

TANGO Y EDUCACIÓN

Julián Barsky

COLECCIÓN UAI – INVESTIGACIÓN

UAI EDITORIAL

teseo 

TANGO Y EDUCACIÓN

Julián Barsky

Tango y educación

Colección UAI - Investigación

UAI EDITORIAL

teseo 

Barsky, Julián

Tango y educación / Julián Barsky. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo: Universidad Abierta Interamericana, 2018. 218 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-723-177-9

1.Tango. 2. Educación Formal. I. Título.
CDD 370.1

© UAI, Editorial, 2018

© Editorial Teseo, 2018

Teseo - UAI. Colección UAI - Investigación

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,
escríbanos a: **info@editorialteseo.com**

www.editorialteseo.com

ISBN: 9789877231779

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

Autoridades

Rector Emérito: Dr. Edgardo Néstor De Vincenzi

Rector: Dr. Rodolfo De Vincenzi

Vice-Rectora Académica: Dra. Ariana De Vincenzi

Vice-Rector de Gestión y Evaluación:

Dr. Marcelo De Vincenzi

Vice-Rector de Investigación: Dr. Mario Lattuada

Vice-Rector de Extensión Universitaria: Ing. Luis Franchi

Vice-Rector de Administración: Dr. Alfredo Fernández

Decano Facultad de Ciencias de la Comunicación:

Lic. Román Tambini

Comité editorial

Lic. Juan Fernando ADROVER

Arq. Carlos BOZZOLI

Mg. Osvaldo BARSKY

Dr. Marcos CÓRDOBA

Mg. Roberto CHERJOVSKY

Dra. Ariana DE VINCENZI

Dr. Roberto FERNÁNDEZ

Dr. Fernando GROSSO

Dr. Mario LATTUADA

Dra. Claudia PONS

Los contenidos de los libros de esta colección cuentan con evaluación académica previa a su publicación.

Presentación

La Universidad Abierta Interamericana ha planteado desde su fundación en el año 1995 una filosofía institucional en la que la enseñanza de nivel superior se encuentra integrada estrechamente con actividades de extensión y compromiso con la comunidad, y con la generación de conocimientos que contribuyan al desarrollo de la sociedad, en un marco de apertura y pluralismo de ideas.

En este escenario, la Universidad ha decidido emprender junto a la editorial Teseo una política de publicación de libros con el fin de promover la difusión de los resultados de investigación de los trabajos realizados por sus docentes e investigadores y, a través de ellos, contribuir al debate académico y al tratamiento de problemas relevantes y actuales.

La *colección investigación TESEO - UAI* abarca las distintas áreas del conocimiento, acorde a la diversidad de carreras de grado y posgrado dictadas por la institución académica en sus diferentes sedes territoriales y a partir de sus líneas estratégicas de investigación, que se extiende desde las ciencias médicas y de la salud, pasando por la tecnología informática, hasta las ciencias sociales y humanidades.

El modelo o formato de publicación y difusión elegido para esta colección merece ser destacado por posibilitar un acceso universal a sus contenidos. Además de la modalidad tradicional impresa comercializada en librerías seleccionadas y por nuevos sistemas globales de impresión y envío pago por demanda en distintos continentes, la UAI adhiere a la red internacional de acceso abierto para el conocimiento científico y a lo dispuesto por la Ley n°: 26.899 sobre *Repositorios digitales*

institucionales de acceso abierto en ciencia y tecnología, sancionada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina el 13 de noviembre de 2013, poniendo a disposición del público en forma libre y gratuita la versión digital de sus producciones en el sitio web de la Universidad.

Con esta iniciativa la Universidad Abierta Interamericana ratifica su compromiso con una educación superior que busca en forma constante mejorar su calidad y contribuir al desarrollo de la comunidad nacional e internacional en la que se encuentra inserta.

Dra. Ariadna Guaglianone
Secretaría de Investigación
Universidad Abierta Interamericana

Índice

Introducción	19
Sección I La enseñanza del tango en las instituciones.....	23
Tango y educación: guía bibliográfica para docentes.....	23
Un repertorio posible	37
Anexo: las letras	45
Anexo: bibliografía complementaria	56
Gardel explicado para los jóvenes.....	57
El tango bailado en niños, adolescentes y jóvenes adultos..	67
Anexo: algunas figuras extra	78
Aproximación al lunfardo	79
Anexo: herramientas de apoyo.....	93
Tango y universidad: proyectos de investigación y difusión	98
Investigadores del tango	124
Anexo: encuestas	138
Sección II El tango más allá de las instituciones.....	147
El tango desde la perspectiva cinematográfica	147
Anexo: filmografía de Carlos Gardel	169
El tango desde la perspectiva discográfica	175
El tango a través de las leyes	181
Conclusiones	213

*A mi papá que, con su apoyo y entusiasmo, día a día me
demuestra que en el campo del conocimiento siempre
podemos asombrarnos con algo nuevo.*

*A todos los educadores e investigadores que ponen su
corazón en la tarea diaria, venciendo prejuicios propios
y ajenos, buscando dar luz donde sólo parece
haber oscuridad.*

A los niños y jóvenes; el presente y el futuro son suyos.

El tango es de origen humildísimo, por lo tanto plebeyo. Lo bailó la gente de los suburbios de Buenos Aires en tabernas clandestinas y en los patios de las cantinas, puertas afuera. Cualquier moralista erudito sostiene que era la danza autorizada de la masa porteña. Pero es una maldad. Todo baile nace del pueblo, y antes de conquistar los palacios aristocráticos y los salones de la academia, lo disfruta el mismo pueblo, como puede y donde puede, sin escrúpulos de gradación social.

Carlos Gardel, 1932

Introducción

El tango es un género musical popular que se canta, se toca y se baila, nacido a fines del siglo XIX en las orillas del Río de la Plata.

Pero el tango es mucho más. Porque su origen y desarrollo fue marcando a lo largo del siglo XX, casi en forma paralela y perfecta, la evolución de la sociedad porteña; sus crisis, sus olvidos y sus hallazgos. Todos los elementos de la idiosincrasia de Buenos Aires –o rioplatense, si se quiere– aparecen retratados en el devenir del género: la picardía, la amistad, la melancolía, el machismo (más de palabra que de acción, pero machismo al fin), la camaradería, la intolerancia, la tragedia, el amor.

Es por ello que creemos que merece tener un espacio en la estructura educativa formal (en la informal ya lo tiene).

La música folclórica del interior cuenta con un aval un poco más generalizado a la hora de las representaciones escolares (la chacarera, el carnavalito, la zamba y el chamamé, principalmente). Quizá la ayude el hecho de que algunas de las coreografías pueden ser grupales, y que no hace falta tanto contacto físico entre los bailarines, tema siempre complicado a la hora de trabajar con niños y adolescentes. Las leyendas e historias tradicionales vinculadas al mundo gauchesco o colonial también colaboran con que el folclore tenga una mayor visibilidad en la formación educativa, tanto en nivel inicial como en primaria y secundaria.

Al tango, en cambio, todo parece jugarle en contra: la intimidad, sensualidad y complejidad de su baile, su origen “plebeyo”, la oscuridad de su poesía y la dificultad de su ejecución instrumental y vocal.

A esto se le suma que el mundo de la educación superior también parece tener olvidado al género. Son contadas las instituciones y académicos que sostienen líneas de investigación al respecto. En general, la presencia del tango en las universidades está vinculada al espacio de extensión, y aparece casi siempre como talleres de enseñanza de la danza y poco más. Como elemento de investigación, su presencia es casi nula, circunscripta a la voluntad de investigadores tesoneros y programas acotados.

Es por ello que juzgamos que el presente trabajo puede ser un aporte para lograr poner al género musical en el foco de atención de los educadores, investigadores y difusores institucionales.

El libro está organizado en dos secciones. La primera parte incluye materiales y actividades orientados al trabajo en el aula, los cuales están basados en la experiencia de docentes de todos los niveles, con la intención de hacer un abanico amplio de posibilidades que el género musical ofrece.

Hoy en día, el acceso a la información se ha facilitado y diversificado a través de internet y las redes sociales. Los niños, jóvenes y adultos acceden a un mayor caudal de saberes; esto supone nuevos desafíos para todos aquellos que estamos en el ámbito de la educación, la investigación y la difusión del conocimiento. Es por eso que el presente trabajo cuenta con capítulos orientadores de cómo y dónde buscar información vinculada al tango y sus múltiples posibilidades. Si información es lo que abunda, habrá que ayudar (“enseñar” es una palabra demasiado contundente) a estudiantes, docentes e investigadores a encontrar

dónde conseguir fuentes fiables, cómo evaluarlas y, finalmente, de qué modo dicho material puede ayudar a construir la propia opinión y a mejorar las prácticas áulicas e investigativas.

