

# **Representaciones sobre el tango a principios del siglo XX.**

Osvaldo Verrastro.

Cita:

Osvaldo Verrastro (2023). *Representaciones sobre el tango a principios del siglo XX. XII Jornadas de Historia Moderna y Contemporanea. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/osvaldo.atilio.verrastro/4>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p0qn/3Sr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:  
<https://www.aacademica.org>.

**XII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea**

**Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes,**

**Del 24 al 28 de julio de 2023.**

**Mesa temática: “Prácticas políticas, cultura musical y artes escénicas en las experiencias de modernización (siglos XIX y XX)”**

**Coordinadoras: Dra. Guillermina Guillamón, CONICET – IEH / UNTREF y Dra. Josefina Irurzun, CESAL-UNICEN-CIC/CONICET**

**Ponencia : Representaciones sobre el tango a principios del siglo XX.  
¿Los inicios de la transformación del gusto musical?**

Lic. Osvaldo Verrastro  
Maestrando en Historia-UNTREF  
Osvaldoverrastro@gmail.com

Hacia finales del siglo XIX la ciudad de Buenos Aires atravesó un proceso de grandes transformaciones culturales. Entre las nuevas actividades y espacios que se comenzaron a desarrollar, emergió el tango, práctica que en su primer momento de expansión contuvo un heterogéneo y contradictorio conjunto de representaciones. Fue a la vez parte de una tradición en proceso de recreación y una expresión cultural que se vinculó con fuerza con las formas modernas de consumo. Esta diversidad de reacciones permite plantear las preguntas sobre cuál fue el entramado simbólico de un producto cultural que se vinculó a la naciente cultura de masas. Y sobre la emergencia de un nuevo gusto musical en el proceso de modernización de los medios de difusión y escucha.

En esta ponencia se exploran tres representaciones dominantes sobre el género desde mediados de la última década del siglo XIX y fines de la primera década del siglo XX. En el primer momento las referencias al tango fueron escasas y marginales en la prensa porteña, hacia el centenario lo registraban como el baile dominante en teatros y salones. Estas diversas representaciones no fueron excluyentes, se solaparon –no sin tensiones-- dentro de los mismos discursos que se generaron desde los diferentes dispositivos. Pero incluso estas apropiaciones simbólicas, fueron contrastadas o tuvieron valoraciones diversas que hicieron del tango un fenómeno musical que rápidamente alcanzó una alta reverberación sociocultural. En suma, se propone analizar las apropiaciones sobre tango que se produjeron desde el sainete y el folletín, la prensa periódica, la policía y en las incipientes industrias culturales durante el periodo.

## **El tango como manifestación del mundo popular urbano**

En las décadas finales del siglo XIX, se comienza a delinejar y a cristalizar “las culturas populares” que florecieron al calor de una rápida urbanización que protagonizó Buenos Aires. Este florecimiento se volcó en la puesta en escena de dramas rurales y la edición de folletines criollistas que lograron congregar significativos públicos populares. Muchos de los actores, autores y editores que contribuyeron a estos movimientos -a través de su vinculación con el naciente sainete criollo y la prolongación del folletín hacia temáticas suburbanas- contribuyeron a bosquejar unas de las primeras apropiaciones de tango.

Específicamente, durante la última década del siglo XIX se produjeron una serie de transformaciones en el sainete o teatro chico de origen español que se presentaba en los teatros porteños. Estos cambios de escenarios y personajes estuvieron vinculados a la búsqueda de referencias locales que permitieran una identificación rápida con el público que asistía a las funciones. Varios actores locales, con los hermanos Podestá en primer lugar, serán los protagonistas de esos cambios que configuraron aquello que se dará en llamar el sainete criollo. Entre las características principales de este nuevo formato, estuvo la utilización de la música popular como engranaje de las situaciones que reforzaban a la vez, la cercanía con las vivencias cotidianas de los espectadores. En consecuencia, desde los años finales del siglo XIX, el sainete alimentó una de las primeras representaciones del tango: su inscripción en el mundo de “lo popular”.

Existe una abundante literatura que abordó la interrelación entre ambas expresiones. (Casadevall D. 1968; Aisemberg, Alicia, 2009; Aragón, Alejandra, 2021) No obstante, aquí se enfatiza su función de vector de una representación que vinculó al baile del tango al mundo social que se estaba reconfigurando en esos años y que denominaremos como “popular- urbano”. (Romero L. A. 1995) Dentro de ese ambiente se resaltó a la figura del compadrito como el bailarín prototípico del género y al estilo de baile que tendrá en la utilización de “cortes y quebradas” su impronta distintiva. En efecto, entre 1897 y 1902 se estrenaron siete piezas del género chico, que más allá de sus diferencias diegéticas y de forma (sainetes o revistas), hicieron del tango una de las notas características en su descripción de los ambientes populares porteños de entresiglos (Ver Anexo 1, cuadro nº2).

