Presencia del tango en la Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche

Alicia Chust\* – Marcela Scondras\*



**Tras la pista del tango en LN - La Biblioteca Criolla - Lo popular y la academia - Pega, sainete y tango - Qué calor con tanto viento: el sainete - El discurso - Los títulos de los tangos - Los maestros - El baile - Los aportes**

**Resumen**

La presente investigación se enmarca en un proyecto que consiste en el análisis de la presencia del tango en la obra y en la Biblioteca Criolla de Robert Lehman Nitsche.

La producción y selección de los textos que integraron la biblioteca de este antropólogo alemán (que en los comienzos del siglo xx trabajó en la Universidad Nacional de La Plata), da cuenta de la importancia que asumió “lo popular” en algunos ámbitos académicos nacionales, una cuestión invisibilizada o menospreciada en la mayoría de los claustros docentes de esos tiempos.

El sainete “Qué calor con tanto viento” es parte de la Biblioteca Criolla y será eje de este trabajo. Esta obra, estrenada en el año 1907, nos permitirá conocer uno de los contextos donde se bailaba el tango, quiénes lo interpretaban, cuáles eran los tangos en boga en ese tiempo, como así también superar obstáculos epistemológicos que conforman las construcciones del imaginario colectivo alrededor del tango y que dificultan la comprensión del fenómeno.

**Tras la pista del tango en Lehmann Nitsche**

La primera gran obra de recolección de música popular y aborigen que se llevó a cabo en la Argentina fue realizada por Robert Lehmann-Nitsche (LN) entre 1905 y 1909 (Garcia:36). Fue éste un profesor alemán, Dr. en Ciencias Naturales y en Medicina, contratado por la Universidad Nacional de La Plata para trabajar allí entre 1897 y 1930. LN (quien también utilizaba el seudónimo de Victor Borde) estaba seguro de que aquellas expresiones exóticas que poblaban la canción popular se hallaban amenazadas por los procesos de urbanización e industrializacion, por lo tanto las grabó en 242 cilindros de cera. Pero no sólo eso nos dejó su paso por Argentina, sino que se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlin, depositario de su cuantiosa colección, una fabulosa biblioteca compuesta por cerca de mil impresos.

La denominada Biblioteca Criolla contiene folletines, cancioneros, obras de teatro, hojas sueltas, etc. que son, no sólo una muestra de la literatura popular nacional posterior a 1890, sino también una inapreciable fuente para el conocimiento del tango primitivo.

Decidimos entonces iniciar una lectura atenta de su obra, cuyo pórtico fué el texto editado en Leipzig en 1923: nos referimos a *Textos eróticos del Rio de la Plata.*

En la edición en español de esta obra publicada por Librería Clásica en 1981 se incluye un estudio preliminar de Cáceres Freyre, en el cual establece que en la carpeta 74.12 -XII se hallaba un apartado referido al Tango.  Perlas, si las hay! pues tan importante como el contenido de ese material era su fechado porque en virtud de ello, el trabajo de LN podía llegar a constituirse en el primer estudio académico del tango.  Fue necesario contactar al mencionado Instituto pero su respuesta, aunque veloz y amable, no fue feliz: ”*Lamentablemente tengo que informarle que la signatura 74.12-XII no existe para el legado”,* explicándosenos además, que la nomenclatura mencionada por Cáceres Freyre fue quitada en algún momento que se desconoce.

Por lo expuesto, y dejando esclarecido que la obra que supuestamente LN dedicó al tango (traspapelada tal vez), no era factible de analizar, nuestra óptica de análisis se desvió hacia la Biblioteca Criolla, sin perder la esperanza de su hallazgo.

**La Biblioteca Criolla**

La "Biblioteca Criolla" es una colección de literatura popular de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Textos de sumo interés, no porque ellos formen parte del material producido por LN, sino por el rol que le cupo a esa literatura de folletines en la difusión de lo popular y en el evidente ejercicio de lectura que ha hecho de ella LN, quien  pudo trasmitir sin pudores ni censuras parte de su contenido.