Como cierre de la primera sección, se expone un anexo producto de una serie de encuestas realizadas durante los últimos dos años entre docentes del nivel primario y medio, tanto de la ciudad de Buenos Aires como de instituciones pertenecientes al conurbano. Una vez más, no con la idea de presentar estadísticas contundentes, sino con la de ayudar a problematizar la relación –o mejor dicho, la falta de relación– entre el mundo del educador y el tango.

La segunda sección del libro explora otras perspectivas y muestra el nivel de trascendencia que el género tiene más allá de su propio ámbito natural y el campo de la educación formal. En esta dirección, el primer capítulo expone la vinculación del tango con el cine. Conectados desde los tiempos del período silente, ambas formas de entretenimiento han mantenido un lazo constante a lo largo de las décadas, no sólo en la Argentina sino también en diversos países del mundo entero.

Un segundo capítulo reflexiona sobre la industria discográfica y el tango, la fuerte conexión entre la evolución de uno y otro, y cómo la irrupción de las nuevas tecnologías y formas de difusión produjeron una profunda transformación en la difusión y expansión del género musical.

El libro se cierra con la evolución de la jurisprudencia en la Argentina vinculada al tango, incluyendo censuras y prohibiciones, homenajes y reivindicaciones. Nos pareció que, a riesgo de perder el ritmo en la narración, resulta no obstante interesante tener condensado en un único lugar

todo el material legal que aparece en relación al tango. Es otro modo de hacer visible la ambigüedad que persiste en la relación entre el género y su ciudad de origen.

Confiamos en que el material presentado sea de utilidad para el docente, el coordinador y/o el investigador inquieto, actores necesarios para que el género adquiera, de una vez y para siempre, el merecido espacio y reconocimiento dentro del mundo de las instituciones.

Sección I

La enseñanza del tango en las instituciones

Tango y educación: guía bibliográfica para docentes

La presente guía de libros no es ni completa ni definitiva, sino producto del trabajo personal, apoyado además en el relevamiento de experiencias de otros colegas de diversas instituciones. El criterio no incluye libros clásicos o investigaciones más antiguas sobre el tema (que las hay, y muy buenas), sino que intenta presentar publicaciones actuales, con formatos más dinámicos y cercanos a los lectores posibles de esta época.

Decidimos clasificarlos por ciclos educativos, pero perfectamente se puede ordenar el trabajo por temas (Carlos Gardel, el tango, música rioplatense y la ciudad de Buenos Aires, historia de las orquestas, etc.) u otros criterios. Allí serán decisivos el ojo y la mano del educador y la cátedra respectiva.

Educación Inicial – Primaria

Bulebú con soda

Graciela Pesce – Daniel Yarmolinski, Editorial Corregidor, 2005.

Incluye un disco. Allí se encuentran relatos de clima tanguero tales como “El organito, un volanero del tango”, “El himno” y “El choclo”, “Los duendes porteños”, “Un tango en Navidad”, “Gardel también ataja”, entre otros, así como las letras de sus tangos y milongas.

El trabajo se divide en tres partes. La primera se llama “Elementos sobre la historia del tango”, y contiene una serie de artículos sobre diferentes aspectos que hacen al tango, su historia y entorno. En la segunda parte encontramos un conjunto de propuestas de actividades que abarcan diferentes temáticas relacionadas directa o indirectamente con el género, desde una en la que se trabaja el tema

del barrio hasta otra que propone un sincretismo entre tango y teatro de títeres. La tercera parte ofrece algunas lecturas complementarias, un cuadro evolutivo del género a cargo de Horacio Ferrer y un anexo de partituras de temas incluidos en el CD que se ofrece junto al libro.

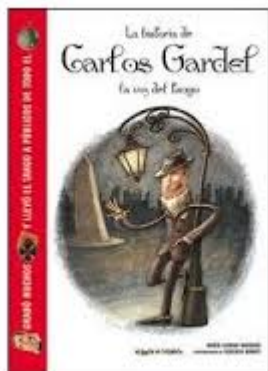
Sobre el muy didáctico CD cabe señalar, además de la actuación de destacadas figuras como Lidia Borda, el acercamiento que permite a algunos instrumentos poco accesibles en la discografía, como el organito, y la inclusión de composiciones especialmente preparadas para el trabajo en el aula, que favorecen la comprensión de los ritmos y melodías del género, herramientas fundamentales para un primer acercamiento del futuro aficionado melómano o bailarín.

La compilación de artículos resulta adecuada y clarificadora (sobre todo en las referencias a los nebulosos orígenes del tango, comúnmente objeto de las más acaloradas discusiones) y puede dar al docente un interesante panorama para encarar el trabajo en el aula.

Sobre las actividades, podemos decir que muchas han sido probadas en clases y talleres con niños, lo cual agrega una carta de confianza interesante para el docente a la hora de implementar estas propuestas. Desde el prólogo se invita a los docentes a desarrollar actividades propias; es ahí donde el establecimiento de un vínculo entre autores y lectores resultaría hartamente fructífero.

Recomendado para toda la escuela primaria, pero especialmente el primer ciclo (incluyendo preescolar).

La historia de Carlos Gardel la voz del tango



María Susana Massabó – Eugenia Nobati (ilustraciones), Editorial Guadalupe S. A. – Colección El gato de hojalata, 2012.

Este libro cuenta en forma sucinta la historia de Carlos Gardel, desde su llegada al país junto con su mamá en 1893 hasta su fallecimiento, ocurrido en 1935. Es parte de la colección “Historia con pictogramas”. El texto es sencillo y cálido, y las ilustraciones, muy cuidadas y ambientadas en la época, enriquecen el material con un acabado toque artístico.

Recomendado para el primer ciclo de la escuela primaria.

Educación Media – Estudios superiores

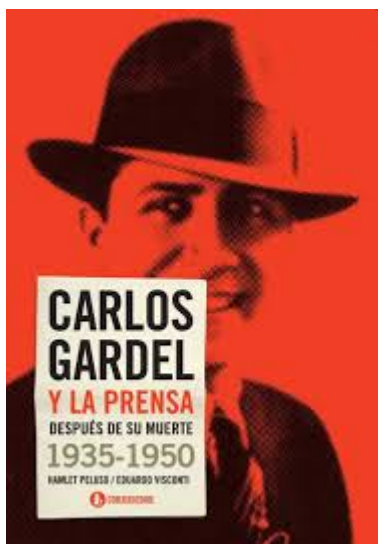
Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI

Héctor Benedetti, Siglo Veintiuno ediciones, 2015.

Este material puede utilizarse como guía y orientador del tango desde sus comienzos hasta nuestros días. Tiene un índice claro, y la prosa del autor es sencilla, directa, aunque no exenta de anécdotas y rigor científico.

Recomendado para el área de Ciencias Sociales y para materias como Música y Comunicación.

Carlos Gardel y la prensa mundial después de su muerte



Hamlet Peluso – Eduardo Visconti, Ediciones Corregidor, 2014.

Estos dos tomos traen un material recogido de los periódicos y revistas a lo largo de más de setenta años. El primero abarca el ciclo comprendido entre 1935 –año de la muerte del artista Carlos Gardel– y 1950. Y el segundo, desde 1950 hasta 2005. La cantidad y riqueza de los artículos exceden la figura del cantor y presentan la posibilidad de ser estudiados desde varios aspectos: el histórico, el tratamiento de la noticia, el análisis del discurso, los protagonistas de época, la descripción del ambiente artístico de la década del 30, etcétera.

Recomendado para las carreras de Comunicación y materias como Semiología y Análisis del Discurso, entre otras. También es un buen trabajo a nivel paratextual vinculado a estudios sobre el cine argentino y otras variantes del espectáculo de las primeras décadas del siglo XX.

Gardel. La biografía



Julián y Osvaldo Barsky, Editorial Taurus, 2004.

Como su nombre lo indica, se trata de la biografía del cantante de tangos Carlos Gardel, desde su nacimiento hasta su muerte, e incluso más allá, con la construcción del mito y la vigencia de su obra.

El trabajo está organizado en forma cronológica, pero cuenta al mismo tiempo con un amplio desarrollo de temas vinculados a la vida del artista (el varieté, el cine, la Buenos Aires de principios de siglo, el tango, etc.). Asimismo, cuenta con una base discográfica y cinematográfica exhaustiva, donde se detalla toda la producción conocida de Gardel.

El libro, de casi mil páginas, tiene un índice onomástico que ayuda a la búsqueda de personas puntuales conectadas con la biografía del cantor.

Por su complejidad y variedad, es un libro recomendado tanto a nivel secundario como a nivel de educación superior. Al contar con el análisis musical y cinematográfico de las diversas etapas de la carrera artística de Carlos Gardel, el libro puede incluirse como material en carreras vinculadas a la Música, la Estética y las Artes, así como también en Comunicación, Historia y Análisis del Discurso, entre otras.

Historia del teatro musical en Buenos Aires



Pablo Gorlero, tres tomos, Editorial Emergentes, Con el Apoyo del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, 2014.

