaban como refugio a la soledad: el prostíbulo y el cabaret. Son dos macro personificaciones de varias micro representaciones sobre el tango que pululaban por entonces en la sociedad porteña: “el tango es una deshonra nacional”; “Es la cuna de todos los vicios”, “no es música criolla”, etc. Muchos de estos juicios se rastrean en las cartas de lectores que mantienen acalorados debates sobre si, siendo argentino, es lícito escuchar Jazz; donde se reclama que se incluya en las secciones de la publicación más actualidad literaria que radiofónica o cinematográfica, o donde, incluso, se trata de evidenciar cómo los jóvenes - y sobre todo las jovencitas - se comportan ajenas a las normas de “buena moral y decoro” por sólo estar a la moda. Es entendible que estas representaciones se dieran en el seno de la sociedad de la época ya que estamos hablando del choque de dos generaciones completamente opuestas: la generación de inmigrantes y/o argentinos que se habían formado bajo la autoridad del hogar, la iglesia o la escuela que se enfrentaba a la primera generación de argentinos influidos por la cultura de masas. Era un proceso de enormes resistencias que en la revista “Caras y Caretas” encontraban espacio de publicidad, así como, también, podían encontrar, conviviendo sin sobresaltos, secciones dedicadas a la música de moda, la parodia de situaciones “preocupantes” como la del tarambana que no trabaja ni estudia y encima lo atienden y lo mantienen, fotografías de actrices solteras que filmaban películas por todo el mundo, etc. Es decir que, por un lado alimentaba la resistencia a las nuevas prácticas - entre ellas el tango - y, por el otro, publicitaba las nuevas tendencias. A la lógica comercial le cerraba completamente esta dualidad contradictoria: era más conveniente que a la revista la leyeran los detractores y los aficionados, a que la leyeran sólo uno de ambos grupos.

LES PARFUMERIES DE
GABILLA
Paris

SES CRÉATIONS
Musardises
Tango —
De toutes..
.... un peu
Sais-tu —
Lilas —

EAU DE COLOGNE



Revista "Caras y Caretas", pág. 36, 28-02-1925



Revista "Caras y Caretas", pág. 41, 23-02-1924

2. d Los dientes del perro (lo artístico)

José González Castillo - dramaturgo, director de teatro, periodista, libretista y letrista argentino - y Alberto T. Weisbach -también dramaturgo argentino- escribieron, entre otros, el sainete *Los dientes del perro*. Esta obra fue una bisagra al abordaje teatral de las *prácticas populares-tangueriles*, en palabras del propio Castillo:

"...el género chico español, ofrecía un modelo magnífico de copiar. El chulo era el original graciosísimo de nuestro compadrito porteño. La chulapa, nuestra taquera de barrio, el pelma sablista de los Madriles nuestro vulgar pechador callejero, las verbenas nuestras milongas, las broncas nuestros bochinchés..."³¹

El rasgo diferenciador de esta obra no sólo reside en el hecho de que se ejecutaba un tango-canción en vivo sino que, además, Elías Alippi -que estuvo a cargo de la puesta en escena- ideó la escena central de *Los dientes del perro*, que transcurre en un cabaret, con la actuación en vivo de la mejor orquesta del momento, la de Roberto Firpo, ejecutando tangos, entre los cuales incluyó *Mi noche triste* con letra de Pascual Contursi, a propuesta de Gardel que lo había grabado el año anterior.

El estreno fue el 20 de abril de 1918 y, si bien en 1897 ya se había ejecutado y bailado un tango en la obra *Justicia criolla*, a partir del estreno de *Los dientes del perro* el tango pasó a ser un elemento fundamental del sainete criollo, recibiendo influencias del género así como, también, influyéndolo a éste. El éxito de *Mi noche triste*, interpretado por la actriz Manolita Poli, y también de la obra con Enrique Muiño y Elías Alippi como principales figuras, hizo que se representara durante todo ese año y fuera repuesta al siguiente con el tango de González Castillo *¿Qué has hecho de mi cariño?* reemplazando a *Mi noche triste*.

La obra tuvo críticas muy favorables que destacaban la verosimilitud con la que se representaba el ambiente nocturno y la construcción de los personajes, como contraparte de la vulgaridad evidente en otras obras de la época. Es posible afirmar que, con el cambio de siglo y el advenimiento de la clase media, el sainete sufre un *adecentamiento* similar al que sufre el tango, es posible reconocer una mixtura en sus componentes escénicos que pasan

³¹ Marchini Liliána, pág. 33 en "El tango en el teatro, la Cooperación, Buenos Aires, 2002

de ser netamente criollas a tener condimentos más bien urbanos y representativos del *quehacer nacional*. En tal sentido, Liliana Marchini en “El tango en el teatro, entretelones de una época”, señala que esta metamorfosis del género teatral comenzó especialmente cuando los artistas rioplatenses comenzaron a ser los autores de sus propias obras, cuando empezaron a musicalizarlas, cuando lograron adaptar los esquemas de la zarzuela, el tango andaluz y a incluir en escena frases o giros del lunfardo:

*"... durante una larga etapa, sainete y tango se respaldan mutuamente (...) ambas expresiones populares nacen con la etapa inmigratoria pero, mientras el tango evoluciona gracias al talento de sus letristas y compositores hasta llegar gloriosamente a nuestros días, el sainete comienza a decaer..."*³²