Debe destacarse que varios de estos personajes/bailarines tenían un trabajo -portero del congreso, conductor de *tramway* por ejemplo-, que los alejaba de las improntas marginales. Más allá de su oficio, lo que definía su figura social de compadrito era una actitud guiada por desmesura en el comportamiento desplegado en diferentes contextos vinculados a

sociabilidades populares. (Gayol, S. 2000, p222-227) Durante esa primera década del siglo se prolongará este vínculo, siempre con predominio de la inclusión del tango “como baile del compradito” como motivo más utilizado en muchos sainetes.

A partir de estos sainetes, los tangos lograron una repercusión mayor haciéndose conocer a nuevos públicos. Aunque la repercusión del sainete hacia fines del siglo era todavía minoritaria entre los diversos géneros que se presentaron en los teatros, rápidamente fue incrementando su público con el avance del siglo. (Aguero, A. 2021, p110-116) Como ha mostrado el trabajo de Binda y Lamas, la prensa comenzó a registrar los bailes de tango en los sainetes, que según las crónicas eran recibidos con aplausos por la concurrencia. (Binda y Lamas, 2008, p. 113-114)

Otra forma de acercarse a la recepción, es a través de las publicidades de los carnavales 1902, donde se anuncian “6 grandes bailes de máscaras, que se tocaran los preciosos tango de "Fumada" y "Abajo la caretta"(Seibel, B, 2011 p.9) o en otro teatro donde “los tangos de Podestá y Chelli atrajeron mucho público al Marconi” (“En los teatros”, La Argentina, 16/2/1904, p. 12).

Otro vector de expansión del género, lo constituyeron la poesía popular y los cancioneros que circularon por medio de impresos baratos. La principal temática del folletín se situaba en recreaciones de la literatura gauchesca; aunque para fines de siglo se incorporaron figuras sociales y lenguajes propios de las “orillas” urbanas, como se los denominaba en esos años. Este es el caso de “Los canfinfleros o amantes del día” de Lopez Franco, editado en 1899. (Consultado 22/2/2023, Instituto Iberoamericano de Berlín) El folleto se destaca por estar centrado en el baile y en la figura de canfinflero, que se caracteriza por su habilidad de danzarín, especializado en “quebradas y cortes”, en su pericia abarcaba a varios géneros que se bailaban en esos años (polca, vals, mazurka, tangos). La danza es mostrada como un espacio de disputas sociales, donde medirse con inmigrantes o miembros de clases media o altas. El tango aparece, pero lo que se insiste es el estilo de baile, en la habilidad para practicarlo y en el carácter pendenciero del personaje.

Según Ernesto Quesada, (Quesada, Ernesto, 1983,p. 160-161) el folleto tuvo una alta repercusión entre los sectores populares porteños. Se refirió al folleto como parte de lo que denominó “criollismo suburbano”, caracterizado por la utilización de un lenguaje insuflado de lunfardo, vinculado a con personajes populares o marginales, en general ubicados en la orillas de la ciudad y marcado por un tono caricaturesco y/o alegre. Quesada veía al folleto como una deformación de la tradición criollista, que debía ser conservada pero alejada de esta derivación plebeya.

Otros representantes de esa tradición se sumaron a esta saga, repitiendo la figura de Canfinflero o del compadrito como protagonistas, en cual el tango tendrá un espacio cada vez mayor. Este fue el caso de Manuel Cientofante, Luis Galvan o Silverio Manco, todos publicistas prolíficos del criollismo popular urbano que también abordaron esta temática. (Ver Anexo 1- cuadro 2) Hacia fines de la primera década Manuel Cientofante firmaba un folleto que llevaba por título *Tangos populares*, donde incorporaba dos letras de tango, que debían ejecutarse “con la música de la Morocha” mostrando el oportunismo del folletín para aprovecharse de un éxito de música popular de esos años.

Pero los acercamientos al tango que resaltan su costado popular, tenían miradas disímiles sobre cómo entender ese mundo social, ya que prevalecían imaginarios contrapuestos sobre el mismo. Una parte de la prensa periódica acentuó la vinculación del tango con la figura del compadrito y los ambientes orilleros, pero se lo entendía como parte de un mundo en desaparición que el progreso en curso debía transformar. (Alvarez, J. “Paseos Fotográficos por el municipio. El tango crollo”, Caras y Caretas, 9/02/1903), En otros casos, ese vínculo social se asimiló con los bajos fondos y la mala vida, imaginario que propagaron en esos años desde la conducción de la Policía de la Ciudad y algunos cronistas. Se denunciaba su práctica en los café de camareras o cafés-concierto, que eran vistos como lugares de prostitución encubierta o se señalaba las habilidades de bailarín con corte de los jóvenes delincuentes. (Rossi, 1903) En la prensa también se acercaban opiniones en similar sentido.