Todos los años había una similitud. Las notas de los distintos medios hablaban del boom del musical y al mismo tiempo decían que en la Argentina no había tradición del género. Me preguntaba cómo podía ser que los mismos periodistas que declaraban un fenómeno año tras año dijeran que este no tenía tradición. Y me propuse demostrar que sí la había.

Apoyado en esa motivación, el enorme trabajo de Gorlero detalla los estrenos de obras de comedia musical desde sus comienzos hasta nuestros días. Sin ser exclusivamente de tango, aparecen muchas de sus principales figuras (Tita Merello, Carlos Gardel, Pascual Contursi, etc.).

El periodista incluyó un apartado donde señala, de cada obra estrenada en Buenos Aires, título, fecha de estreno, sala, ficha técnica, números musicales, sinopsis y hasta fragmentos de críticas periodísticas sobre las puestas.

Recomendado para las áreas de Historia, Comunicación, Periodismo, Estética, etcétera. En el nivel superior, también se puede trabajar el rol de género, las estrategias publicitarias y el análisis semiológico del discurso, entre otras cuestiones.

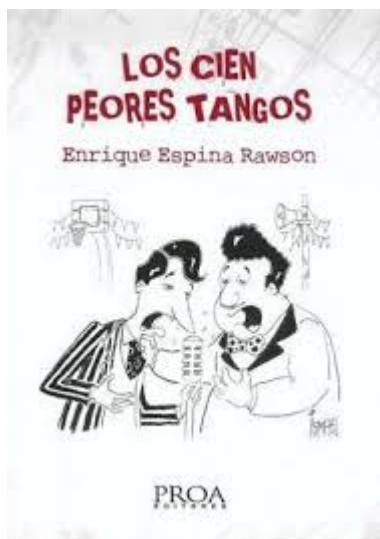
La revolución del tango. La nueva edad de oro

Michael Bolasell, Ediciones Corregidor, 2011.

Este libro desarrolla diferentes aristas del tango actual, haciendo un recorrido por todas las nuevas variantes que presenta el género: tango electrónico, nuevos poetas, tango para niños, boliches alternativos, etcétera. Puede funcionar para reflexionar sobre el desarrollo de la música popular en la ciudad, la influencia del turismo y el cambio de hábitos culturales en la sociedad.

Recomendado para materias vinculadas a la estética, la historia, la economía, la cultura y la comunicación.

A nivel de estudios superiores, es un buen libro para trabajar también los contextos socioculturales, el cambio de roles y de la participación proporcional de los géneros, etcétera.

Los cien peores tangos

Enrique Espina Rawson, Editorial PROA, 2009.

Un libro que reúne algunas de las letras más absurdas del género. “Tangos malos hay muchísimos, lo difícil fue clasificar los cien peores”, aseguró el autor.

El material incluye obras tan disímiles como “Hijo mío”, “Hollín”, “Petrushka” y las populares “Azúcar, pimienta y sal” o “La cumparsita”. El formato del libro incluye cada letra seguida de un comentario jocoso del autor. Más allá del muy personal criterio de selección por parte de Espina Rawson, y de las opiniones al respecto, es un lindo trabajo para acercarse al estudio de la cosmogonía tanguera, analizando sus estereotipos, figuras y escenarios repetidos, etcétera.

Se puede trabajar con materiales complementarios clásicos, como las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt, o las *Crónicas del ángel gris*, de Alejandro Dolina.

Recomendado para Historia y Lengua y Literatura. También se puede trabajar en Formación Ética y Ciudadana.

Otros materiales de consulta

Libros

Barcia, José; Fulle, Enriqueta y Macaggi, José Luis (1991), *Primer diccionario gardeliano*, Corregidor, Buenos Aires.

Barsky, Julián; Barsky, Osvaldo (2008), *La Buenos Aires de Gardel*, Sudamericana, Buenos Aires.

Batistella, Mario y Le Pera, José (1937), *Carlos Gardel. Su vida artística y anecdótica*, Semec, Buenos Aires.

Cadícamo, Enrique (1975), *La historia del tango en París*, Corregidor, Buenos Aires.

——— (1988), *Mis memorias*, Corregidor, Buenos Aires.

Calistro, Mariano y otros (1978), *Reportaje al cine argentino. Los pioneros del sonoro*, Anesa. Editorial Crea, Buenos Aires.

Canaro, Francisco, (1999), *Mis memorias. Mis bodas de oro con el tango*, Corregidor, Buenos Aires.

De Caro, Julio (1964), *El tango en mis recuerdos. Su evolución en la historia*, Centurión, Buenos Aires.

Del Greco, Orlando (1990), *Gardel y los autores de sus canciones*, Akian Ediciones, Buenos Aires.

D'Lugo, Marvin (2007), "Gardel, el filme hispano y la construcción de la identidad auditiva", en *Cine, nación y nacionalidades en España*, Casa de Velázquez, Madrid.

- Ferrer, Horacio (1999), "Gardel y su mito", en *La Historia del Tango*, volumen 9, Corregidor, Buenos Aires.
- García Jiménez, Francisco (1965), *El tango. Historia de medio siglo 1880-1930*, Eudeba, Buenos Aires.
- Karush, Matthew B. (2012), *Cultura de Clase, radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, Ariel, Editorial Paidós, Buenos Aires, p. 106.
- Martínez, Marcelo O. (2015), "Las Luces de Buenos Aires. Análisis del film (Parte I)". En www.gardel.es
- Moncalvillo, Mona (1981), *Conversaciones con Edmundo Guibourg. El último bohemio*, Celtia, Buenos Aires.
- Pesce, Rubén (1999), *La historia del tango*, Corregidor, Buenos Aires.
- (1993), "Alfredo Le Pera", en *La historia del tango*, tomo 18, Corregidor, Buenos Aires.
- Simari, Tomás (1956), *¡Mi historia la escribo yo!*, ed. del autor, Buenos Aires.
- Tucci, Terig (1969), *Gardel en Nueva York*, Webb Press, Nueva York.
- Puccia, Enrique H. (1997), *El Buenos Aires de Ángel Villoldo, 1860-1919*, Corregidor, Buenos Aires.

Artículos

- Estol, Horacio, "Gardel en París", serie de notas publicadas en la revista *Aquí Está*, en Barcia, J., et al., (1991), *Primer diccionario gardeliano*, Corregidor, Buenos Aires.
- Casinelli, Roberto (1958), "Vida, pasión y muerte de Carlos Gardel", revista *Cantando*, año II, n° 90, 23 de diciembre de 1958, Buenos Aires.
- Petit de Murat, Ulises (1939), "Sepamos quien inició a Gardel en el cine criollo", revista *Guión*, año I, n° 12, 17 de mayo de 1939, Buenos Aires.

Néstor (1931), “El bataclán criollo conquista la pantalla”, revista *El Hogar*, año XXVII, núm. 1132, 26 de junio de 1931, Buenos Aires.

Manetti, Ricardo, “El cine español, una Babel”, revista *Cien años de cine*, n° 15, diario *La Nación*, s/f, Buenos Aires.

Sitios y artículos online

Todo Tango. García Blaya, Ricardo. Buenos Aires, Argentina. 1999. <http://www.todotango.com.ar>

Dennilauler, Rene, “Joinville-le-Pont: su historia” [*online*], 27 de abril 2006. Asociación de Historia Enciclopedia Juvinus. Disponible en: <https://goo.gl/Qyp4Lo>.

Elena, A., “Cine y públicos en América Latina: el período mudo”, S/f. Disponible en: <http://www.otrocampo.com>

Mármol de Moura, Marcelo, “Pedro Quartucci, el boxeador olímpico de la Familia Falcón”, noviembre de 2010. Disponible en: <https://goo.gl/qLkFGt>.

Kyrou, Adonis, “Cine y surrealismo”. S/f. Disponible en: <https://goo.gl/ZWyZJ1>.

Rasore, Alberto, “Proyección de los cortos de Gardel en España”, 5 de febrero de 2012. Dossier Carlos Gardel. Disponible en: <https://goo.gl/y88XSR>.

Un repertorio posible

Siempre debemos recordar lo que dijo Graciela Pesce sobre el tango y los niños: que tenemos que estar preparados para el rechazo. Es que el tango no fue pensado para ellos; por lo tanto, su métrica, su contenido, su manera de bailar, su estética les son, en principio, ajenas.

Sin embargo, si se toma el trabajo de bucear en el vasto y rico repertorio de tangos, se puede encontrar material que sirva para acercar a los niños a este magnífico género.

En esto hay mucho de ensayo y error. Aquí vamos a presentar algunas posibilidades, basadas en nuestra experiencia concreta a lo largo de veinte años y en la de otros docentes que también han trabajado en esta dirección.

Al final del capítulo, presentamos las letras y versiones recomendadas para que el docente pueda iniciarse en la tarea.