A diferencia de lo que sucede con la radio o el cine, durante el período estudiado, el sainete no aparece ni publicitado, ni comentado en la revista “Caras y Caretas”. Es posible que esto se deba a las condiciones históricas que aborda el análisis: el teatro está decreciendo a la sombra de la radio y el incipiente cinematógrafo. También es posible que esto se deba a que la música, en general, ya no requiere de los organillos o del teatro para su difusión, paulatinamente comienza a posibilitarse la reproducción mecánica con la aparición del disco y las primeras victrolas en el país y es más lucrativo para las compañías teatrales sumarse a la radio y a los artistas les resulta más conveniente abocarse exclusivamente o a la canción o a la actuación. Para la década del 20', el tango no requiere de la estructura teatral para ser popular, puede ganar popularidad de manera independiente, en los bailes familiares, los cabarets, las serenatas o conciertos que se dan en Argentina, en Uruguay o Europa, con el advenimiento del gramófono y la producción discográfica nacional. Es posible, entonces, que no le remunerara a la lógica comercial de la empresa periodística y, por ello, quede fuera de las publicaciones ya sea como auspiciante o como objeto que representar. El teatro, en general, aparece como evocación de una costumbre o un entretenimiento de fines del siglo XIX y principios del XX, como una expresión artística en desuso. Por 1918 es posible encontrar en la revista “Caras y Caretas” una reseña sobre el destino de los locales teatrales de la ciudad de Rosario, donde se evocan los “buenos tiempos” de la actividad teatral donde básicamente se rememora el aspecto edilicio de las

³² Marchini Liliana, pág. 37 en “El tango en el teatro”, la Cooperación, Buenos Aires, 2002

salas, sin grandes consideraciones por las obras o sus artistas. Se destaca el nombre de algunos empresarios y el uso de la zarzuela como principal composición dramático-musical, lo que, de alguna manera, denota una intención de representar más el pasado del teatro que la actividad actual de éste; ya que, por entonces, era el tango el ritmo principal en torno a cual se escribían las obras populares. Nada se dice sobre el sainete, ni el criollo ni el español que fue, como oportunamente se comprobó, desde fines del siglo XIX, el género más popular. Sólo en un párrafo se dedica a reconocer la importancia que tiene en ese momento el teatro en Buenos Aires, sin ampliar nada más sobre ese punto:

“... Había en todo aquel tiempo un interés tan grande por las cosas del teatro, que nadie hubiese dudado en pronosticar al Rosario una vida teatral tan importante como la que en los momentos actuales corresponde a Buenos Aires...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 51-52, 20-04-1918

Lo más importante de este extracto es el hecho de que esta nota se publica el mismo día en que se estrena en Buenos Aires la obra “Los dientes del perro”, una omisión que evidencia la intención de publicitar únicamente los productos-mercancías culturales redituables o más “novedosos” que inciten al consumo, que propicien una reproducción sistemática de publicación-pauta de productos-adquisición de éstos. No es lícito tampoco considerar que hay una conciencia plena de este funcionamiento capitalista inédito en la industria gráfica nacional de la época, pero esta parece ser la tendencia económica del momento y el negocio funciona. Quizás por eso resulta hasta lógico que el sainete no tenga lugar: de origen español, se convierte en un gusto cuasi colonial para el incipiente siglo xx que parece estar más bien signado por los gustos franceses, ingleses y hasta norteamericanos, y los “convenientes” acuerdos con sus economías que nos habían reducido a consumidores pasivos de muchas de sus manufacturas tanto simbólicas o culturales como materiales.

2. d.I La voz del tango

Para identificar la construcción comercial que rodea a la figura de Gardel, hace falta tan

solo evocar esta definición: “la voz del tango”. Carlos Gardel tuvo, entre tantas otras prerrogativas, el honor de ser uno de los pocos cantantes que actuaron en la Plaza de Toros de Colonia, Uruguay, la única Plaza de Toros de Sudamérica. Un poquito antes de su celebridad universal, obviamente, pero como un designio, poco después de su entonces desapercibida actuación, la plaza de Toros cerró para convertirse, apenas, en un monumento.

En el año 1893, mientras, casualmente, se experimentaba en Buenos Aires con el recién llegado fonógrafo, arriban al puerto de la ciudad, desde Burdeos, Francia, la señora Berthe Gardès, nacida en Toulouse, con su hijo Charles Romuald Gardès, nacido en el hospital de la Grave de esa misma ciudad el 11 de diciembre de 1890. Carlos pisó suelo argentino el 11 de marzo de 1893, a la edad de dos años y tres meses. Su madre había decidido "exiliarse" a Buenos Aires en medio de la situación familiar incómoda de haber concebido un hijo natural, un contexto que evidentemente la condicionaría de por vida, al punto tal de no redimirse en su autoexilio ni aun habiendo logrado ser una celebridad mundial por haber parido al afamado cantor de tangos.

En los primeros años del siglo XX, la música de Buenos Aires se difundió de manera doméstica gracias al gramófono, prevaleciendo los géneros criollos que incluían al tango, y canzonetas y arias de óperas italianas. El niño Carlitos vivió su infancia inserto en este contexto. Los primeros cuatro discos grabados por Carlos Gardel en 1912 reflejan un poco estos orígenes, ya que incluyen un ecléctico repertorio que abarca estilos, canciones, cifras y valeses, y él es presentado como tenor y artista del Teatro Nacional.

Pasaron cinco años más para que Gardel grabara nuevamente y esta vez lo hizo para la casa Max Glucksmann, en 1917, acompañado por José Razzano. Eligen interpretar, aproximadamente, cincuenta obras, en las que alternan la interpretación solista y conjunta, y entre las cuales figura, por ejemplo, “Cantar Eterno” de Ángel Villoldo. Pero, sin lugar a dudas, el suceso de esta grabación es el tango cantado en un solo de Gardel: “Mi noche triste”, obra elaborada entre Samuel Castriota con su tango “Lita” (1915) y Pascual Contursi con su poema “Mal de ausencia” (1917). A partir de este tango-canción se funda y despliega una nueva representación del tango, de la cual Gardel será su embajador internacional. Es el tango que va a dejar la jocosidad de la letrilla improvisada y chabacana, aquel que va a reflexionar de forma casi sociológica sobre distintos temas pero,

centralmente, sobre el amor.