Durante el entresiglo, tanto las representaciones en los sainetes y en los folletines, apelando a la reiteración de fórmulas (intérpretes, personajes, motivos y guiones) contribuyeron a establecer un vínculo estrecho entre el baile del tango con el mundo popular urbano, dentro de la cual la figura del compadrito era resaltada, asociado a una forma de practicarlo que destaca el corte y quebrada como marca de diferenciación. Aunque la valoración de ese vínculo será divergente en otros actores y en la prensa; esa adscripción inicial del género, tendrá una larga descendencia influyendo sobre futuras representaciones.

### **El tango como parte de lo “criollo”.**

Una distinción que acompañó a la irrupción del tango en el entresiglo fue el apelativo de “criollo”, denominación utilizada por una variedad de actores (músicos, bailarines, cronistas, industrias culturales) que impulsaron su expansión. “Tango criollo” fue el apelativo utilizado tanto en la edición de la mayoría de las partituras de música y de discos del género

editados durante la primera década del siglo. En general, se entendió su utilización dentro de una tradición que valoraba “lo nuestro” en oposición al cosmopolitismo que permea en muchos ambientes sociales. (Goyena, H s/f) Sin embargo, varias aclaraciones deben ser realizadas para entender mejor estos usos.

En la referencia al baile social, el apelativo de “criollo” se adjudicaba a una forma de danzar que abarcaba varios ritmos (polcas, mazurcas, vals y milongas) pero que, fundamentalmente, se caracterizó por aplicar “cortes y quiebres” en los desplazamientos de los varones en cualquiera de estas coreografías. Este estilo dominado por las figuras corporales encontrará en el tango su expresión más acabada, cuando comience a dominar en los salones, cafés y teatros. (Vega, C. 2016). En suma, el apelativo de criollo hizo referencia entonces a un modo de hacer, a una práctica connotada que conllevo una identidad social.

Para otros medios el tango expresaba “lo criollo por excelencia”, ya que se planteaba como un baile que expresaba una mezcla de razas (por ej. española e indigena). (“El Tango”, Letras y Colores, 20/8/1903). El tópico de ser un género mestizo tuvo una presencia sostenida en la prensa y entre los escritores, aunque los componentes señalados no serán siempre los mismos. (Aragón, A, 2021 p.37-39) En ese sentido algo distinto, puede verse un artículo de Nemesio Trejo, autor de sainetes y cronista costumbrista, que colocaba a dos paisanos discutiendo sobre el carácter criollo del tango, que mostraba que las opiniones entre aquellos que se consideraban dentro de esa tradición podían tener miradas diferentes, donde la evaluación del baile “con corte” jugaba un papel central en esa distinción. (Trejo, N, “Música Criolla”, Gladiador, 25/3/1904)

Dentro de la prensa, algunos cronistas que impugnaron al género, negaron el carácter “criollo” al tango, entendido como generado o influido por músicas extranjeras, ajenas a las tradiciones locales. (“Opera” en El País, 28/2/1906) Un joven Manuel Galvez, inició un linaje intelectual al establecer una oposición folclore/tango como representativo de una topografía cultural contrapuesta que ubica en el interior y el litoral de nuestro país. El primero como espacio que resguarda las tradiciones musicales y el segundo albergando “lo híbrido y funesto” producto de la influencias cosmopolitas, sobre todo en el Buenos Aires que lo había engendrado.(Galvez, M. 2001, p.133-135) Nos encontramos así, por un lado, con apreciaciones disímiles sobre el tango en torno a la oposición nativo/inmigrante que impregnaba en muchas de las manifestaciones culturales de la época.

Como se señaló previamente, la industria cultural utilizó la categoría de lo criollo, tanto para delimitar a la producción local que provenía de la música popular como para

separarla de aquella importada. Ya en 1905, observamos en una publicidad de la Casa Tagini, que se identificaba con un título muy sobresaliente “Gran Novedad llegaron los Discos Criollos” donde se promocionaron canciones de dos payadores (Gabino Ezeiza y José M. Silva), con registros de Angel Villoldo, donde aparecían varios tangos dentro de un repertorio más variado. Ese calificativo de criollo se mantendrá en la publicidad de las discográficas en referencia al tango, llegando incluso hasta la década del veinte. (Cañardo, Marina, 2017, p. 144-174)

Cuando se analiza estos diferentes usos de la categoría de “criollo” es posible advertir una serie de desplazamientos de sentido, aspecto propio de un momento de cambios vertiginosos que se traducen en pérdidas de referencias seguras, en un contexto donde lo urbano adquiere una nueva contextura cultural. Así, algunos podían sostener “lo criollo” asimilado a las costumbres rurales, en contra de las nuevas modas urbanas, ( por ejemplo, la prensa criollista popular) otros percibirlo como equivalente a lo nacional en contra del cosmopolitismo imperante (por ej. parte de la prensa comercial); y otros entenderlo como vinculado al mundo popular, referido a productos o acciones propios de esa cultura (por ej. costumbrismo del 900). (Prieto, A, 2006, p.64; Chicote, G, 2014, p. 19-34) La emergencia del tango supondrá un incremento de sus usos que lo asimilen a “lo popular”, aunque nunca dejará de mantener resonancias que lo vinculen a las otras definiciones.