¿Por dónde comenzar? La actividad inicial es clave. En esa dirección, debemos lograr la atención del grupo, al tiempo que impedir que la extrañeza del nuevo lenguaje lo frustre o le resulte aburrido.

“**Susanita**” puede ser un buen comienzo. Es un tango de 1957, cuyo contenido marca el cambio generacional, el ingreso del rock a la Argentina y el desplazamiento de los géneros tradicionales.

La hemos utilizado como primera forma de ingresar a la temática, puesto que la música y el contenido son graciosos, sencillos de seguir y enseñar. A los niños les llama la atención (y les causa gracia) la aparición de algunas palabras como “petitero”, “Chiche”, “catch” o “guarango”.

Otro elemento que se puede trabajar es la dramatización de la letra, ya que está en primera persona, y el narrador oscila entre el lamento y la indignación, elementos que nos permiten jugar con la entonación y el ritmo. Pensemos además en la caracterización de los personajes que aparecen, los escenarios mencionados, los dos bailes contrastados, etc. Se puede llevar a cabo desde 4to grado en adelante.

En los ciclos de enseñanza medio y superior, esta letra puede ser utilizada como disparador para analizar el cambio generacional y sociocultural ocurrido en nuestro país (y, podríamos decir, en todo Occidente) en las décadas del 50, 60 y 70.



Julio Sosa y su popular versión de “El firulete”.

En esta dirección va también **“El firulete”**. Este tango-milonga fascina a los estudiantes por la velocidad y dificultad de las rimas, y también por el contraste entre tango y ritmos foráneos, como el twist, el mambo y el rock (ver “Versiones recomendadas”). A fin de no frustrarse, un buen ejercicio previo a la enseñanza de este tango es el de

ejecutar algunos trabalenguas entre todos (se puede pedir que los propios estudiantes traigan los suyos, o incluso que los compongan).

También se puede combinar con la enseñanza del baile, puesto que la milonga es rápida y divertida, y a veces resulta más fácil que la coreografía del tango, un poco más seria y pasional.

En general, hemos encontrado buenas respuestas a esta propuesta con niños de 6to grado a 2do año (once a catorce años, aproximadamente). Sin embargo, sabemos de maestras que se la habían enseñado a niños que cursaban el primer ciclo de la primaria, con muy buenos resultados. Es decir, es una canción que funciona en todos los niveles.

Otra canción con la que hemos comenzado en ocasiones es **“La bicicleta”**, versionada por Ángel Villoldo. Si bien no es estrictamente un tango (los entendidos lo llaman tango andaluz, tango criollo o tango primitivo), Villoldo es considerado uno de sus fundadores, por lo que perfectamente podemos utilizarla para nuestro objetivo.

“La bicicleta” narra la fascinación de una persona de fines del siglo XIX y principios del XX por la irrupción de nuevos inventos. La canción cuenta con tres partes bien definidas. Comienza por la mencionada bicicleta, continúa por la moda femenina y termina realizando un imposible inventario de inventos derivados de la electricidad. A los niños y adolescentes (de diez a catorce años, aproximadamente), lo disparatado del texto y su complejidad les representa un lindo desafío.

“La bicicleta”, un tango que reflexiona sobre los cambios del nuevo siglo



Una actividad con los niños de primaria puede ser teatralizar la canción; lo coloquial de su letra lo permite perfectamente. Otra variante es la de actualizarla (y en esa dirección se puede utilizar también en el nivel medio). Es decir, organizar un catálogo de inventos de los últimos veinte o treinta años y jugar a rimarlos. Lo hemos realizado con niños de diez años, tanto en forma colectiva como a manera de tarea, con muy buenos resultados.

Para el nivel superior, “La bicicleta” puede ser un elemento complementario de estudios vinculados a los cambios producidos en la Argentina durante fines del siglo XIX y principios del XX (ver bibliografía complementaria).

“Oro y plata” es un tango-candombe. El ritmo y la fuerza del estribillo lo convierten en un *hit* inmediato; hasta ahora no hemos encontrado grupo -ni en primaria ni en secundaria- al que no le guste cantarla, tocarla con percusión o hasta incluso realizar algún acompañamiento con flauta (esto último es un poco más elaborado). También se puede realizar una división de voces (la parte grave la cantan los varones, la aguda las muchachas, el estribillo

todos, etc.). Suele funcionar muy bien además como cierre de clase, o luego de una actividad más abstracta, pues enseguida levanta el ánimo del grupo.

Con niños pequeños (inicial y primer ciclo de primaria) funciona muy bien **“No me tirés con la tapa de la olla”**. La facilidad del estribillo, que además puede ser acompañado por una sencilla coreografía o con percusión, facilita la aceptación de esta canción. Hay varias versiones de este tango primitivo; aquí recomendamos la que hizo el grupo “Caracachumba” (ver anexo) que, respetando el espíritu de la letra, la transformó en un candombe y le agregó un remate que funciona muy bien. A los niños les gusta mucho hacer la réplica que se hace en la segunda parte de la canción.

Para el nivel medio y superior, se puede trabajar a través del comparativo entre la versión infantil de la canción y la escrita por el dramaturgo Alberto Vacarezza, que supiera interpretar, entre otros, Carlos Gardel (ver anexo).

“Garufa” es un tango todo-terreno que funciona muy bien, especialmente desde 3er grado en adelante. La picardía de la letra, el uso de un lenguaje particular y el ritmo pegadizo son elementos muy atractivos para los niños y adolescentes. Como actividades complementarias, se puede realizar una investigación sobre el uso del lunfardo en la canción (Ver capítulo “Cambalache XXI: una aproximación posible”).

Longhi en la piel de Mario Cárdenas, interpretando "Pan"



“Pan” es un tango que descubrimos hace poco, en una obra unipersonal de Luis Longhi. En ella, el actor recrea a un viejo cantor de tangos. El tango es una parodia de una serie de lugares comunes tanto del género como de las viejas canciones anarquistas que supieron tener su lugar en las primeras décadas del siglo XX.

La idea de un pan devorado por un conejo, y que reclama por su “lugar histórico en la pancita de los trabajadores” es atractiva y funciona en varios niveles. A los niños (no es recomendable antes de los 8 o 9 años) les fascina la idea de un pan que habla y se queja. Con los más grandes (adolescentes) se pueden trabajar otros niveles,

como por ejemplo el análisis del contenido, la búsqueda de canciones históricas o referencias a frases dichas por políticos, etc.

Por la complejidad de sus intertextos y paratextos, es también una canción que funciona bien en el nivel de la educación superior. En esta dirección, una actividad posible es trabajar comparándola con el tango “Pan”, de 1932, los tangos anarquistas de principios del siglo XX, o incluso con las palabras de Pérez Esquivel, Premio Nobel de la Paz (ver bibliografía complementaria).

“**Mi amigo Carlitos**” es un tango compuesto en homenaje a Carlos Gardel. Desde la temática, realiza un breve resumen de la biografía del artista, desde su niñez sin padre hasta los viajes por Europa y su incursión en el mundo del celuloide. Desde el punto de vista musical, está inspirado en algunas canciones que interpretara el Morochito del Abasto, como ser “Acquaforte” (Horacio Pettorossi y Juan Carlos Marambio Catán) y “Mano a mano” (José Razzano, Carlos Gardel y Celedonio Flores).

Para el final hemos dejado a “**Maxiquosco**”. ¿Por qué? Porque es un tango creado específicamente para niños. En general, suele haber resistencia a la música compuesta especialmente para la escuela debido a cierto tufillo moralista o didáctico que a veces se cuela, pero este no es el caso. Pesca es una infatigable creadora de música para los más pequeños, y suele correrse de ese lugar. La idea de un quosco –lugar emblemático de la niñez– que debe cerrar para dar lugar a un laverrap conecta a los niños y a los docentes con sus vivencias, y con los cambios –a veces despiadados aunque involuntarios– que el sistema capitalista produce en nuestras costumbres.

Termina aquí el recorrido de un repertorio de tangos para la escuela. Es un recorrido parcial, incompleto y subjetivo, pero que tiene la virtud de haber sido probado en

clase con buenos resultados. Cada docente debe hacer su propio camino, encontrando las canciones que mejor funcionen con su grupo y que le sean más cómodas a su personalidad y modos de transmitir el conocimiento. No nos olvidemos que la música es algo dinámico, inestable e imperfecto, lejos de la fórmula previsible.