Contamos con dos listas de folletines: una se incluye en un apendice de la meritoria obra de Rodolfo Prieto[[6]](#_ftn6) y la otra en el Cancionero rioplantense de la Biblioteca Ayacucho. Y de la consulta efectuada al Instituto Iberoamericano de Berlin, surge una tercer lista en la que ubicamos 69 los folletines en los que figuran tangos. Toda esta información ha sido una fuente de consulta de vital importancia a la hora de ingresar en el relevamiento de datos de lo producido como cultura popular.

**Lo popular y la Academia: el tango**

Hay una amplia coincidencia en ubicar los orígenes del tango alrededor del año 1880 aunque es factible suponer su gestación y existencia con una o dos décadas de anterioridad y como parte de un proceso complejo de construcción social.  Será entonces a partir de los últimos tramos del siglo XIX, el encuentro con el objeto en sí y desde fuera de sí: tango y tangología.

El tango asumirá el rol de lenguaje artístico de una Buenos Aires babélica que en sus origenes se configurará como un atributo de clase que sorteará rapidamente. La esencia del tango no será otra que la de la una inventiva popular con una alta significación social.

El tango tuvo en un primer momento más cultores que estudiosos; abordar los orígenes de la tangología nos remite a ciertos curiosos observadores del tango, carentes de los atributos propios del cientista.

Esa incipiente tangología no fue construída desde los claustros académicos o por intelectuales, pese a que todos los que encararon la cuestión social y la temática del arte estuvieron en inmejorables condiciones para su tratamiento,

Evidentemente, a la hora de seleccionar temáticas y herramientas para su estudio, primó la óptica usada y pesó el desdén y el menosprecio sufrido hacia la cultura popular, en tiempos en los que dedicarse a ello era una cuestión baladí y de poca monta, cuando las filosofías en boga nos hablaban de estadios por los que forzosamente pasaban todas las sociedades hasta llegar al culminante mundo del progreso. Pesó también la problemática de una sociedad altamente estratificada que no sólo contenía pobres, sino una estratificación social para con el arte, además del control y la selectividad ejercida desde el poder político para la provisión de cargos académicos.

 En suma, un sin fin de causalidades motivaron la ausencia de cientistas y teóricos sociales ocupándose específicamente del tango.  La profunda empresa recibía de ellos un tratamiento a veces tangencial, menguado, nulo o despectivo.

Serán periodistas, artistas populares, viajeros o escritores en general, quienes desde el asombro, la pertenecia o el goce estético, ingresarán en la aprehensión de ese nuevo objeto cultural con el que convivían y que generaba pasiones y odios, lo que se traducía en adhesiones y rechazos.

Pasión de curiosos y rechazo de doctos en un universo tajantemente dividido en términos de una cultura superior e inferior, con un arte mayor y un arte menor.

El paradigma nos revelaba que lo “culto” era insondable por los “incultos” y lo “inculto” era insondable por los “cultos”, de modo tal que la historiografía del tango se inició y avanzó desde el segmento de los no académicos. El primer esbozo de una historia del tango fue una nota periodística publicada en un medio gráfico, y la primer obra dedicada a compendiar el fenómeno se confeccionó a partir de la recopilación de reportajes de un programa radial que por la década del 30 llevaban adelante los hermanos Bates quienes, al citar a Carlos Vega[[1]](#footnote--1), ya vinculan los dos campos.

Un académico coetáneo a L.N, el Dr. Ernesto Quesada[[2]](#footnote-0), también había trabajado con folletines, pero para dar fundamento a su cruzada del buen decir y del deber ser, postura ésta que no hace mella en L.N.,  quien avanza valiéndose de los mismos elementos pero despojado de censuras y moralinas para trasmitirnos “el ser”, sin ocuparse de la ejemplaridad del mismo.