### **El tango como baile de moda.**

Como se señaló en la introducción, el baile social había ganado consideración como entretenimiento entre diferentes grupos porteños hacia fines del siglo XIX. Esta nueva realidad motivó -sobre todo en los salones mejor acomodados- la búsqueda de nuevas experiencias en materia de danza que colocaran a Buenos Aires en sintonía con las novedades que se producían en las grandes capitales europeas o estadounidenses. (Pelinski, R, 2009, p.72) La prensa fue particularmente activa en promover diferentes coreografías que se bailaban en esas metrópolis. Algunas crónicas señalaron el reemplazo que se estaba produciendo de los ritmos europeos por aquellos que venían desde Estados Unidos. La atracción cosmopolita también ejercía su poder entre los bailarines sociales. (“Baile de antaño, de hogaño y el porvenir” *La Prensa*, 3/3/1903, pág. 7.)

Por esos años el repertorio de danzas que se practicaban en los distintos salones de la ciudad -aunque con variaciones según estratos sociales u origen etnico- incluían la polca, la mazurca, la milonga y el vals, así como aquellos ritmos que trajeron las diferentes

comunidades inmigrantes. El tango ingresó en ese contexto a los distintos salones y teatros porteños del centro, aproximadamente desde mediados de la década del noventa del siglo XIX conviviendo con las especies previas. La información que brindó la prensa durante los carnavales de entresiglo, fue registrando su expansión hasta señalar su predominio en las pistas durante los bailes realizados en febrero de 1903.(Antología del Tango Rioplatense, 2001, p.51-58) A partir de esa fecha, el tango se fue convirtiendo en el “baile de moda”, desplazando a los géneros previos e imponiéndose como el de mayor aceptación entre los bailarines ( Cuello, Goyo, “Baile de moda”, *Caras y caretas*, 11/3/1905).

El gusto por lo “nuevo” fue una referencia constante en las canciones que se estrenaron durante los carnavales. Fue habitual que las orquestas que animan los bailes en los teatros, promocionen sus actuaciones apelando a los nuevos tangos que incorporan para la ocasión.(“Carnaval. Los bailes de máscaras en el Casino”, *Caras y Caretas*, 22/1/1910 ) La industria discográfica hizo de esta característica su *leitmotiv* publicitario para promocionar los discos que editaba. Aquí se expresa un signo de modernidad que va a pautar el consumo cultural del género (y de la música popular), su apelación a la novedad como marca de atracción.

Otro tópico que se reiteró en parte de la prensa fue el temor a la alteración de los gustos sociales que supuso el predominio del baile de tango en los salones más acomodados del centro porteño, en los años previos al centenario. Aquí aparece la perspectiva jerárquica que considera que lo normal es que el proceso de adquisición de gustos musicales, como de otras costumbres, siguiera un camino descendente en términos sociales. Una de las formas de visualizar esta anomalía en los gustos, será a través de la metáfora del “tango fuera de lugar”.

Algunos de los cronistas sociales de los diarios más reconocidos no dudaron en plantear sus objeciones ante este proceso de “invasión social” que percibían. El cronista del Diario La Nación en ocasión del baile de carnaval en el teatro Opera, recomendaba a los distinguidos bailarines “Debían abandonar el tango a quienes tienen por derecho de nacimiento de sangre el poder bailarlo, o por lo menos no abusar de él. Se puede llenar la noche, no sólo con otras danzas, sino también con la alegría franca, el chiste oportuno y vivo, que no deja de abundar en esas reuniones. Al César lo que es del César y el tango a las orillas”.(“Opera”, La Nación, 06/2/1910, p.8 )

La historiografía sobre el periodo ha descrito cómo fue conformando la ciudad de Buenos Aires como una sociedad de consumo. Entre los múltiples cambios que este proceso implicó se destaca el desarrollo de la publicidad comercial mediante las cuales las empresas hicieron conocer sus productos, “inventando la soberanía del consumidor”. Las estrategias en

tal sentido fueron diversas dependiendo de los públicos a que estaba dirigido, pero guiado por la necesidad de diferenciar marcas, que identifiquen los consumidores. (Rocchi, F. 1999) Un camino que utilizaron las empresas locales, en especial cuando buscaban direccionar a un conjunto amplio de consumidores, fue apelar a iconos locales, cercanos y reconocibles como el gaucho, aunque apelando a una tonalidad romanizada del mismo. El tango ingresó a la publicidad siguiendo un parámetro similar, aunque dado lo reciente de su surgimiento, su impacto en esta década fue menor. (Rocchi, F. 1999)

La incipiente industria discográfica de principios de siglo fue -como no podía ser de otra manera- la primera en utilizar publicidades. La cantidad de grabaciones que se promocionan como tangos se fue acrecentando con el correr de esa primera década . La impronta que domina en estas primeras publicidades, es la vinculación del género a lo moderno en tanto el tango participaba de un nuevo artefacto que revolucionara la forma de escuchar la música: el disco.(Binda, 2022).