Anexo: las letras

Susanita (yo me quedo con el tango)

Tango, 1957

Letra: Reinaldo Yiso / Música: Enrique Alessio

Disponible en: https://youtu.be/eG2njZ_Z7N0

Ese amor que nos unía, mi querida Susanita,
esa noche en aquel baile para siempre terminó,
cuando “El Chiche”, petitero, hermanito de Cholita,
sin decir ni buenas noches te sacó a bailar el rock...
Cuando vi que te tiraba para abajo, para arriba,
reaccioné de tal manera que la rabia me cegó,
me llevaron por desorden y me dieron cinco días
y bailando vos seguías, ¿te acordás?, el rock and roll...
Susanita,
vos sabés que te quería,
vos sabés que me moría,
por la gloria de tu amor.
Che, pebeta,
te volviste petitera,
vos que fuiste tan tanguera
no me hagás esta traición...
Susanita...
para vos seré un guarango
yo me quedo con el tango
vos quedate con el rock...
Cómo puede ser posible que cometas la locura...
Pero escuchá este tango y después me la contás;
para mí eso no es baile, sólo es una chifladura
mezcla rara de acrobacia, combinada con el catch...
Todavía estás a tiempo de salvarte, Susanita,
voy a ir hasta tu casa para darte la ocasión,
quiero oír en tu vitrola el tango “La cumparsita”,
que es la forma de ganarte otra vez mi corazón.

La bicicleta

Tango, 1910

Música y Letra: Antonio Rodríguez Martínez

Versión: Ángel Villoldo

Disponible en: <https://youtu.be/8KQ6LAHC-6I>

Yo tengo una bicicleta
que costó 2.000 pesetas
y que corre más que un tren.
Por la tarde yo me monto,
y más ligero que un rayo,
voy a lucir este cuerpo
por la Avenida de Mayo.
A Palermo muy temprano,
los domingos suelo ir,
y se quedan embobados
muchos ciclistas que hay por ahí.
Las bicicletas son muy bonitas
y las montan en pelo, las señoritas;
por cierto que hay mil discusiones,
porque han de llevar faldas o pantalones.
Los sombreros a la moda,
que ahora llevan las señoras
son una barbaridad.
Tienen todos grandes cintas,
y luego la mar de lazos,
con plumas de pavo arriba
y plumas de pavo abajo.
Y al pobrete, que en un teatro
le toque detrás estar,
si quiere ver las funciones
una siestita se puede echar.
Porque hay sombreros, de algunas damas,
con lechugas y coles, troncos y ramas.
Y con jilgueros y con canarios,
con palomas y loros y campanarios.
En la época presente
no hay nada tan floreciente
como la electricidad.



El teléfono, el micrófono,
 el tan sin rival fonógrafo,
 el pampirulíntintófono,
 y el nuevo cinematógrafo.
 El biógrafo, el caustígrafo,
 el pajalacaflunchincófono,
 el chincatapunchincógrafo
 y la asaúra hecha con arroz.
 Todos estos nombres
 y muchos más,
 tienen los aparatos
 de electricidad,
 que han inventado
 desde hace poco,
 con idea que el mundo
 se vuelva loco.

El firulete

Versión recomendada: Julio Sosa y Beba Bidart
Disponible en: <https://youtu.be/TguzXwGGJZY>

¿Quién fue el raro bicho
 que te ha dicho, che pebete
 que pasó el tiempo del firulete?

Por más que ronquen
los merengues y las congas
siempre es buen tiempo pa' la milonga.
Vos dejá nomás que algún chabón
chamuye al cuete
y sacudile tu firulete,
que este arabesco que en el alma
la milonga lo bordó.
Es el compás criollo y se acabó.
Pero escuchá, fijate bien,
prestale mucha atención
y ahora batí si hay algo igual
a este compás compadrón.
Batí, por Dios, si este compás
repicadito y dulzón
te burbujea en la piel
y te hace más querendón.
Pero escuchá... fijate bien,
prestale mucha atención.
Y ahora batí si este compás
no es un clavel reventón;
es el clavel, es el balcón,
es el percal, el arrabal,
el callejón, y es el loco firulete
de algún viejo metejón.
Vos dejá nomás que algún chabón
chamuye al cuete
y sacudile tu firulete,
que este arabesco que en el alma
la milonga lo bordó.
Es el compás criollo y se acabó.

Garufa**Tita Merello**

Letra: Roberto Fontaina/ Música: Juan A. Collazo

Versión recomendada: Tita Merello

Disponible en: <https://youtu.be/Uclk9wmxxsI>

Del barrio La Mondiola sos el más rana
y te llaman Garufa por lo bacán,
tenés más pretensiones que bataclana
que hubiera hecho suceso con un gotán.

Durante la semana, meta al laburo
y el sábado a la noche sos un doctor...

Te encajás las polainas y el cuello duro,
y te venís al centro de rompedor.

¡Garufa!

Pucha que sos divertido.

¡Garufa!

vos sos un caso perdido.

Tu vieja...

dice que sos un bandido
porque supo que te vieron,
la otra noche

en el Parque Japonés...

Caés a la milonga en cuanto empieza

y sos para las minas el bareador;
 sos capaz de bailarte La Marseyesa
 la marcha Garibaldi y El Trovador...
 Con un café con leche y una ensaimada
 rematas esa noche de bacanal,
 y al volver a tu casa de madrugada
 decís... “Yo soy un rana fenomenal.”

PAN (tango fábula)

Letra: Luis Longhi / Música: Federico Mizrahi – Guillermo Fernández

Versión: Luis Longhi

Disponible en: <https://goo.gl/uJTsZE>.

(Recitado)

Es la historia de un pedazo de pan que es abandonado en un rincón con humedad; se llena de hongos y no puede cumplir con su destino de llenar una pancita calentita, calentita. El pobre pedazo de pan termina en un criadero de conejos...

Soy un pedazo de pan viejo
 En la boca de un conejo
 Despacito, despacito
 Me devora sin piedad
 Todo verde lleno de hongos
 Culpa de una solterona
 Que me expuso una semana
 A un rincón con humedad.
 Ni llegar a ser pan duro
 Cambió mi naturaleza
 Hoy estaría rallado
 O repletando algún pastel
 Ya no hay posibilidad
 De llegar a una pancita
 Calentita, calentita
 Cumpliendo con mi deber.
 Perverso roedor ignorante
 Con destino de buseca
 Cómo no entendés mi queja

Razonable, elemental
Mi deseo era una mesa
Ser tostada o milanesa
Pero nunca bocanada
De un mamífero brutal.
Si Felipe fue budín
Y Mignón sándwich de miga
Maldita suerte la mía
Perder mi función social
Viví categorizado
Junto a la paz y al trabajo
En boca de luchadores
Contra el hambre universal.

(Recitado)

Piden pancho los de Viena

Y unidad los de Cremona

Nada se hace a la bartola

Todo es signo de igualdad

Los dolores del pasado

Son memoria del futuro

Somos masa, no pan duro

Combatiendo al capital.

Ojalá que este conejo

Inhumano, miserable

Sepa que hay ley de la selva

También acá en la ciudad

Ojalá que a este conejo

Después de haberme comido

Lo pimienten y lo salen

Para una olla popular.

(Pan, pan)

No me tires con la tapa de la olla



*El grupo Caracachumba
(anónimo)*

Pretango criollo, 1893

Versión recomendada: Caracachumba

Disponibile en: <https://youtu.be/f-BiBr-YXyA>

No me tires con la tapa de la olla
 porque se abolla, porque se abolla,
 no me tires con la tapa 'e la tinaja
 porque se raja, por la mitad.
 Si la tapa se te abolla
 Te vas a quedar sin olla
 Si la tapa se te raja
 Te quedás sin la tinaja
 Si se abolla yo te abollo,
 si se raja yo te rajo,
 si se rompe yo te rompo
 de un tortazo la nariz.
 No me tires con la tapa de la olla
 porque se abolla, porque se abolla,
 no me tires con la tapa 'e la tinaja
 porque se raja, por la mitad.
 Si la tapa se te abolla

Te vas a quedar sin olla
Si la tapa se te raja
Te quedás sin la tinaja
Si se abolla yo te abollo,
si se raja yo te rajo,
si se rompe yo te rompo
de un tortazo la nariz.

No me tires con la tapa de la olla

Música: Antonio Scatasso

Letra: Alberto Vaccaresza

No me tires con la tapa de la olla,
porque se abolla por la mitad,
ni me amague con la tapa 'e la tinaja,
Doña Tomasa, por caridad.
Si yo quiero a la muchacha últimamente es
conveniente que sepa usted,
que ella ha sido la primera en provocarme
y en insinuarme yo no sé qué...
Una vez dijo que no,
después me dijo que sí
y lo que al fin sucedió
no se lo puedo repetir.
La verdad del caso fue
que si antes a otro engañó,
a mí me mintió después
y el asunto se acabó...
Pero yo por tan poquito no me enfado
y la comprendo su pretensión
del que tenga la virtud de la muchacha
que no se emparcha reparación;
a otro perro tírele con ese hueso
que para eso no sirvo yo
y prefiero que caer en esa trampa
me pise un tranway de la estación...