"... A lo largo de la década de 1910, el tango deja de inventar un mundo entre las paredes del prostíbulo para comenzar a representar el de la sociedad argentina toda. En sus letras (y en la manera lisa de bailarlo), el tango higieniza el prostíbulo y a cada uno de sus habitantes (...) la identidad nacional, aquello que desató la escritura desvelada de las clases dominantes, encuentra en el tango una poesía que sale a reproducir los valores que el mismo tango obviaba en sus orígenes: la tierra propia, Dios, la madre, la familia, la tradición, el poder de turno (...) el que se ve infectado de moral es el tango mismo. Ahora son sus letras las que dicen aquella adjetivación de peste que cargaba sobre sus espaldas. Se acusa a sí mismo de peligroso, de epidemia que arrasa con todo..." ³³

Se instala una forma de ser del tango y Gardel le aporta a ésta su voz, la manera única y original de cantar un género que requería *hibridarse* para sobrevivir. Incluso es lícito afirmar que Gardel graba discos en cantidad, en principio, porque su registro de voz permite una mayor fidelidad de reproducción con la tecnología de la época; un hecho del cual es posible deducir que otros tantos cantores desconocidos hayan quedado relegados simplemente por no contar con esta cualidad implícita.

En la revista "Caras y Caretas", durante el período estudiado, el dúo Gardel-Razzano aparece insistentemente asociado a la música "criolla" primero y más exclusivamente al tango a partir de la década del 20'. Ya para el 30' es únicamente Gardel la estrella consagrada que alterna entre galán del cine internacional y cantante ocasional en eventos exclusivos o en grabaciones estadounidenses. A partir de este orden cronológico, es posible afirmar que Gardel es componente esencial de la representación del tango que no cuadra en ninguno de los ejes declarados por la publicación: el ingrediente comercial de la revista "Caras y Caretas". Es decir que viene a ser una representación del tango como producto cultural de entretenimiento y consumo y que, como tal, no se manifiesta efectivamente sino que se vale de ejes temáticos vehiculizantes: lo festivo, lo literario, lo artístico, la actualidad. Es el componente no dicho de la publicación, el eje implícito que atraviesa y condiciona cada número. Y *la voz del tango* es una construcción lucrativa a los fines de conseguir el auspicio de las disquerías, los comercios que venden victrolas, las incipientes

³³ Varela, Gustavo: "Mal de tango", pág. 67

compañías radiales y la industria cinematográfica nacional e internacional. Por esa misma razón la publicación adhiere a la institución de la figura de Carlos Gardel como la del verdadero cantor de tango, el auténtico intérprete argentino autorizado por el *star system* a ejecutar tangos en cualquier parte del planeta. Quizás por eso es posible que en la sección “R-A-D-I-O” del 29/06/1935, a sólo cinco días de su muerte, apareciera un ítem como éste:

- *Que Radio Callao insiste en afirmar que contratará los servicios de Carlos Gardel a su llegada al país.*
- *Que, siendo así. Radio Callao se apuntaría un poroto mayúsculo.*

Revista “Caras y Caretas”, pág. 131, N° 1917

Hoy bien podría leerse este comentario como una ironía, porque Carlos Gardel ya no podía presentarse ni en Argentina ni en ningún lugar del mundo sencillamente porque había muerto. Pero es evidente que la noticia aún no se había confirmado ya que le rendirán un homenaje al cantante en el número siguiente. Lo importante en este extracto es el hecho de que se habla explícitamente del contrato que ejecutaría Radio Callao -aquí aparece el componente comercial manifiesto que asocia a la figura de Carlos Gardel con un precio, que lo convierte en una mercancía- así como, también, es importante la aclaración de que con este contrato la Radio Callao se “anotaría un poroto mayúsculo” ya que ese “producto” denominado *voz del tango* que, lógicamente, remite a la *voz autorizada*, es un artículo muypreciado en el mercado de la canción, un utilitario muy lucrativo. Y esto queda explicitado ya que en los tres comentarios previos de la misma sección, se está evocando a un *ser nacional* que refuerza la necesidad de que arribe al país una figura importante del seno nacional:

- *“Que entre las tontas noticias del cine, los discos fonográficos y las jazz ya no sabemos si estamos en la Argentina o en Norte América.*
- *Que este excesivo entusiasmo por lo norteamericano hará sonreír hasta a los propios yanquis.*
- *Que, así, el programa nacionalista de que la mayoría de las broadcastings hace alarde queda convertido en aguas de borrajas.”*

Un claro uso del inagotable recurso gráfico de “una de cal y una de arena” que, seguro, era novedosísimo en aquel momento, además de la confirmación de que Gardel era *la voz del tango*, aquella voz que podía hasta incluso rescatarnos de las mismas manos que la moldearon.