Un caso ilustrativo de cómo pensaban las empresas discográficas al público al cual se dirigían lo constituye una publicidad de la “Casa Tagini”, una de las importadoras de los discos en el país. En el magazine *Caras y Caretas*, se presentaron las grabaciones de la primera Orquesta Típica Criolla de Vicente Greco por el sello Columbia. La publicidad respectiva se ilustró con un dibujo de una familia de clase media escuchando un Gramófono.(Ver Anexo 2-imagen 2). En dicha ilustración el tango se comunica a través de una artefacto moderno en un ambiente acomodado, que denota una inscripción social de la escucha mediada por el mercado. En esos años, aunque creciente la cantidad de familias que podían acceder a este placer doméstico era aún reducido. (Matallana, A, 2008, p. 192-201 )

Un dispositivo de legitimación/normalización en el discurso publicitario hacia el centenario fue dada por la vinculación entre el tango y otros productos de consumo masivo. Así, se comenzó a utilizar la popularidad del tango para promocionar productos que no tenían vínculo directo con la música o el baile (un paquete de galletitas, un aperitivo y un jabón de tocador). Ejemplo de ello fue el obsequio de una partitura del tango criollo “Muy Bu Bu”, título que remite a la marca galletitas de la empresa Bagley. (ver Anexo 2- imagen n° 3). Por otra parte, la empresa “Kalisay” promocionó su aperitivo obsequiando la partitura del tango de mismo nombre, autoría de Ángel Villoldo. Se asocia así un tango a una marca comercial, evidenciando así su lenta pero sistemática expansión hacia el mundo de los consumos populares.

Por último, el caso del jabón Reuter constituye una operación más simbólica ya que se asoció la limpieza del producto a una limpieza social. La publicidad presenta a un joven de

vestuario modesto, quien al utilizar el jabón promocionado logra éxito en su invitación a danzar. La higiene aparece como virtud diferenciadora en los ámbitos populares, que puede ser traslada al tango, que emerge a su vez como baile popular pero desligado de sus connotaciones marginales.(ver Anexo 2- imagen 4). Hacia el centenario la presencia del tango sin dejar de ser controversial, mostraba claros signos de aceptación en significativos sectores de la sociedad porteña.

### **El tango como objeto de controversia**

Una controversia que se registró en el diario *La Argentina* hacia fines de 1907, permite acercarnos hacia las distintas valoraciones sociales del tango, donde las opiniones publicadas podían ser desestimadas o contradichas por algunos lectores. En un artículo de dicho diario, un colaborador acumula diversos tópicos impugnadores sobre el tango, específicamente, en el carácter inmoral del baile, a la vez que desconocía que su música tuviera un carácter criollo, pero se indignaba ante su popularidad creciente, lo que era “una síntoma de la corrupción social profunda que invadía la sociedad”. (Scott, R “El tango”, *La Argentina*” 28/10/1907, p. 3)

Un primer lector destacó que el “pecado original” del tango era ser el baile preferido de los sectores bajos de la sociedad y por ello despreciado. Por otro lado, señalaba “El tango es una danza de vida, de entusiasmo, de pasión” y por ello era el preferido en salones y cafés. Otro lector le cuestionó al periodista el supuesto poder del tango como corruptor social. Por el contrario, señaló que el tango era una danza alegre, lo que justifica la preferencia social que tenía por parte de los bailarines. Ambos lectores destacaban la existencia distintos gustos musicales, y que en consecuencia todos eran válidos y respetados, marcando una impronta relativista en la discusión. ( Méndez “El Tango” y Ravicini “Toque un tango señorita”, *La Argentina*, 31/10/1907, p.4)

La respuesta del periodista constituye una reafirmación de su predica, marcando que “La inmoralidad del baile de tango me parece evidente, que no puede discutirse. Los movimientos de la mujer, la colocación de las piernas del hombre con respecto a ella...basta, no es verdad”. Por otro, que aquello que más le desagrada, es que siendo una danza de sectores bajos, invada a toda la sociedad alterando la jerarquía de los gustos que debía ser resguarda . (Scott “siempre el Tango”, *la Argentina* 4/11/1907, p 4)

A los pocos días, otro lector se sumó a la discusión, señalando que su cuestionamiento moral escondía una aprehensión por los sectores populares, que son quienes impusieron el

género. También ironizó sobre los supuestos efectos sociales del tango, causante de los mayores males sociales. (Don Padilla “Proceso al Tango”, La Argentina, 7/11/1907, p.4) Por último, la respuesta de un lector que ya había participado, recalca que “nos es un fervoroso defensor del tango”, pero que debe ser considerado como cualquier música. También entiende que no debe confundirse una música para bailar, como es el caso del tango, con la música que escribieron los grandes autores como “Chopin o Warner”, reconociendo una jerarquía de valores musicales, ( Ravicini “otra vez sobre el tango”, La Argentina 7/11/1907, p.4) pero dentro de un gusto musical que hoy se catalogaría de omnívoro. (Ariño, Antonio, 2007).