Con posterioridad, autores como Gobello o Binda y Lamas rescatarán, citarán y revalorizarán la obra de L.N. Según Gobello: “Robert Lehmann-Nitsche recogió una basta colección de esos poemas infames en su libro *El Plata Folklore*, del que circulan muy pocos ejemplares, cuidadosamente guardados por sus felices poseedores.  En la *Biblioteca Criolla* que el mismo Lehmann-Nitsche donó al Instituto Iberoamericano de Berlin, se cuentan, asimismo, muchos de los innumerables folletos(…).  No todo el repertorio rufianesco está allí…”(Gobello, 107). Luego, y para desmistificar el vincultante burdel-tango, Lamas y Binda dirán: “hay un capítulo dedicado a la *poesía lupanaria* presentado precisamente como eso, poesía, no haciendo mención se cantase ineludiblemente bajo la forma musical de tangos”. (Binda-Lamas, 1998:80).

**Pega, sainete y tango**

Estudiaremos en esta instancia un común denominador tanguero hallado en la obra de LN y en la Biblioteca Criolla: una pega[[3]](#footnote-1): “*Qué calor! - con tanto viento!”;* un tango: *Qué calor con tanto viento*! (en el folletin *La pajarera de la calle Lorea (hoy Saenz Peña): con los nuevos tangos Qué calor con tanto viento!.[[4]](#footnote-2) Las afiladoras, El tango de flores y otras canciones.[[5]](#footnote-3);* y una obra de teatro: *Qué calor con tanto viento*![[6]](#footnote-4)

**Qué calor con tanto viento: el sainete**

La obra sube a escena en Buenos Aires de la mano de Jerónimo Podestá[[7]](#footnote-5), según se publicita en el periódico La Protesta y en La Nacion del 21/11/1907, con una función a beneficio del autor, José de Maturana[[8]](#footnote-6). La pieza fue tomada, además, por los cuadros filodramáticos que se constituían en las asociaciones de todo el pais, tal como ocurrió en la ciudad de Tucumán, el 22 de marzo de 1913, donde en los salones de la Sociedad Italiana, el Centro Socialista preparó un festival obrero con el fin de obtener fondos para la caja social del centro. (Teitelbaum:13).

El texto del sainete que se encuentra en la mencionada Biblioteca Criolla también fue hallado en la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, coincidiendo ambas.Se presenta como un “*entremés cómico-satírico, en un cuadro y tres escenas, en verso*”, y se consigna que fue estrenada “*con éxito extraordinario”* en la fecha ya citada.

Son tres los personajes en escena: Francisco, un carpintero napolitano de 40 años; María, una cigarrera de 20 y Figurita, un tipógrafo de 22. Toda la acción se desarrolla en una calle de “arrabal” de Buenos Aires, en la vereda de la carpintería en el año 1907, donde Maria acude en busca de una silla que llevó para su arreglo. El diálogo generado por el reclamo del trabajo permite mostrar la intencionalidad de seducción de Francisco. Figurita entra en escena en busca de un claro reencuentro con Maria, su prometida; hay reproches en la pareja por un supuesto ánimo de evasiones y mentiras, y aclarada la situación del enojo se pasa a una reconciliación que culmina con la pareja abrazada bailando un tango, que es utlizado de este modo como recurso escénico.[[9]](#footnote-7)

Estamos frente a un “sainete como pura fiesta” (Pellettieri, 85) y como tal, tiene por función la diversión del público. El color local tiñe la escena con el predominio de ámbitos domésticos como la vereda y las problemáticas cotidianas, dejando alejados los conflictos existentes y la complejidad social[[10]](#footnote-8). aunque los nombres de los diputados (Pedro) Cernadas y (Alfredo) Palacios son mencionados por los personajes. La musicalidad se hace presente con un director de orquesta que desde el foso interpreta tangos.

La  trama amorosa es el eje de la obra, En cuanto a los personajes, hay una construcción caricaturizada tanto de inmigrantes como de criollos. Surge una imagen armónica e idealizada que provoca la identificación con el espectador y acorta la distancia entre actores y público.

La estética es conformista y presenta un discurso convencionalizado para decir lo que el imaginario social espera que se diga.