Pero qué es exactamente dentro de “Caras y Caretas” esta representación del tango que personifica en Carlos Gardel a una voz autorizada a cantar el tango “como se debe”? Para contestar a esta pregunta es posible centrarnos en la dicotomía que representaba el tango como producto cultural *híbrido* de la época: la canción vs. el baile. Es posible afirmar que la canción tango institucionalizada, la canción que es posible reproducir sin sonrojarse, que tiene una letra “aceptable” es aquella que se inaugura con el tango-canción “Mi noche triste”. En el baile la traslación no es tan mecánica porque nadie puede afirmar con rigor documental que se dejó de bailar el baile arrabalero, que se eliminó para siempre el sesgo erótico de la danza orillera. Es sabido que se adecentó, que se modificó para incluir sus pasos en los bailes modestos pero es casi imposible que eso haya borrado el uso de la coreografía original, nadie, ni una ordenanza, podía prohibir el baile íntimo en el que se podían enredar un hombre y una mujer en una “casita” o un “bulín”. Es decir que la aceptación pública requirió de una construcción sustitutiva que permitiera que el tango -al que sus seguidores no estaban dispuestos a renunciar- se pudiera apreciar como una expresión artística y emplear como una mercancía lucrativa. Por lo tanto, el componente que sintetizaba estas dos condiciones era el tango cantado, que permitía lucrar con un objeto cultural decente. Por eso la figura del cantante de tango comienza a ser preponderante por sobre el baile dentro del mercado y, por esa misma razón, intentando captar más anunciantes, la revista “Caras y Caretas” suscribe a la representación *voz del tango*, en este caso encarnada en la figura de Carlos Gardel. Esto queda completamente confirmado en la nota de dos páginas que la publicación le dedica al cantante con motivo de su muerte:

“... La voz de Carlos Gardel no se educó a ritmo de palmeta; nació sin maestro y no lo tuvo nunca; corrió por entre las guijas de un arroyo para cantar en cada salto y en cada escollo, como el agua que lava las piedras de colores perfumadas de hierbas montañosas y, o nacaradas por el sol, o enjoyadas por la plata de las estrellas (...) Así cantaba Gardel, con voz que recibió en regalo para transmitir la alegría, la angustia y el lamento con que el pueblo traduce sus emociones y conmociones íntimas. Y con ella, con esa voz, cantó aquí, en compañía de Razzano, al principio, para transformar la canción del suburbio, el tango, y darle credencial de buen gusto hasta en el salón aristocrático. ¡Y en todo el mundo!...”

Revista “Caras y Caretas”, pág. 144-145, N° 1918

En primer lugar, se borran todas las condiciones artificiales de su expertis; se habla de un hombre que recibe un “don”. Es decir, “Dios lo puso en la tierra para cantar” y, si lo puso Dios, nadie puede contradecir que su voz es la autorizada. Por otra parte, se lo asocia a elementos puros como el agua, una cualidad que, lógicamente, lo aleja de la oscuridad del primer tango, el arrabalero, y que lo convierte en el “purificador” del género. Esto se ve reforzado con la última oración del recorte en el que se le adjudica exclusivamente a él y a su compañero Razzano la “hazaña” de haberle dado al tango credencial de “buen gusto” en todas partes donde cantó. Lo que en este punto es evidente pero se omite en su obituario, es el rédito comercial que generó este cantor de tangos, las ganancias que le generó al mercado de la música y que quizás sean la principal causa de tremendo homenaje. Es un eje que atraviesa todos los demás ejes de la publicación de manera soslayada, vehiculado por Carlos Gardel, sus discos, sus películas o sus presentaciones.

2. e Florida vs. Boedo (lo literario)

Durante los primeros 30 años del siglo XX, Europa vivió una profunda crisis, una coyuntura que propició, entre otras cosas, la primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, el desastre económico de Wall Street y su más siniestro corolario: el auge del Nazismo y el Fascismo. Así mismo, también, éstas condiciones influyeron en la voluntad colectiva, tallaron una intención renovadora generalizada. Y fue en el plano cultural donde mejor pudo plasmarse este ímpetu por las transformaciones, el progreso científico y tecnológico; esta energía renovadora. Así se dieron los primeros pasos de la vanguardia: en simultáneo a la tragedia, surgió su contraofensiva artística que intentaba destruirlo todo pero desde un

plano menos dañino y como opción de origen, de renacimiento, incluso, como una provocación.

La polémica Florida-Boedo es una consecuencia de las influencias que reciben los jóvenes escritores y artistas argentinos que se forman o visitan Europa en este período; las convenciones literarias son juzgadas y alteradas con los fundamentos del Dadaísmo, el Ultraísmo, el Surrealismo, etc., aunque desde dos ángulos complementarios. La controversia que los opone no es solamente de carácter económico, sino que refleja modos diferentes de concebir la literatura y la escritura; esto incluye las temáticas tratadas, el lenguaje utilizado, pero, sobre todo, el debate gira en torno a la función social que cada grupo le asigna a la literatura. Sin embargo, no es completamente cierto que sean antagónicos, ya que tanto Boedo como Florida fueron movimientos que se identificaron con las ideas provenientes de la vanguardia, es decir que, en el fondo, ambos tenían un espíritu innovador, una ambición experimental de ensayar nuevas combinaciones dentro de la literatura. Y este motor de renovación opera sobre la recién nacida “poesía del tango”, le sella una impronta porque la inquietud está en el aire y porque los autores, hayan estado en Europa o no, la perciben y los afecta. El hecho de que se combinen el lunfardo y la lengua académica, que se acoplen escenas románticas en espacios antagónicos, en fin, que el tango, a través de sus letras, se amalgame con otros estilos o géneros musicales, es prueba suficiente de que la poesía tanguera de la época estuvo influenciada por estas corrientes renovadoras.