## **Conclusiones**

En esta ponencia se abordaron las representaciones diversas y valoraciones contrastantes que emergieron ante la irrupción del tango como novedad musical y coreográfica en el Buenos Aires de principios del siglo XX. En forma temprana las expresiones cercanas a la cultura popular (sainetes y folletines) ubicaron al género como producto de ambientes populares, signado por una marca de baile muy característico. Algunos cronistas vieron la vinculación con las orillas de la ciudad, como parte de un mundo en desaparición. Otros lo impugnaron vinculándolo a los bajos fondos. También se lo asoció a una tradición criolla como género nativo, aunque parte de la prensa negó tal procedencia. En ese sentido, algunos señalaron su carácter de género meztizo, aunque mencionando hibridaciones diversas.

Su predominio en el baile social porteño le permitió una rápida incorporación al naciente circuito de una música de consumo comercial. También hubo impugnaciones morales sobre su estilo de baile más característico, mientras otros albergaron posturas más tolerantes. La incipiente publicidad gráfica ratificó su creciente significación, al comenzar al hacer uso del tango como un producto comercial o asociarse a su pregnancia popular. Estos posicionamientos encontrados mostraron la relevancia social que fue adquiriendo como expresión cultural en los años previos al centenario. Se comenzaba a consolidar como un gusto musical transversal en términos sociales, que las nacientes industrias culturales impulsaron para transformarlo en masivo.

Maria Carozzi propone el concepto de “lecturas móviles” para referirse a la profusión y diversidad de miradas sobre baile de tango, (Carozzi, M, 2015, p. 81-89) ese carácter fue más acentuado durante sus primeros años de expansión a comienzos del siglo XX, cuando

se estaban modificando aceleradamente “los esquemas de percepción y de apreciación que conllevan las operaciones de clasificación y jerarquización que construyen el mundo social”.  
(Chartier, R. 2013, p. 43)

## Bibliografía

Aisemberg, Alicia.(2009)"El mundo popular en escena". Concurso Nacional de Ensayos Teatrales "Alfredo de la Guardia" Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009.

Aragón, Alejandra (2021) "*El Tango en Buenos Aires: entretenimiento, circulación e identidades en la ciudad (1990-1914)*" Directora Lila Caimari, Buenos Aires, Universidad de San Andrés, 2021.<https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/18908> (consultado 22/7/2022)

Ariño, Antonio (2007). "Música, democratización y omnivoridad", *Política y Sociedad*, Vol. 44, N° 3, pp. 133.

Binda, Enrique y Lamas, Hugo.(2008) *El tango en la sociedad porteña. 1880-1920*, Unquillo, Córdoba, Editorial Abrazos, (2da edición).

Binda, Ernesto (2019) "*los primeros 25 años de la fonografía argentina. (1902-1926)*" edición fonográfica.

[https://www.academia.edu/64915861/Los\\_primeros\\_25\\_a%C3%B1os\\_de\\_la\\_fonograf%C3%A1\\_ADa\\_argentina\\_1902\\_1926\\_por\\_Ernesto\\_Binda](https://www.academia.edu/64915861/Los_primeros_25_a%C3%B1os_de_la_fonograf%C3%A1_ADa_argentina_1902_1926_por_Ernesto_Binda) (Consultado el 19/9/2022 )

Cañardo, Marina.(2017) *Fábrica de Músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina. 1919-1930*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2017.

Caneto, Guillermo.(1996) *Historia de los primeros años del cine en la Argentina: 1895-1910*.Buenos Aires Fundación Cinemateca Argentina, 1996.

Carozzi, María Julia (2015) *Aquí se baila el Tango, Una etnografía de las milongas porteñas*, Buenos Aires, Colección Antropologías, Siglo XXI editores.

Casadevall Domingo (1968) F. *Buenos Aires. Arrabal – sainete – tango*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora S.A., 1968

Chartier, Roger. (2013) "El sentido de la representación". En: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 2013, Número 42: 39-51.

Chicote, Gloria (2014) "De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos" en *Anales de literatura hispanoamericana*; Madrid; vol. 42

Galvez, Manuel (2001) .El diario de Gabriel Quiroga (1ra edición 1910) Nueva Dimensión Argentina, Taurus,Buenos Aires.