            El desarrollo del sainete criollo se correlaciona con el incremento de la inmigración masiva de ultramar[[11]](#footnote-9) y con un incipiente proceso de industrialización, que arroja en 1910 la cantidad de 950 cigarreras, 1140 cigarreritas y 983 cigarreros; asimismo el Censo de la Ciudad de Buenos Aires de 1904 nos dice que existían 1849 tipógrafos. Estos datos revisten particular importancia para el tema que nos ocupa. A medida que aumenta el número de inmigrantes, se fortalece el sainete, de allí que cobre tanta importancia en la obra de Maturana el cocoliche Francisco porque: “*el gringo de nuestro teatro, no es, pues, un añadido inconsulto, es una entidad con derechos adquiridos...es casi un nativo, porque tiene más años de vida americana que de europea...Con los mismos derechos que se trepó al barco en que vino, que adquirió trabajo, nombre, hogar y fortuna, ha ingresado a ocupar un puesto en la escena nacional.”* (Rossi, 1969:136).  Pero además de ello, porque los italianos representaban casi la cuarta parte de la poblacion de la Ciudad de Buenos Aires en 1904.

**El discurso**

Se emplea el verso en la totalidad del texto y se utiliza el vocabulario local con sus modismos. Si bien el lunfardo no abunda ya que sus voces escasamente llegan a la docena, el cocoliche se muestra en todo su esplendor. Esos escasos vocablos lunfardos nada tienen que ver con el universo carcelario o del hampa: chanta, batifondo, bulín o estrilo aparecen entre esas voces a las que se suman otras consideradas populares tales como: boliche, bronca, esquinazo, corte, manate o panete.

Es llamativo el uso de locuciones o frases populares presentes en los diálogos, “mucho palo y poca yerba”, aflojale que colea”, “te estás pasando al patio”, “me estás fumando en pito”, “lleno como en tinaja”, “te mando a chupar barbera”, “no te hagas el mosca muerta” o “Qué calor con tanto viento”, son algunos de esos ejemplos, los que son dichos con la mayor naturalidad, al igual que ciertas manifestaciones despectivas como: “Bicho feo”, “Tortuga vieja” o “está friesca”. También llama la atención la prosodia utilizada ya que, al generar acentuaciones acorde al habla, se le imprime una modificación sonora al parmanento. En síntesis, está escrito conforme al habla y no a la lengua.

Resulta curioso que para dilucidar voces lunfardas o locuciones populares, LN recurra al diccionario de un autodidacta: Luis C. Villamayor (autor de la primera novela en lunfardo)[[12]](#footnote-10) y no al de su colega, el Dr. Dellepiane. De su análisis del lunfardo surge el primer diccionario germano-lunfardo. [[13]](#footnote-11)

**Los títulos de los tangos**

Ocurre que ciertos tangos primitivos suelen reproducir alguna de estas locuciones para su titulación, tal es el caso de: ¡Qué calor con tanto viento! Con los tangos: “Bombiame por si chorrea”[[14]](#footnote-12) y “Echalemanteca al gringo”, entre otros,[[15]](#footnote-13) vuelve a repetirse el fenómeno de aparición de dichos populares denominando tangos.

Valen estos ejemplos para plantear la errónea asociacion de los titulos y las letras de los primeros tangos con temáticas eróticas, tal como puede desprenderse de las letras de los tangos citados en la obra de teatro analizada y a los que hemos podido acceder[[16]](#footnote-14). No obstante ello, hemos hecho algunas vinculaciones entre la denominación de estos tangos y el contexto social del momento, a saber:

Mordeme la oreja izquierda

Tocáme la Marsellesa[[17]](#footnote-15)

Golpiá que te abran la puerta[[18]](#footnote-16)

Pucha que andás paquetón

Cortále el chorro a Cernadas

La justicia

Reíte un poco del otario

Rompéle un ojo á Manuela

Chifláme que estoy dormido[[19]](#footnote-17)

Ché, Juan, no pagués la pieza[[20]](#footnote-18)