Quizás porque en la ficción los hechos y circunstancias están eficazmente alejados del plano concreto de lo real o quizás porque siempre necesitamos una válvula de escape para nuestra realidad (que puede o no estar representada ficcionalmente); lo cierto es que las expresiones artísticas populares necesariamente deben “maquillar” la realidad que retratan. Es lícito, incluso, afirmar que a más “maquillaje” mayor éxito, mayor aceptación popular. Esto ha sido ampliamente probado en estudios sobre el folklore o la literatura popular y, más adelante, en trabajos similares sobre el cine y los géneros televisivos³⁴. En ellos se prueba que, de hecho, las producciones artísticas populares adoptan temáticas, estilos,

³⁴ Un ejemplo de los mismos “a las mediaciones” de Jesus fundamentos de la recepción; o “Lectores, espectadores” interpela sobre la incidencia del soporte en la recepción.

estructuras ajenas, etc. y las fusionan con lo propio para lograr un beneplácito masivo; algo constatable en el tango canción, en la poesía que irrumpe en el género para institucionalizarlo. Cuando el tango *comienza a hablar* en público, lo hace con palabras prestadas o con un dialecto propio acicalado. De hecho, abandona ciertas temáticas y escenas por ser demasiado fuertes o inmorales -aunque reales-; incluso es posible afirmar que lo único que arrastra de la poesía improvisada de sus inicios es el lunfardo (aunque sea más un guiño estético que un uso codificado).

El siguiente tango, publicado en la revista “Caras y Caretas” en 1923, evidencia la fusión de las letras de tango con la poesía de otros géneros como el vals, el bolero o el cuplé. Cuando el autor dice “... *Te lo aseguro, que has hecho mal. La capataza se me quejó, ¡perder la tarde por una carta!... ¡Porque ese pibe se declaró!...*”, habla de una escena *tanguera* a medias. El “pibe” que se declara y la chica asalariada que corre riesgos en su trabajo por estar distraída a raíz de la declaración; el hecho de que más adelante, su interlocutora, le aclara que es probable que la carta se la haya escrito el “... *galleguito que es el cajero en la despensa de «El Porvenir»...*”, son detalles que le pertenecen, le son propios al tango-canción, a la versión *decente* del tango original. Pero cuando dice “... *Y si te exige que le contestes, besa un jazmín y dale la flor...*” está tomando prestada una frase de la más elemental poesía clásica, aquella metonimia según la cual el amor es confirmado a partir de un beso. Y esta fórmula, muy exitosa, que combina al lunfardo con la “letra culta” es replicada sin sobresaltos en casi todas las obras del período; con excepción, obviamente, de poetas muy comprometidos con su época como es el caso de Enrique Santos Discépolo. Por lo tanto, en esta representación el tango es una poesía romántica clásica, que se desfigura por momentos al fusionar lenguaje codificado en conjugaciones compuestas que no se condicen, porque ningún personaje digno de un tango habla en pretérito perfecto, salvo que represente una voz culta; allí donde dice “has hecho” es obvio que debería decir “hiciste”. Esta es una representación muy ligada a la industria musical y cinematográfica del tango, al estereotipo comercial que por su simbología popular edulcorada permitía que la mercancía “tango” se pudiera comercializar sin sonrojarse.



ALMA DE ORGANDI TANGO

— «Te lo aseguro, que has hecho mal...
La capataza se me quejó,
¡Perder la tarde por una carta!...
¡Por qué ese pibe se declaró!...
No te preocupes... No seas tan zonza...
Es una carta más. Nada más.
Y vos con otra de «El secretario
de los amantes», contestarás.
¿Qué has de decirle?... Vaya la pena...
¡Estás más cursi!... ¡Tu corazón!...
Si tú lo quieres, basta. Las cartas
son papelitos de la Ilusión.
Que venga — escribe — mañana a verte
A la salida de tu taller...
Vos son obrera... no nos enseñan
Caligrafía... Vos sos mujer;
Se sobreentiende que no halles frases
Para pintarle todo tu amor
Y si te exige que le contestes,
Besa un jazmín y dale la flor.
Porque esta carta que me has mostrado,
Casi seguro, la hizo escribir
Al galleguito que es el cajero
En la despensa de «El Porvenir»
No lo critico... El ha cumplido
Y vos no tienes ya que pensar.
No hay que mostrarle, nunca a los hombres
Que las mujeres saben llorar.
Mirame — Laura — no le respondas.
Seguí el consejo, sé más formal.
Y ahora arreglate bien la pollera,
Que me parece que frunce mal.»

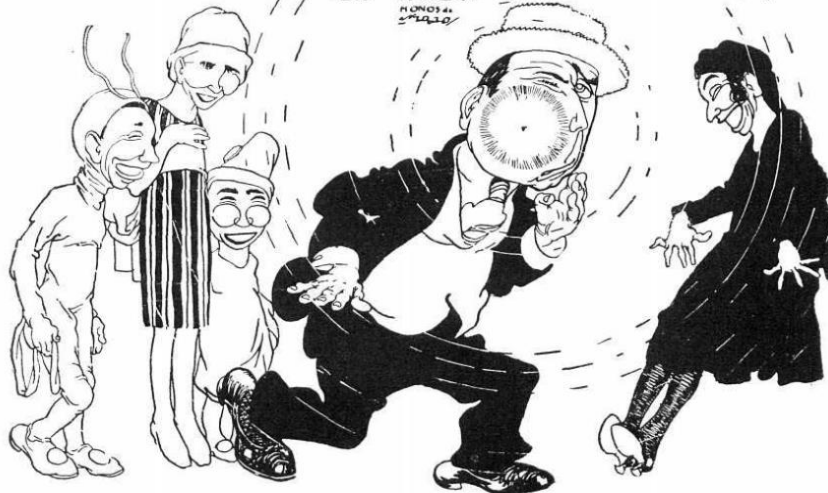
BALTASAR DE LAON
ILUSTRACIÓN DE BESARES

Besares.