Gayol, Sandra,(2000) *Sociabilidad en Buenos Aires, Hombres, Honor y cafés 1862-1910*, Ediciones del signo, colección plural, Buenos Aires.

Goyena, Héctor Luis (S/F). "El tango y el tradicionalismo en Buenos Aires en la década del veinte: Una aproximación". Disponible en: <http://www.caia.org.ar/docs/14-Goyena.pdf> (consultado el 27/12/2022).

Matallana, Andrea.(2008) *Qué saben los pitucos. La experiencia del tango entre 1910 y 1940.*. Buenos Aires, Prometeo Editorial, 2008.

Novati, Jorge (2001) (coordinador) *Antología del tango rioplatense. Desde sus comienzos hasta 1920.* 2da edición, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Quesada, Ernesto (1983) El *criollismo en la literatura argentina*, (1era edición 1902) en *torno al criollismo. Textos y polémicas*. Compilación y estudio crítico Alfredo Rubione. Buenos Aires,Capítulo, CEAL.

Pelinski Ramon (2009)“ Tango nómade. Una metáfora de la globalización.” En Lencina, Teresita / Garcia Brunelli, Omar / Salton, Ricardo.(comp.) *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires, Centro Feca Ediciones,

Prieto, Adolfo (2006) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, colección Historia y Cultura 2006

Rocchi, Fernando (1999) “Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en la Argentina, 1860-1940” en Fernando Devoto y Marta Madero (eds.), Historia de la vida privada en la Argentina, Buenos Aires, Taurus-Alfaguara.

Romero, Luis Alberto (1995) “sectores populares urbanos como sujetos históricos” en Gutierrez, Leandro H y Romero, Luis Alberto, *Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires de entreguerra*. Buenos Aires, Historia y cultura, Editorial Sudamericana.

Rossi José C. (1903)(comisario de investigadores) “La criminalidad Profesional en Buenos Aires” en el *Archivo de Psiquiatría y Criminología* , . pág. 176.

Beatriz Seibel (2011) *Antología de obras de Teatro Argentino: desde su origen a la actualidad*, tomo 8 (1902-1910), Obras del siglo XX, 1 década. Compilado por Beatriz Seibel, 1ra edición, Buenos Aires, Inteatro.

Vega, Carlos (2016). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires, UCA,Instituto de investigación musicológica Carlos Vega.

## Fuentes digitales

[Ibero-Amerikanisches Institut \(spk-berlin.de\)](http://spk-berlin.de)

[Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España \(bne.es\)](http://www.bne.es)

[Delito y seguridad en el diario La Nación · Biblioteca Digital](http://www.bn.gov.ar)

## Bibliotecas consultadas

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional

Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso

Hemeroteca “José Hernandez” de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

## Anexo 1- El tango en los Sainetes y Folletines

Cuadro N°1 -Sainetes y revistas que incluyen el tango (1897-1910)			
estreno	Titulo	Autor	Musico
1897	Justicia Criolla	Ezequiel Soria	Antonio Reynoso
1897	Vida Nacional	Ezequiel Soria	
1898	Las aves negras	Nemesio Trejo	Antonio Reynoso
1898	Ensalada Criolla	Enrique Di Maria	Eduardo García Lalanne
1898	Gabino El mayoral	Enrique Garcia Velloso	Eduardo García Lalanne
1901	Abajo la caretta	Enrique Buttaro	Antonio Podesta
1902	Fumadas	Enrique Buttaro	Antonio Podesta
1904	Frutas y Verduras	Nemesio Trejo	Angel Beitoloni
1906	Los Disfrazados	Carlos Pacheco	Antonio Reynoso
1906	Musica Criolla	Carlos Pacheco	Francisco Paya
1906	Los Amores de Giacumina	Agustin Fontanella	
1906	Came doliente	Alberto Ghilardo	
1906	EL Panete	Ulises Favaro	Antonio Podesta
1906	Camberos y galeras	Manuel Saavedra	
1907	Que Calor con tanto viento	José de Maturana	
1908	Entre Bueyes no hay cornada	Jose Gonzalez Castillo	
1908	Garras	Edurdo G. Lopez	
1908	Yerba Mala	Jose Eneas Riu	Jose Eneas Riu
1909	La perra vida	Roberto Cayol	Alejandro Carrau
1909	La Ribera	Carlos Pacheco	Francisco Paya
1909	Juan Cuello	Agustín Fontanella	
1910	Cancion de Odio	Miguel F. Oses	Ernesto L. Oses
1910	Teatro Criollo	Alberto Vacarezza	Jose Carrilero
1910	De Hombre a hombre	Carlos Pacheco	
1910	Calisagraf	Camilo Vidal	
1910	Remedios caseros	Alberto Vacarezza	
1910	El Centenario	Camilo Vidal	Enrique H. Cheli
1910	EL pescador	Eduardo Lopez	

Fuente: elaboracion propia en base a los trabajos de Seibel, Casadevall, Ordaz, Marchiniy Aisemberg (citados en cuerpo de la tesis )