Mi amigo carlitos*Julián Barsky**Versión recomendada: Julián Barsky (Mencanta Cantarte)**Disponible en: <https://goo.gl/PXNqAL>.*

Quiero contarles de mi amigo Carlitos,
 No tuvo padre se crio con su mamá
 Pero eso a él le importó un pito,
 No se quedó con las ganas de cantar.
 Viajó por el mundo y tuvo un perrito,
 Se compró un autito sin saber manejar.
 Matero y bromista, viejo racinguista,
 Amigo Carlitos, te mando un whatsapp.
 Quiero contarles de mi amigo Carlitos,
 Que allá en el barrio le decimos “El Zorzal”.
 ¿Será por comer cual pajarito,
 Picoteando, picoteando sin parar?
 Viajó por el mundo y tuvo un perrito,
 Se compró un autito sin saber manejar.
 Matero y bromista, del cine un artista,
 Amigo Carlitos, te mando un whatsapp.
 Hashtag!

Maxiquiosco*Graciela Pesce**Versión recomendada: Graciela Pesce**Disponible en: <https://goo.gl/ijjEFF>.*

Maxiquiosco que me has dado
 tantas, tantas alegrías
 cuando con mi santa tía iba a comprar.
 Tus persianas levantadas, la vidriera,
 la escalera bien bajita
 pa' treparme hasta tu altar.
 Maxiquiosco me enteré
 y casi me muero
 tengo noches de desvelo,
 no me puedo consolar,

no serás ya la razón de nuestras vidas,
no tendremos caramelos
porque te harás “laverrap”.
¿Cómo es eso?
De cambiar sin consultarnos
chupetines por calzones
y a los chicos por mamás
o vecinas, con olor a lavandina
y esa ropa desteñida
con la crema de enjuagar.
Maxiquiosco te prometo
que los chicos
si querés la ropa sucia te la podemos llevar.

y de yapa con la roña en la cabeza
en la cara, en las orejas
si te vamos a comprar.
Maxiquiosco no te vayas
somos chicos
cuyos padres desalmados no nos
dejarán cruzar,
no comprenden el dolor de ver de lejos
los confites los helados
y las gomas de mascar.
¿Cómo es eso?
De cambiar sin consultarnos
chupetines por calzones
y a los chicos por mamás
o vecinas, con olor a lavandina
y esa ropa desteñida
con la crema de enjuagar.
Maxiquiosco te prometo
que los chicos
si querés la ropa sucia te la podemos llevar.

Anexo: bibliografía complementaria

- Para trabajar con el tango “Pan” (nivel medio y superior):

“Pan”. Tango 1932. Disponible en: <https://goo.gl/Nrco3C>.
 Bayer, Osvaldo, *Los Anarquistas 1904-1936, Marchas y canciones de lucha de los obreros anarquistas argentinos*.
 Disponible en: <https://goo.gl/5vxmhG>.

Carta de Adolfo Pérez Esquivel, Premio Nobel de la Paz, con respecto al 30 aniversario del golpe militar. Disponible en: <https://goo.gl/ZKBde7>.

- Para trabajar con el tango “La bicicleta” (nivel medio y superior):

Pujol, Sergio (1994), *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*, Buenos Aires, Emecé.

Sarlo, Beatriz (1988), *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

- Para trabajar con el tango “No me tires con la tapa de la olla” (nivel medio y superior):

Selles, Roberto, “Historia. El más viejo Tango”. S/d. Disponible en: <https://goo.gl/vvd4KR>.

Gardel explicado para los jóvenes

Entrevista a mí mismo

Esta entrevista está inspirada en el hermoso libro de Jacques Le Goff sobre cómo explicar la Edad Media europea a los jóvenes. En esa dirección, agradecemos la colaboración de la profesora Paola Giménez, quien nos hizo conocer ese material y ayudó en el armado del presente cuestionario.

Este es un material pensado para acercar a la figura de Carlos Gardel a las nuevas generaciones. Nos pareció que dar cuenta de la propia experiencia puede resultar un material enriquecedor para otros.

¿Cuándo comenzaste con Gardel, cuando lo conociste?

La primera vez lo vi más que escucharlo. Daban sus películas en Canal 13, sería en el 86, 87. Y me llamó la atención. Me acuerdo de una escena en el barco, con él cantando. Después pasaron a dar alguna de las películas coloreadas, pero eso no me gustó tanto. El tango no me llamaba la atención entonces, pero me acuerdo que Gardel sí lo hizo.

Carlos Gardel en su niñez*¿Quién es Carlos Gardel?*

Gardel en realidad se llamaba Charles Romuald Gardes... sí, así de complicado el nombre. Es que era francés, nació en la ciudad de Toulouse y su madre se vino con él a la Argentina cuando el niño tenía apenas dos años.

¿Cómo era la Buenos Aires que les recibió?

Y, pensemos que estamos hablando de 1893... Buenos Aires era una ciudad en construcción, recibiendo millones de inmigrantes que venían de todas partes de Europa y medio Oriente: italianos, rusos, turcos, españoles, ucranianos (mi bisabuelo, por ejemplo). Imaginémosles a todos juntos, intentando hacerse entender, los alimentos, la religión, la vestimenta... todo diferente... ¡tremendo y maravilloso a la vez!

¿Y qué pasó con los Gardes?

La mamá de Carlos (que se llamaba Berta) empezó a trabajar como planchadora. Era un oficio bravo, muy sacrificado, pero las planchadoras francesas tenían buena reputación, así que a Berta nunca le faltó trabajo.

El problema es que Carlos era un niño pequeño por entonces. La mamá consiguió que una familia le cuidara mientras ella trabajaba. Más adelante le envió a la escuela pública.

¿Era común eso?

No, para nada. Los que llegaban a nuestro país no siempre creían que la educación de sus hijos fuera importante. Bueno, al menos no tan importante en comparación con salir a trabajar, con aportar para la casa. Y es muy comprensible.

Pero Berta tuvo otra idea: consideró que su hijo debía concurrir y finalizar, al menos, los estudios primarios.

Y fue así que Carlos, no sin dificultades, pudo completar la escuela. Y él siempre se lo agradeció a la madre. Aunque de niño renegara con eso. Como todo niño, ja, ja.

Termina la primaria. ¿Luego qué?

Empezó a ganarse la vida en changas, se fue de la casa, probó suerte en todas partes...

¿Se fue de la casa? ¿A dónde?

Estuvo por Montevideo, también paró en casas de amigos, trabajó de tipógrafo, vendedor de fósforos, hizo mucha vida en la calle, en el barrio...

¿Fue en esa época que se acercó a la música?

Sí y no. En realidad, lo que al principio le tiraba a Carlos, y pocos lo saben, era la actuación. Supo ser parte de grupos de pibes que actuaban de comparsa en las compañías españolas de zarzuela, que por ese entonces venían a raudales. También hizo de claqué.

¿Qué es eso?

Son los que, pagados por el empresario del teatro, inician aplausos al terminar una actuación, o piden beses; esas cosas. Como los reidores de la televisión de hoy día.

Así conoció el mundo del teatro por dentro. Poco después se mudó de teatro, pasó de la zarzuela a la ópera, sobre todo trabajando como utilero en el teatro Victoria, un teatrillo cerca del Congreso de la Nación que ya no existe.

La ópera le encantó. De hecho, aun de grande siguió yendo al teatro a ver a las compañías que llegaban a Buenos Aires, y se hizo muchos amigos en el ambiente.

¿Y el canto? ¿Cuándo empezó?

Casi al mismo tiempo. Gardel imitaba a los cantantes de ópera y zarzuela que veía en el teatro, y parece ser que lo hacía muy bien. Lo hacía para los utileros, los tiracables, el personal que trabajaba detrás del escenario. Hay muchas anécdotas sobre eso.

¿Y el tango?

No existía como lo conocemos hoy, era más básico, de prostíbulo y “bajo fondo”, con letras graciosas o medio escandalosas (para la época, al menos). Los muchachos cantaban otras cosas: canzonetas napolitanas, canciones criollas, valsecitos, esas cosas.

¿Y Carlos cómo las conoció?

En el barrio del Abasto principalmente, su lugar en el mundo casi me atrevería a decir.

Allí había puesteros, cafés, fondas. Y en una de esas fondas, llamada el O'Rondeman y dirigida por “Yiyo” Traverso, Carlos empezó a cantar más asiduamente. Fue un momento fundamental para el muchacho, porque el gordo “Yiyo” se encariñó con él, le dio contención y comida. Y eso Gardel nunca lo olvidó, porque cuando se hizo un artista popular siempre volvió a visitar a Traverso, a cantarle canzonetas italianas que al gordo le encantaban, porque era hijo de napolitanos.

El dúo Gardel-Razzano, en su época de mayor popularidad



¿Ya era Gardel?

No, eso vino después. Por entonces le decían “Morocho”, por su pelo. Un apodo bastante común. Pero él ya se destacaba, tenía sus seguidores. Fue así que tuvo un duelo con otro cantante.

¿Tuvo un duelo? ¿A muerte?