El siguiente relato, si bien no está directamente vinculado al tango, esboza una caricatura de la afición nacional a un entretenimiento anual muy ligado a las prácticas del tango (baile, nocturnidad, flirteo, etc.): el carnaval. Y aquí no se habla de los bailes de máscaras, de los que tanto hablaba la *Dama duende*, sino que se habla de la careta; así mismo, el escenario no es un exclusivo club o la estancia de algún acaudalado, sino simplemente la calle, la vereda donde juegan los chicos y por donde transita una mujer viuda, un hombre apremiado por el dolor de muelas y un “compadre”; toda la escenografía de un barrio y toda una cómica secuencia popular cotidiana que simboliza al tango como un *cronista* del barrio, de lo que sucede en un espacio popular por excelencia: la calle. Y aquí el lenguaje es puro código: *mamarracho*, *compadre*, *cosa bárbara*, *mole*, etc., todas definiciones lunfardas. Y justamente por el uso de este tipo de lenguaje es que la escena confirma su cercanía con la realidad que representa, es un relato que bien puede relevarse de la mesa de un bar, de una charla entre vecinos, es una instantánea de una situación cotidiana. Es un tipo de representación que es bastante común en los relatos picarescos de la revista “Caras y Caretas”, muchos de ellos combinados con elementos tangueros como son su danza, sus letras, sus escenografías, etc. El extracto del relato “El engominado” también tiene esta composición sígnica pero con el aliciente de que se trata de un retrato de realidad dentro de la clase alta, donde se reproduce, con diálogos claros, la imagen que esta clase construye sobre el tango; un ritmo de moda directamente relacionado con la inmoralidad, que fomenta prácticas sociales nocivas como puede ser, para la época, el adulterio o el divorcio.

EL FLEMÓN CARNAVALESCO

POR LUIS GARCÍA



Le salió sin saber cómo: le salió de una manera que el asombro causaría de patriarcas y profetas. El domingo muy temprano comenzó el dolor de muelas de tal modo y con tal furia que, a pesar de su paciencia, pensó el pobre: —¡Qué agradable Carnaval se me presenta!

Sinfonía de dolores espantosos era aquella: los pinchazos en crescendo, los latidos con corcheas y el continuo pizzicato cosa bárbara y tremenda. El bultito que empezara suavemente, sin dar muestras de mayor alevosía, le arrancó muchas protestas; pues, creciendo poco a poco, convirtiéndose en mole inmensa.

¿Almorzar? Era imposible intentarlo con la gresca de tirones y punzadas que en su boca hacían presa.

¿Descansar? Desesperado se pasó la noche entera refregando en las almohadas el volcán de su cabeza.

¿Y fumar?... ¡Si le sabía el tabaco a rata muerta!

Llegó el lunes y crecieron las angustias y molestias.

El flemón era ya entonces una imagen de la Tierra, un extraño promontorio, una enorme bolsa llena de alacranes, alfileres, sinapismos, fuego y piedras.

— ¡Lo que sufro — se decía — lo sufrió algún hijo de Eva? Yo lo niego — continuaba — y el flemón también lo niega.

No pudiendo más, el martes,

con la cara ardiendo y hecha un absurdo mamarracho, fué a la calle.

— ¡Qué careta! —

le gritaron los chicuelos. Y una viuda flaca y seria, de la risa resbalóse,

se cayó y se quedó renga. El corría como un loco,

y encontrándose sin fuerzas tropezó con un compadre que le dijo:

— ¡Bruto! ¡Bestia!

Y le dió tan estruendosa bofetada con la izquierda que el flemón evaporóse en unión de un par de muelas. Quedó un rato hecho una estatua y, después, con una ingenua alegría y aliviado, le gritó:

— ¡Bendito seas!



© Biblioteca Nacional de España

Revista "Caras y Caretas", pág. 55, 21-02-1920

Pasó la vida. El tango pasó de moda, se bailó el shimmy y Juan de Gomar lo aprendió. Ya le pareció más vivo a Paulita, que no pensó más en resistir a la voluntad de su padre. Y una mañana de primavera se casó con Juan de Gomar.

Los recién casados, de vuelta de la iglesia, estaban de pie junto al piano. Una orquesta tocaba un shimmy y sus amigos desfilaban ante ellos.

Fué entonces cuando el padre de Paulita los llamó. Le siguieron a su despacho. Allí los esperaba Tito, — ¡Esposa mía! — exclamó.

Juan de Gomar se quedó sorprendido. Tito le repitió lo que le acababa de decir el padre de Paulita y le enseñó el acta de matrimonio.

— ¡Yo soy el marido de vuestra mujer! — concluyó.

— ¿Es posible? — preguntó Juan.

Paulita bajó la mirada.

— Es verdad — dijo ella; — pero he estado tan ocupada con nuestro matrimonio, querido Juan, que lo había olvidado.

— ¡Cómo! ¿Tú me has olvidado?

— gritó Tito. — Eso no es posible.

— Usted sabe, sin embargo — dijo dulcemente Paulita — que ya no se baila el tango.

— Pero, ¿qué vamos a hacer?