La hüella

El choclo

He aqui los primeros tangos, en su mayoría perdidos, y evocados desde su titulación por la carencia de otro tipo de registro. De éstos, sólo dos han sobrevivido de forma completa: Mordeme la oreja izquierda[[21]](#footnote-19) y El choclo, el que es interpretado musicalmente y bailado en la obra. Esa elección indica popularidad y predominio de un tema sobre los demás. Este tango corresponde en letra y música a Ángel Villoldo y es asi referenciado por el Instituto Nacional de Musicologia: “*según los documentos disponibles este tango fue compuesto por Villoldo en 1905 y estrenado por la* *orquesta de José Luis Roncallo en el restaurante El Americano, de la cortada Carabelas. La edición original de Luis Rivarola consignaba la dedicatoria “A mi amigo Jose L. Roncallo”. La letra auténtica la escribió el propio Villoldo quien inclusive la grabó en discos fongráficos en 1910*…”. Tanto la letra como la portada de la partitura hacen referencia a la planta de maiz; algunas versiones lo asocian con los gustos culinarios del autor, otras con las “fondas El PInchazo” y hasta puede sumarse a esta semantización la que lo relaciona con un elemento fálico.

Es de destacar que en el texto teatral no hay referencia alguna a su canto y si bien no podemos encontrar erotismo en la obra, si podríamos tildar de picarescas e insinuantes algunas frases.

Aunque en la obra analizada no se menciona el tango *Qué polvo con tanto viento!,* la asociación con él fue inevitable ya que se trata de un viejo tango anónimo llevado a la partitura por el guitarristaPedro Quijano, gracias a quien se conserva, frente a lo cual cabe preguntarse si se trata del mismo que posteriormente se cantó como *Qué calor con tanto viento*. Por otro lado, en la mencionada sección de pegas de LN, se encuentran ambas.

**Los maestros**

Aqui una constante: los antiguos tangos anónimos sobrevivieron gracias a la tradición oral y fueron llevados al pentagrama por músicos ajenos a su creación e interpretación primitiva.

En el caso de los sainetes, la función de los directores orquestales fue clave para el rescate de esos tangos ya que *“la vigencia de los temas era muchisimo más larga que en la actualidad… podemos asignarse a cada novedad o pieza nueva bailable una permanencia de 10 o 15 años en los repertorios de los músicos orilleros. Lo que equivale a decir que muchos tangos recuperables en los antiguos sainetes serian las primeras diversificaciones de antiguas milongas o milongones”* (Cárdenas, 154)

Además, “*La inclusión de motivos ya popularizados se lleva a cabo deliberadamente, a efectos de obtener un efecto instantáneo en la audiencia… con tal procedimiento se conseguia un tono de genuina porteñidad”.* Razón por la cual, “*todos los maestros de revistas o sainetes, especialmente cuando eran extranjeros –españoles en su mayoría-, se hacían asesorar por músicos del ambiente popular cuando necesitaban crear musicalmente un clima de auténtica fibra porteña. Otros, como el maestro Reynoso, salían en “gira por los suburbios, en procura de motivos melódicos”…”* (Cárdenas, 152)

Pero no sólo ello, sino que “*era muy frecuente que al maestro se le entregara un libreto para musicar 48 hs. antes del estreno ya anunciado…, la labor de creación de motivos originales es prácticamente imposible. De ahí que la revisión de la música de los sainetes de la primera época puede resultar de real importancia para la reunión de elementos útiles para el estudio del tango primitivo”* (Cardenas, 152-153).

A modo de ejemplo, diremos que el maestro Eduardo García Lalane intercala El Queco (tango anónimo y primitivo) en 1890 en la revista “La nueva via”, y lo vuelve a utilizar en “Ensalada criolla” en 1899.

Además de la recopilación, algunos directores orquestales también fueron compositores de tango, como es el caso de Eugenio M. De Alarcón quien dirigió la orquesta del Teatro Nacional, y en esta instancia se optó por interpretar un tango de autoría conocida: El choclo. De modo que los maestros de las orquestas de teatro, injustamente estereotipados como “zarzueleros”, fueron quienes pusieron color local a las obras y resultaron una pieza clave para el tango, hasta la aparición de la orquesta típica en escena en el año 1913 (Ordaz, 1255),

**El baile**

En la obra el baile apare con naturalidad; se llega a él sin pudores ni mayores preparativos. Establece el cierre de un desencuentro amoroso sellando la reconciliacion. La cotidianeidad subyace y se manifiesta que “es sábado y es fiesta” y que habrá baile en lo de “Don Simón”, evidenciando una práctica regular de fin de semana en espacios privados.