No, eran duelos artísticos: se juntaban las barras en una casa, cantaba uno, luego el otro. Un poco como hacen los raperos hoy día.

¿Y entonces?

En ese duelo conoció a José Razzano, un joven uruguayo al que apodaban “El Oriental”, otro apodo común de la época. Tuvieron un par de encuentros amistosos, y poco después armaron un dúo. Un trío, en realidad, porque Carlos ya venía cantando con otro muchacho llamado Francisco Martino. Armaron un conjuntito y se fueron a probar suerte en las provincias.

¿Y cómo les fue?

¡Un fracaso total! Habían armado el conjunto apoyándose en un músico un poco más experimentado, el “Víbora” Salinas (sí, con ese apodo). Salinas se bajó en seguida, después Martino... quedaron el Morocho y el Oriental remándola, subsistiendo apenas.

En esa época Carlos se cambió el apellido, y pasó a llamarse “Carlos Gardel”. ¿La razón? Vaya uno a saber. Lo más probable es porque le sonaba más “criollo” o local “Gardel” que “Gardes”. O por ahí porque era más fácil de pronunciar por el público y los periodistas.

¿Qué pasó con el dúo Gardel-Razzano?

En pocos años se transformaron en una verdadera sensación. Grabaron muchos éxitos y tuvieron temporadas en varios teatros de Buenos Aires y el interior. Realizaron alguna gira por Chile y Brasil, e incluso fueron a España como parte de una compañía más grande.

¿Por qué Gardel pasó a ser solista?

Bueno, aquí hay varias razones. La primera es por cuestiones de necesidad, ya que Razzano empezó a tener problemas vocales. Esto fue hacia mediados de la década del 20.

Pero para mí, la razón más importante es que Gardel había madurado mucho como cantor y José no tanto. Carlos ya cantaba tangos desde 1917 con “Mi noche triste”, género al que Razzano siempre le fue mucho más reacio. Los discos también muestran la evolución de Gardel, y que el dúo empezaba a escucharse muy desperejo.

Así que se separaron en buenos términos. A partir de ese momento, Gardel pasó a ser cantante –cantor se le decía por entonces– y Razzano se inclinó por el lado de la representación artística de su compañero.

¿Ya es Gardel un cantor de tangos importante?

¡Sí! Yo diría que a partir de ese momento y hasta entrada la década del 30, Carlos Gardel y el tango son casi sinónimos, por lo menos desde lo cantado. Había otros artistas, pero indudablemente Gardel era el número uno.

¿Y el cine? ¿Empezó a trabajar entonces?

De nuevo: sí y no. En realidad, Gardel ya había sido parte de una película silente (lo que llamamos muda); *Flor de durazno*, filmada en 1917. Allí Carlos obviamente no cantaba.

¿Y por qué fue llamado a actuar?

Porque ya era una personalidad importante del mundo artístico porteño. En *Flor de durazno* hizo el personaje de Fabián, un humilde trabajador rural envuelto en un dramón tremendo, muy típico del cine de aquellos años.

Después de esta película Gardel no volvió a actuar hasta 1930, cuando fue convocado para filmar algunas de sus canciones para pasarlas antes de la película de fondo (como luego se hizo con los dibujitos animados). Así nacieron los llamados “Encuadres de canciones”, filmados por Eduardo Morera. Allí Gardel cantó unas quince canciones, en las cuales, previamente a cada una, charlaba con los autores de aquellas. Así nos quedaron registros maravillosos de Gardel con Celedonio Flores, Canaro y Discépolo, entre otros.

¿Y las películas con Paramount? ¿O es un mito eso?

Qué va a ser un mito. A principios de la década del 30, Gardel ya era conocido en Europa, principalmente en España y Francia. Fue así que logró ser parte una serie de películas que el sello norteamericano Paramount filmó en sus estudios ubicados en Joinville, en las afueras de París.

En esas películas Gardel adquirió fama internacional definitiva. Para ello, fue decisiva la tarea de muchos colaboradores, pero en especial la de Alfredo Lepera, a quien

conociera en Francia y que se transformaría en el guionista de sus películas y escritor de las canciones que Carlos cantaba en ellas.

Gardel (centro) y Lepera (derecha) en su estadía en Nueva York



¿Tan importante fue el papel de Lepera?

Y, repasemos: “Volver”, “Amores de estudiante”, “Sus ojos se cerraron”, “El día que me quieras”, “Soledad”... esas son algunas de las increíbles poesías que Alfredo Lepera escribió para las películas de Gardel, y que todavía hoy se siguen cantando. Hasta Luis Miguel, Ciro Pertusi y Andrés Calamaro las tienen en su repertorio. Y me parece que algunos grupos de cumbia y murga también.

De Francia a Estados Unidos. ¿Por qué?

Porque la crisis económica hizo que Paramount cerrara sus estudios parisinos. Además, las películas que Gardel filmó en Francia habían sido un éxito comercial en el mundo de habla hispana, así que Paramount estaba más que interesada en seguir filmando con el cantor.

En Estados Unidos, Gardel –además de trabajar en radio– filmó en mejores condiciones, rodeado de actores de más calidad como Enrique de Rosas y Tito Lusiardo. Ya en el 35 estaba empezando a aprender el inglés para ser incluido en películas que fueran interesantes para el público norteamericano también.

¿Y qué sucede?

La gira, la bendita gira. En 1935, Victor –el sello con el cual Gardel grababa sus canciones– y Paramount deciden armar una gira por Latinoamérica para que Carlos promocione las películas. Y el éxito es tal que las actuaciones se extienden por todas partes: Puerto Rico, Curazao, Venezuela, Colombia.

El problema es que los tiempos eran acotados, y el transporte terrestre o marítimo era insuficiente. Así que Gardel y sus compañeros realizan algunos de los traslados a bordo de los primeros aviones comerciales. El 24 de junio, estando en Medellín, el avión que los debía llevar a Cali se estrella contra otro avión que se hallaba en tierra. Fallecen casi todos, Gardel y Lepera incluidos. Una pena.

¿Qué habría pasado si Gardel no hubiese fallecido en ese accidente?

Es difícil especular, ¿no? Pero en base a su carácter y a lo que otros amigos y colaboradores contaron, es posible pensar que hubiera seguido filmando, cada vez con más alcance internacional. Películas en inglés, ¿por qué no? También filmar en la Argentina, con un estudio propio.

¿Qué pasó con sus restos? ¿Dónde están?

Los restos mortales de Gardel fueron traídos al año siguiente de su muerte y depositados en un panteón del cementerio de la Chacarita. La repatriación de sus restos fue impresionante, con una multitud pocas veces vista en nuestro país. Se realizó un velatorio en el Luna Park, y durante toda la noche las orquestas de tango más conocidas interpretaron sus éxitos para homenajearle.

Hoy día, miles de seguidores de todo el mundo van a la Chacarita a rendirle tributo. Especialmente en los aniversarios de su nacimiento y su muerte. Resulta un evento muy conmovedor, digno de vivirlo.

Otro espacio para visitar es su casa, ubicada en pleno corazón del barrio del Abasto, y el único domicilio que compró en Argentina. Allí supo vivir con su madre Berta. Hoy es un museo (Museo Casa Carlos Gardel, Jean Jaurès 735).

¿Quién es Gardel hoy?

Carlos Gardel hoy es más que un artista, pienso yo. Es un símbolo y un ícono. Siempre digo que Gardel es el único sustantivo hecho adjetivo (en Argentina, “ser Gardel” es sinónimo de ser el mejor) y creo que eso no es producto de la casualidad. Muchos artistas de otros géneros y países le reconocen como su maestro musical, se le profesa una gran simpatía en otras partes del mundo.

Yo espero que también signifique algo trascendente para los pibes, para los que nos sucedan. Porque la vigencia de un artista no es sólo aparecer en un póster o que se reedite su disco, sino que ese póster o ese disco aún emocione y ayude a crecer al que lo compra. Y en Gardel se pueden cumplir los dos requisitos. ¡Que así sea!

Anexo

Le Goff, Jacques, *La Edad Media explicada a los jóvenes* (2008), Ediciones Paidós.

El tango bailado en niños, adolescentes y jóvenes adultos

El presente trabajo muestra una manera amena de enseñar a bailar el tango a los niños y adolescentes.

Presentamos aquí algunas opciones que fueron trabajadas por docentes de diversas instituciones de CABA y provincia de Buenos Aires, tanto del sector público como del privado. Las opciones no tienen un orden fijo ni gradual, pueden ser utilizados a criterio del docente y del grupo.

Para este trabajo tuvimos la colaboración del maestro Alejandro Firardi.

Opción 1: bailar un tango

El tango cautiva a las nuevas generaciones



Enseñar a bailar un tango a los niños y adolescentes no es fácil (aunque tampoco imposible). A diferencia de otros ritmos tradicionales de la Argentina –como pueden ser la chacarera o el carnavalito, por citar algunos–, el tango requiere sí o sí el contacto físico cercano, y eso puede ser un motivo de tensión.