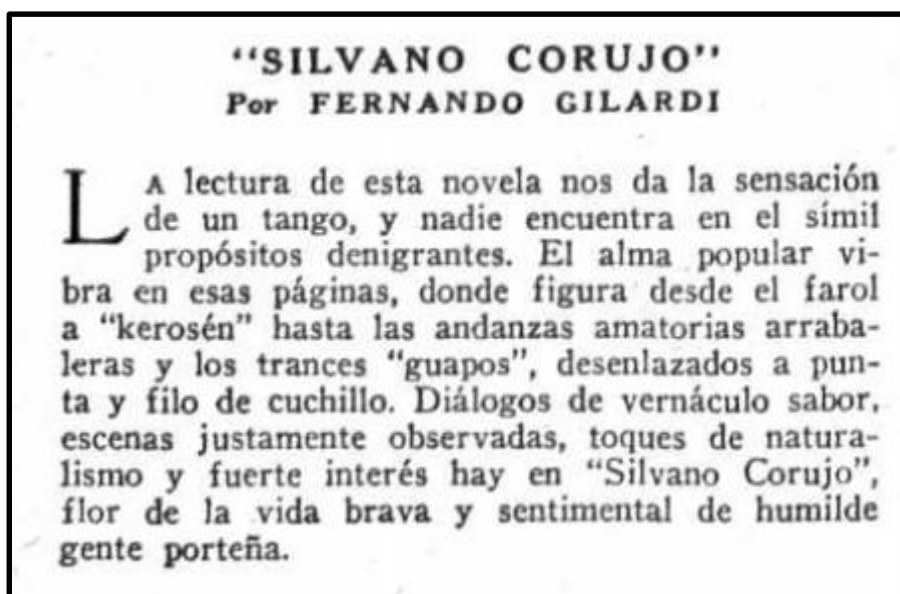
— interrogó Juan.

— Este señor se divorciará — exclamó el padre.

Extracto del relato “El engominado”, Revista “Caras y Caretas”, pág. 36, 7-02-1925

En la siguiente reseña, brevemente, se describen los componentes de una novela titulada “Silvano Corujo”, a la que se encuadra como “sutilmente” naturalista y a la que se sintetiza - *sin propósitos denigrantes* - con la imagen de un tango. Aquí queda cristalizada aquella cuestión inicial sobre si las representaciones literarias populares requieren de un proceso de “acicalamiento” o pueden plasmarse en forma naturalista, sin diferenciar entre lo “bello” y lo “feo”, porque lo que realmente importa es si es verdadero. En tal sentido, la revista “Caras y Caretas” echa luz sobre esta disyuntiva cuando representa al tango desde una esfera literaria: en tanto se publiquen poesías o

letras de tango, la *gramática* de “emprolijamiento” se mantiene inflexible; pero cuando se trata de relatos breves, novelas reseñadas o por entrega, se evidencia una pretensión de figurar objetivamente, sin juzgamientos, la “vida” o la realidad popular. Es decir que, cuando se intenta retratar las prácticas asociadas al tango, sus escenarios, personajes, objetos, etc., se apela a una descripción más bien orientada a lo documental, respetando los usos lingüísticos que le son propios y sin maquillar las condiciones; mientras que, en cambio, cuando se intenta construir una lírica tanguera - desde sus letras - es mucho más probable identificar una intención renovadora en cuanto a las formas más que a los contenidos. Un dilema contemporáneo al período, que opera como trasfondo y que, por aquel entonces, es interpuesto por los grupos Florida y Boedo.



Sección “Los libros” por Raúl Osorio, Revista “Caras y Caretas”, pág. 42, 01-01-1932

La revista “Caras y Caretas” no cuenta con una sección fija destinada a la literatura como sí, con el tiempo, construye espacios exclusivos para la radio o el cine. En la medida que incluye páginas “sueltas” asociadas a la literatura, representa al tango en todas sus posibles infinitas: superficialmente en aquella que le cuadra al mercado poético-discográfico, de manera más reflexiva inquiere sobre las implicancias sociales que sus prácticas pueden acarrear, en un sentido evocativo lo reseña como un remanente de la Buenos Aires “aldea”

y, por supuesto, con un tono cómico lo incluye en sus comparaciones y metáforas como garantía de complicidad con sus lectores. En este eje - aunque escueto - el abanico es completo, no se hacen recortes ni omisiones, y se puede encontrar fácilmente la multiplicidad sígnica que propicia el tango con su hibridez.

3. CONCLUSIONES

La primera conclusión que arroja el análisis sobre las representaciones del tango en la revista “Caras y Caretas” es que el tango fue utilizado, durante el período estudiado, como un vector comercial más, un producto -entre tantos otros- que vehiculizaba el comercio en distintos sentidos: como un servicio de entretenimiento; como un objeto conferidor de status o, a la inversa, privativo del mismo; como un estilo cultural o adorno estético de una obra o un personaje; etc. En cada oportunidad en la que se refería al tango, directa o indirectamente, se propiciaba una oportunidad de consumo de los bienes y servicios publicitados en cada número, así como, también, la misma revista obtenía crédito de actualidad e interés a partir de referenciar un artículo moderno entre objetos y conductas clásicas. Dentro de su labor de adoctrinamiento adquisitivo, la revista indicaba al tango -entre tantas otras cosas- como antídoto a la vetustez.

La segunda conclusión a la que se puede arribar está ligada al recorte que se hace del tango para representarlo. Es un estilo musical atemporal, entre vernáculo y advenedizo, de futuro incierto y de consumo limitado; en líneas generales, la revista “Caras y Caretas” no revisa las implicancias históricas del género, ni sus conexiones políticas, ni sus aristas sociales, está más bien centrada en los réditos de incluirlo en sus páginas “mientras persista como una música de moda” y sea solicitado por sus auspiciantes, en primer lugar, y sus lectores en segundo término. Es importante destacar, como un ejemplo del “recorte” que hace la revista, que en el recorte que hace la publicación respecto a las representaciones del tango en el cine hay una práctica social importantísima que soslaya al punto de eliminarla: la de los conciertos pre-función. Algo que también sucede con el sainete criollo, las serenatas callejeras o la venta de partituras para piano. Son comercialmente inconvenientes. Estas prácticas no quedan representadas en sus números, no tienen lugar en sus portadas ni siquiera como reseña temporal cómica, ni como parodia descalificante.