La pareja se cuadra frente al público “sonrientes y vanidosos” y se abraza para dar varias vueltas danzantes al compás de El choclo, no sin antes dirigirse al director de la orquesta con la siguiente locución: “Ché, rubio, dale á la orquesta!” para agregar luego “*somos dos que valen cuatro*!”, mientras que el gringo dice: “e lo gunico que sapeno lo mochacho de esta tierra: baliar lo tango co corte á hacere la morisquieta!” en claro contraste actitudinal.[[22]](#footnote-20)

Estamos frente a una pareja mixta bailando en la vereda, imagen opuesta a la construida por el imaginario colectivo que puede visibilizar algo así sólo entre hombres. Nótese, además, que quienes bailan no son personajes marginales ni gente de dudosa reputación sino trabajadores asalariados.

No hay descripción de pasos o figures ni el hombre hace demostración de superioridad o dominio de la danza, ni le enseña a bailar a la mujer como lo hacia Pucho en Fumadas (1902). O sea que la mujer sabe perfectamente de qué se trata, conoce los códigos del tango y baila con naturalidad. En este punto es importante recordar que los actores provenientes del circo criollo eran baiarines.

**Los aportes**

El tango tiene elementos que surgen de la construcción de un imaginario que muchas veces resulta falaz.

Fue Robert Lehmann-Nitsche quien, desde una universidad nacional, se ocupó de la tradición popular, del rescate de construcciones anónimas colectivas y de recopilar, además de locuciones, vocablos y decires entre los que se incluyen títulos de tangos anónimos primitivos y una importante colección de obras que conformarían su “Biblioteca Criolla”.

En esta bibloteca se ubicó la obra de teatro *Qué calor con tanto viento (1907)*, la que permitió su interrelación con: un recitado cómico orquestado (1906), un tango incluido en un folletín, (c1914) y una pega (c1900) homónimos.

Contextualizando este universo, volvimos la mirada al teatro y supimos que Marturana era un escritor respetado y con arraigo en cuestiones sociales de su tiempo, seguido no sólo por anarquistas; que el teatro nacional de la mano de los Podestá utiliza al tango como un recurso escénico más; que El Choclo, tango de Villoldo (compositor y autor), es rescatado por un sainete poco tiempo después de su creación, y que los sainetes fueron tomados por los cuadros filodramáticos constituídos en las asociaciones de todo el pais y representados en ellas.

También comprobamos la enorme difusión que tuvieron los folletines que incluian tangos más allá de la ciudad de Buenos Aires, hecho que demuestra que a principios del siglo XX el tango era aceptado y requerido en todo el territorio nacional. Esta aseveración puede comprobarse por la nutrida nómina de folletines con tangos editados en la provincia de Santa Fe.

Conocimos el rol que les cupo a los directores de orquestas teatrales en función de la interpretación, difusión y rescate de los primeros tangos, y que los denominados maestros zarzueleros dotaban de color local la musicalidad de las obras.

Y al ingresar en el relato escénico, se patentiza que era normal que una pareja mixta bailara un tango en un espacio público como la vereda; que era habitual ir a bailar tango los fines de semana; que tanto hombres como mujeres sabían bailarlo, y que los bailarines no pertenecían a sectores marginales.

Se observa la falta de contenido erótico discursivo y se dan a conocer títulos de tangos en boga, algunos de los cuales han pasado al olvido.

**BIBLIOGRAFIA**

*Antología del tango rioplatense*. *v.1 (desde sus comienzos hasta 1920).* (1980)  Bs. As.: Instituto Nacional de Musicologia Carlos Vega.

**Barcia, P. (**2008)*Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: AAL

**Bates, H. y Bates, L**.(1936) *La historia del tango: sus autores* Tomo 1º. Buenos Aires: Cía. Gral. Fabril Financiera.