Cuadro n° 2 -Folletines que mencionan o incorporan tangos en sus textos			
Año	Titulo	Autor	Editor
1899/1904	Los canfinfleros o los amantes del dia	J. Lopez Franco	S/editor - otra edicion 1904
1899	Almas que luchan (dedicado a la UGT y PS )	Silverio Manco	Jose Bellucia
1899/1905	Juan Macana	J. Lopez Franco	S/editor
1901	El moderno Canfinflero	Manuel Cientofante	Andres Perez
1906	Los Boqueños /Trifulca de Barracas	Manuel Cientofante	Andres Perez
1907	Echale Bufach al catre	Silverio Manco	Andres Perez
1907	El tango de los 50	Manuel Cientofante	Andres Perez
1907/10	La Patota	Luis Galvan	Andres Perez
1907	Pianta el piojito que viene el peine	Silverio Manco	Andres Perez
1908/9	Las Planchadoras	Jorge Bilal del Rio	Andres Perez
1909	En la vereda	Manuel Cientofante	Andres Perez
1909	Tangos populares	Manuel Cientofante	Francisco Matera
1910	Tango de la afiladoras	Luis Galvan	Francisco Matera
1910	Los crímenes de la Camorra	Ramon Aguirre	Longo y Argento

Fuente : Elaboracion propia en base a la Biblioteca criolla que se encuentra en el Instituto Iberoamericano de Berlin

## Anexo 2 -Publicidades donde se incorpora el tango

Los Gramófonos  
**COLUMBIA**  
son los más  
perfeccionados

**CASA TAGINI**  
PERÚ, 25 al 31  
AV. DE MAYO, 601 al 611

**Agentes:**  
 Bautista Fr. Fr. A. Ferraris S. Martin, 963  
 Cotores Angel S. Martín, Compañía, 42-46  
 Santa Lucia Eliferry Clas. Chilca, 202  
 Ofic. Gómez, 100-102  
 Padua: Hijo de José Alasina y Clas, San  
 Juan, 22-24  
 La Plata: José Serra, Calle 7, núm. 713  
 Barranco: A. Zorrilla G.  
 San Juan: J. M. Vargas  
 Corrientes: Adriano J. Hirschner, Klo-  
     ja 4 Independencia,

**GABINO EZEIZA**  
 55187—La muerte  
 del Moyano  
 55191—Promesa  
 55193—Mi ayer v. mi hoy  
 55194—Canción  
 55194—A la memoria de  
 Vázquez

**JOSÉ SILVA**  
 55001—El boso 55012—El marinero  
 55002—Saludo a Payandú  
 55003—Canción  
 55005—Llanto de sangre  
 55014—Trenta años  
 55015—Canción  
 55017—Sin título  
 55018—El carro y el cochero  
 55019—Los ojos de una muchacha  
 55020—Joséma 55021—Canción  
 55022—Bazar mesiano  
 55027—El mundo en que yo surgi  
 55028—Canción  
 55029—Canción a la mujer coqueta  
 55038—Verbena chitena 55049—Nido de amor  
 55043—Orvaldina 55050—Cetina  
 55053—El mundo en que yo naci

**ANGEL G. VILLOLDO**  
 55050—Bartolo Tenui 55040—Mi suegra  
 55051—A la banda argentina  
 55041—Ya le he conocido el juego  
 55042—Canción  
 55044—Lo que no puede decirse 55051—El gran capitán  
 55052—El pica pica 55050—El que quería  
 55053—El tío 55056—Tomá mate, ché  
 55054—El carbonero macarónico 55058—El cojo emperador  
 55055—Canción  
 55058—Mister Whisky enamorado 55154—Canción del pio...

**MARIO M. VÁZQUEZ**  
 55057—One se lo cuenta a su abuela 55157—Aventuras de un tenorio  
 55123—Los atronantes 5514—Tango de negros  
 55124—Batiéndole un café cantante 55158—La lotería

**NOTA:** Todos estos discos son de concierto, 25 centímetros, de diámetro y se pueden usar en todos los gramófonos de cualquier marca ó modelo que sean.  
 El precio en pesos es de \$ 3.— mto. cada uno. Para pedir, basta indicar el número de la izquierda de cada uno.

## **Imagen 1- Publicidad Casa Tagini Caras y Caretas 6/1/1906**

## **Imagen 2- Publicidad Casa Tagini Caras y Caretas 30/7/1910**

An illustration featuring a man in a suit and hat holding a large box labeled 'HESPERIDINA GRAN FABRICA DE Galletas BU-BU'. The background includes a large, stylized 'Muy del Bu-Bu' logo and smaller text 'Tango criollo para piano'.

## Imagen 3- Publicidad Bagley Caras y caretas 10/2/1910

## **Imagen 4- Publicidad jabón Reuter PBT 12/2/1910**