La tercera conclusión que se desprende de este trabajo tiene una raigambre histórica y política; y se deduce, en gran parte, del trabajo de otros autores abocados al estudio del tango y sus implicancias sociales, como es el caso de Blas Matamoro. En su libro “La Ciudad del tango” (Editorial Galerna, 1969), el escritor afirma con sólidos argumentos que

el tango que nace con el tango-canción es una versión “suavizada” del tango orillero y que ésta es concebida como herramienta política aleccionadora para las clases bajas en ascenso durante los años del “acuerdo”. Partiendo desde esta premisa, es lícito considerar que las representaciones del tango que aparecen en la revista “Caras y Caretas” entre 1917 y 1935 responden a dicha interpretación; es decir, son representaciones en segundo término, un *interpretante* en términos de Peirce. Así mismo, sintetizan de manera excepcional el funcionamiento de la *superestructura ideológica* a través de la circulación de un paradigma de conocimiento construido por el poder político respecto a qué es el tango y cuáles son sus alcances. En la lectura de este tipo de publicación - que no es la única de la época- está garantizada la conversión a la decencia, el pudor, y todas las representaciones que se construyen y se alimentan allí son garantía de “sentido común” - incluso aquellas vinculadas a un género musical como es el tango-; sus pautas respaldan un ascenso de clase exitoso si son aprehendidas y puestas en práctica. Un ejemplo de ello es su propia definición: *semanario festivo, literario, artístico y de actualidad*. El hecho de incluir el componente literario habla de una aspiración de auto transferirle a la publicación cierto prestigio cultural que anula, de antemano, cualquier crítica descalificatoria. Lo cierto es que, durante el período estudiado, el semanario tiene componentes festivos, artísticos y de actualidad, pero de literatura tiene muy poco. Más bien, amplía excesivamente el espacio a los avances tecnológicos como la radio o el cine y ensancha su pauta publicitaria duplicando el número de páginas por entrega.

La cuarta y última conclusión refiere al funcionamiento del *Star System*, que durante el período se instala paulatinamente en el ámbito local y al que la revista “Caras y Caretas” adscribe a pie y puntillas. Esta actividad crece a la sombra de la representación institucionalizada del tango, convenida nacional e internacionalmente y que refuerza e instituye temáticas, estilos y hasta conductas “naturalmente” *tangueriles*. Es una construcción claramente orientada al rédito comercial - tal como lo fue en el Hollywood de posguerra- con consecuencias sociales determinantes. La figura de Carlos Gardel es un ejemplo de ello: molde eterno que persiste asociado a la figura del “buen cantante de tango”. Todas las características físicas y conductuales que son originales del personaje “Carlos Gardel” fueron reconvertidas en cualidades dignas de un “tanguero de ley”; incluso aquellos atributos que le pertenecen al individuo - como, por ejemplo, el color de su pelo -

han devenido en condición de autoridad *tangueril*. Y “Caras y Caretas” lo reproduce así, como EL cantante y artista internacional que exporta el tango al mundo. No lo revisa, ni critica, más bien lo alimenta y reproduce en una clara tarea de reforzar los paradigmas de conocimiento contruidos desde el poder. “Este es el tango, este es el cantante autorizado a ejecutarlo y estos son sus derivados”. Brinda una definición cerrada que coincide con la definición cerrada del *acuerdo*, que organiza las ideas para impermeabilizarlas de cualquier influencia crítico-subversiva, que acerca a los actores sociales opuestos por definición.

BIBLIOGRAFÍA

- Real y otros: *La Historia del tango*, Nº 17, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Varela, Mirta: *Medios de comunicación e Historia: apuntes para una historiografía en construcción*, Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura, La Plata, Argentina 2004.
- Gramsci, Antonio: *La política y el Estado moderno, Obras maestras del pensamiento contemporáneo*, Planeta-Agostini, Barcelona, España, 1985.
- Bourdieu, Pierre: *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, traducción de M. del Carmen Ruiz de Elvira, Taurus, Madrid, España, 1979.
- García Canclini, Néstor: *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, Grijalbo, Mexico, 1995.
- Verón Eliseo: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, España, 1988. *Semiosis de lo ideológico y del poder*, Facultad de Filosofía y Letras UBA (Serie Cursos y Conferencias), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1995.
- Mendelevich, Pablo: *Las revistas argentinas*, Revista contratiempo, Buenos Aires, Argentina, Nº 5 /2002.
- Byrón y otros: *La Historia del tango*, Nº 6, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Rogers, Geraldine: *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, Editorial de la Universidad de La Plata (EDULP), La Plata, Argentina, 2008.
- Winock, Michel: *1914: El fin de la Belle Épóque*, Realidad económica, revista de ciencias sociales, enero de 2014.
- Sunkel, Guillermo, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Daniel Mato (compilador). CLACSO, Caracas, Venezuela, 2002.
- Matamoro, Blas: *La ciudad del tango*, Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina, 1969.
- Marchini, Liliana: *El tango en el teatro, entretelones de una época*, Parte 1, Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina, 2002.
- Varela, Gustavo: *Mal de tango*, Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- Selles y otros: *La historia del tango*, Nº 2, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Palacio, Jorge: *El humor en el tango*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1996.
- Gobello y Otro: *Summa lunfarda*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

- Dinzel, Rodolfo: *El tango, una danza*, Corregidor, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 1994.
- Hemeroteca digital de la revista “Caras y Caretas”, Biblioteca Nacional de España,
<http://www.hemerotecadigital.bne.es/>.