*Cancionero rioplatense (1880-1925)* (1989) Caracas: Biblioteca Ayacucho

**Cárdenas, D**. (1977) *Apuntes de tango*. Buenos Aires: Corregidor

**Casadeval, D***. (1957) La mala vida en el teatro nacional.* Buenos Aires: Kraft

*Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires*. (1910) Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco

*Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la Ciudad de Buenos Aires*. (1904) Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco

**Dellepiane, A. (1967)** *El idioma del delito*. Buenos Aires:

**Foppa, T. L.** (1961) *Diccionario teatral del Rio de la Plata*. Buenos Aires: Argentores; Ed. Del Carro de Tepsis.

**Gallo, B**. (1970) *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: Buenos Aires leyendo

**Garcia, M**. (2006) Una narrativa canónica de la música popular: a 100 años de las grabaciones de Robert Lehmann-Nietsche. Revista argentina de musicologia. Buenos Aires

**Gobello, J.** (1976) *Origenes de la letra del tango*. En: La historia del tango, t.1. Buenos Aires: Corregidor.

*Inmigración italiana y teatro argentino* (1999) Buenos Aires: Galerna : GETEA

**Lamas, H. y Binda, E**. (1998) *El tango en la sociedad porteña* 1880-1920. Buenos Aires: Lucci.

**Lehmann-Nitsche**, R. (1981) *Textos eróticos del Rio de la Plata*. Buenos Aires : Libreria Clásica

*El congreso clausurado***.** La Nacion**.** 29-06-2008

**Lopez Rosas**, J. R. *El criollismo literario*. [en linea]. Santa Fe: Patrimonio [fecha de consulta: 2010]. Disponible en: <http://www.patrimoniosf.gov.ar/patrimonio,php?id=13514>

**Maffud, J.** (1976) La vida obrera en la Argentina. Buenos Aires: Proyeccion.

**Maturana, J. de** (1909) Qué calor con tanto viento. Buenos Aires: Pascual Mediano

**Matamoro, B.** (1969) La ciudad del tango. Buenos Aires: Galerna.

Nuestras fiestas. La Protesta**.** 21-11-907

Nuevo repertorio criollo. Caras y caretas 9(422) : 20, 1906

**Ordaz, L**. (1977) *El tango en el teatro nacional*. El tango en el espectáculo. 1. Buenos Aires : Corregidor

\_\_*Historia del teatro argentino desde los origenes hasta la actualidad* (1999) Buenos Aires: Istituto Nacional del Teatro

**Pavis, P.** (1998) *Diccionario del teatro : dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidos.

**Podesta, P.** (2003) *Medio siglo de farándula : memorias de Jose J. Podestá*. Buenos Aires: Galerna.

**Prieto, A**. (2006*) El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.* Buenos Aires: Siiglo veintiuno.

**Quesada, N**. (1983) *En torno al criollismo : el criollismo en la literature argentina y otros textos.* Buenos Aires: CEDAL

**Rossi, V**. (1969) *Teatro nacional rioplatense : constribución a su análisis y a su historia*. Bs.As.: Hachette.

**Suarez Danero**, **E**. (1970) *El sainete*. Buenos Aires: CEDAL.

**Teitelbaum, V**. *Sociabilidad y cultura en los centros de trabajadores. Tucumán, Argentina (1897-1916)* [en linea] <http://ojs.udc.edu.co/index.php/taller/article/view/526/439>. Consultado: 6/6/2016

**Villamayor, L.. C**. (1969) *El lenguaje del bajo fondo*. Buenos Aires: Chapire

\_ La muerte del pibe Oscar (celebre escrushiante). (2015) Buenos Aires: Unipe

Alicia Chust. Lic. en Sociología (UBA). Dipl. Sup. En Tango (Konex) aliciachust@telecentro.com.ar

Marcela Scondras. Lic. en Teatro (UK). Dipl. Sup. En Tango (Konex) mscondras@undav.edu.ar

1. Las investigaciones de Carlos Vega no anteceden a las de LN. [↑](#footnote-ref--1)
2. Ernesto Quesada, con material de su propia biblioteca, se manifiesta acerca del idioma de los argentinos y de su peculiar manera de hablar: gauchesca, cocoliche y lunfarda. Años más tarde, envia una carta a LN ponderando su trabajo y se lamenta por la falta de valoración que tiene su trabajo en este pais. [↑](#footnote-ref-0)
3. Pega: (fam.) Chasco, engaño. Enlos Textos eróticos del Río de La Plata, la división Textos-pegas, etc., con el no, 15 aparece “Qué calor con tanto viento”. LN no define el sentido de las mismas. [↑](#footnote-ref-1)
4. Otra mención a este titulo se encuentra en una publicidad de discos de pasta, en Caras y caretas del 4 de noviembre de 1906. En ella puede leerse que se trata de un recitado cómico con orquesta, por el clown Gobbino el 76. [↑](#footnote-ref-2)
5. Serie Biblioteca Criolla. Año de publicación c1914. Colacion 32s. [↑](#footnote-ref-3)
6. Maturana, J. De Qué calor con tanto viento. En: [http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00005A4F00000000](http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00005A4F00000000" \t "_blank). Consultado: 6/6/2016 [↑](#footnote-ref-4)
7. Los actores provenientes del circo criollo de la familia Podestá son los primeros en llevar el baile del tango a escena. [↑](#footnote-ref-5)
8. Maturana fue poeta y autor teatral. Trabajo en diarios y revistas anarquistas y fue uno de los 34 firmantes del acta de fundacion de la Sociedad Argentina de Autores, razon por la cual la biblioteca de Argentores hoy lleva su nombre. [↑](#footnote-ref-6)
9. El recurso dramático es el mecanismo que determina la acción, organiza el sentido de la obra, proporciona la clave de las motivaciones y de la intriga. (Pavis, 387 [↑](#footnote-ref-7)
10. En 1907 se registraron 231 huelgas en la ciudad de Buenos Aires con la sumatoria de 2503 días de trabajo, según lo consignado en el censo del centenario. [↑](#footnote-ref-8)
11. En el momento de estrenarse la obra, la población de la ciudad de Buenos Aires estaba dividida casi en partes iguales entre extranjeros y nativos. [↑](#footnote-ref-9)
12. Se trata de La muerte del Pibe Oscar. [↑](#footnote-ref-10)
13. El mencionado trabajo integra los Textos eróticos del Río de la Plata [↑](#footnote-ref-11)
14. Tango criollo. 1908. Villar del Rio. En: Las planchadoras. Biblioteca Ayacucho**.** [↑](#footnote-ref-12)
15. ”. 1907 [1910]. En: Las patotas y colección de canciones / Luis Galván CL33. En: Ibero-Amerikanisches Institut.html [↑](#footnote-ref-13)
16. Hemos de consignar que en la obra no se hallan partituras ni letras de tangos. [↑](#footnote-ref-14)
17. Era costumbre entonar La Marsellesa en los actos anarquistas. Existen varios tangos primitivos que comienzan su titulación con *Tocame…*., por ejemplo, *Tocame la Carolina*, de 1906 [↑](#footnote-ref-15)
18. Este tango y Cortale el chorro a Cernadas podrian estar aludiendo a los hechos ocurridos a finales de 1908, cuando Cernadas era diputado. [↑](#footnote-ref-16)
19. *Chiflame que estoy dormido* asume, desde la denominación, una similitud con *Chiflale que va a venir*, de Angel Villoldo y con *Si te perdés chiflame*, de Cayetano Grossi. Este músico estudió en Milán y llegó a Buenos Aires a mediados de 1880 para dirigir orquestas teatrales, logrando ascender a primer violoncelo del Teatro La Scala. Se le asignan alrededor de 21 tangos. [↑](#footnote-ref-17)
20. *Ché Juan no pagués la pieza* haría referencia a la huelga de inquilinos de 1907. [↑](#footnote-ref-18)
21. Este tango data de 1906 y lleva el extranño subtitulo de *“Canto de dos ruiseñores”* y la calificación de “Tango criollo”. Existe una grabación de 1908, disco Columbia Redord, NT 103, matriz 06079. Datos aportados por el INM. [↑](#footnote-ref-19)
22. Nuestro teatro utilizó como recurso teatral los equívocos que suscita el lenguaje del extranjero, motivando la risa. [↑](#footnote-ref-20)