En ese sentido, hay que estar muy claros sobre cómo construir el abrazo sin cargarlo de emociones que no hagan a la tarea y compliquen el desarrollo del trabajo.

Por otro lado, cuando se empiezan a dominar sus movimientos, resulta una danza altamente estimulante y gratificante (desde la motricidad, lo emocional, la seguridad en uno mismo, la relación con el otro y un largo etcétera). En general, quien se inicia en el tango siente luego el deseo de seguir vinculado al género.

Pero vayamos por partes.

a. Caminar escuchando

No descubrimos nada nuevo al decir que bailar un tango es caminarlo de a dos. Ese puede ser uno de los puntos de partida. En esa dirección, es fundamental escuchar muchos tangos y caminarlos –solos, de a dos, en grupo, para adelante, para atrás, con pausas, etc.–; jugando con la caminata y la escucha de distintas maneras, para que estas se incorporen y se transformen en un elemento esencial de lo que viene luego. Hasta que los estudiantes no estén familiarizados con este (literalmente) nuevo lenguaje, es importante no proponer otros elementos. Es que, además, la caminata del tango es muy especial, mágica y estilizada, y debería ser una fuente de disfrute en sí misma.

¿Qué tangos son buenos para empezar? Hay varias orquestas que nos pueden proporcionar un ritmo sencillo de seguir, y al mismo tiempo con calidad musical. Carlos Di Sarli (1903-1960) y Osvaldo Fresedo (1897-1984) condujeron orquestas para el baile en los “años dorados” del género (principalmente, las décadas del 40 y 50), con un ritmo muy marcado; pueden resultar muy útiles para comenzar.

Más adelante, también se puede pensar en las obras de Juan D'Arienzo, Osvaldo Pugliese o el binomio Francini-Pontier; todo es cuestión de ir experimentando. Hoy día, con internet es fácil encontrar otras opciones atractivas. Una sugerencia: no arranquen con "La Cumparsita", es muy rápida para el que no maneja el lenguaje del baile. Entendemos que es una gran tentación -por lo conocido y popular de dicho tango-, pero puede terminar siendo un poco frustrante, al menos al principio.

Algunos tangos sugeridos: "Bahía Blanca" (interpretado por la orquesta de Di Sarli), "Buscándote" (orquesta de Osvaldo Fresedo), "Esta noche de luna" (Di Sarli, o la versión de Osvaldo Pugliese).

b. El abrazo

No hay que dramatizar el contacto entre los jóvenes o los niños, pero el docente sí debe tenerlo presente en forma consciente, a fin de evitar malentendidos. El tango se baila abrazado, y para llegar a que esto funcione es importante trabajarlo previamente.

Hay varios aspectos previos al abrazo que podemos trabajar, principalmente dos: el espejo y el abrazo de práctica.

El espejo es, básicamente, ponerse de frente al compañero y caminar hacia adelante o hacia atrás, intentando imitar el andar del otro. Esto se utiliza mucho para ayudar a entender cómo se articula el movimiento y también para darse cuenta de que si el varón mueve la pierna izquierda hacia adelante, la mujer deberá mover su pierna derecha hacia atrás: exactamente como un espejo.

Existe también la posibilidad de usar el espejo invertido, es decir, con un compañero detrás del otro, imitando sus movimientos. Este es un recurso muy práctico para ser utilizado principalmente por el docente cuando quiere explicar algo, o inclusive para hacer que un estudiante ejemplifique algún movimiento específico.

La otra herramienta es el abrazo de práctica, tan conocido por los tangueros.

Este es el paso número uno cuando se trata de bailar tango. El abrazo es físicamente simple, pero también debe ser sensual, suelto pero firme y tranquilo a la vez. Todo un desafío.

Quien conduce (por lo general, el hombre, aunque procuremos no caer en estereotipos) levanta la mano izquierda y envuelve el brazo derecho alrededor de su pareja, colocando la mano en su espalda, ligeramente centrada por debajo de los omóplatos y con los dedos juntos. Entonces la persona conducida (tradicionalmente, la mujer) levanta la mano derecha para colocarla junto a la mano izquierda de su pareja, y coloca su brazo izquierdo alrededor del conductor, con la mano en el centro de su espalda.

c. Los pasos

Tradicionalmente, el tango fue -y es- un baile de pareja abrazada, donde el varón conducía y guiaba a la mujer por toda la pista. En la actualidad, si bien esta cuestión genérica se conserva, se habla más de conductor y conducido, pudiendo alternarse los roles con libertad.

Resulta imprescindible enseñar pasos y figuras que embellezcan el baile, pero sin llegar al agobio ni a la mecanización de los movimientos (nunca hay que olvidar que

es un baile, que tiene un aspecto lúdico que no debe perderse). En esa dirección, es bueno tener claras dos o tres figuras que sean factibles de enseñar, que estén al alcance de los cuerpos –tanto del docente como de los estudiantes– y que no se transformen en una tortura de posiciones, memorización y cambio de lugar.

Aconsejamos aprender los movimientos que el cuerpo permite hacer sin gran esfuerzo, pues motiva a volver a clase. Los que se hacen con esfuerzo corporal, además de la posibilidad de dañar el cuerpo (a largo plazo), no se disfrutan tanto, incentivan abandonar el aprendizaje y producen movimientos bruscos y toscos. El mejor baile es cuando el cuerpo está lo más naturalmente en postura y relajado.

En esta dirección, el primer paso que se puede enseñar es el llamado “paso básico”, con el que se comienza todo baile. ¿En qué consiste? En una serie de pasos secuenciados que pasamos a detallar.

Desde el punto de vista del conductor: la secuencia es el primer paso hacia atrás con el pie derecho, y el segundo, hacia la izquierda con el pie izquierdo, pero pasando previamente por el otro pie, rozándolo (esto se llama en la jerga “pasar por base”). El tercer paso es con el pie derecho hacia delante, también rozando el izquierdo al pasar. El cuarto paso es con el pie izquierdo hacia delante, superando la línea del derecho, rozándolo previamente. El quinto paso es con el pie derecho hacia la derecha (pasando por base previamente). El último paso es con el pie izquierdo, que se une al derecho para terminar con los dos pies juntos.

Desde el punto de vista del conducido: la secuencia es exactamente al revés. Comienza con el pie izquierdo hacia adelante, luego el derecho hacia la derecha pasando por base; continúa con el izquierdo y luego el derecho, ambos hacia atrás. Termina con el pie izquierdo hacia la izquierda

al que le sigue el derecho. Todos estos pasos siempre deben realizarse pasando por base.

d. Las figuras

Otra posibilidad interesante es la utilización del mismo paso básico, pero con el agregado del “ocho” adelante de la persona que es conducida.

El ocho es uno de los pasos más viejos del tango. Data de la época en que las mujeres usaban polleras largas hasta el piso con enaguas y bailaban en pisos de tierra. Ya que el trabajo de pies de la mujer no se podía observar directamente, la calidad de su baile era juzgada según la marca que dejaba en el piso cuando terminaba de bailar.

Esto se desarrolla de la siguiente manera: al llegar al paso cuatro –aquél en que el pie izquierdo del conductor va hacia delante–, el pie derecho del guía se alinea con el pie izquierdo, al mismo tiempo que la persona conducida pasa su pie izquierdo por delante del derecho, quedando cruzados. En esa posición –el conductor parado con los pies paralelos, la conducida con los pies cruzados–, la persona conducida es invitada a cruzar y descruzar sus pies por delante, realizando un leve balanceo de caderas. A esto se lo conoce como “el ocho”, por el dibujo que los pies trazan en el piso.

Otra manera de explicarlo sería así: la persona conducida pivotea sobre la punta de su pie izquierdo, y lo usa como eje para cruzar el derecho por delante, cambiando el peso del cuerpo al pie derecho.

Seguidamente, pivotea sobre la punta de su pie derecho y lo usa como eje para cruzar el izquierdo por delante, cambiando el peso del cuerpo al pie izquierdo. Repite el movimiento sobre el pie izquierdo. El conductor acompaña sus movimientos pivoteando levemente sobre sus pies

acompañando los ojos de la persona conducida, y mueve su pie derecho hasta juntarlo con el izquierdo, girando su hombro derecho con un leve movimiento hacia atrás, esto obliga a su compañera a cruzar su pie izquierdo por delante del derecho.

Cierre de la secuencia: la persona conducida queda obligada a retroceder su pie derecho, afirmando el izquierdo, es allí cuando el conductor avanza con su pie izquierdo, ubicándolo entre los pies de la otra persona.

Paso al costado, la conducida con su pie izquierdo, el conductor con el derecho. Ambos deben juntar sus pies, el primero con un movimiento del pie derecho y la otra con el pie izquierdo.

Si esta figura les resulta atractiva y sencilla, hay otras que se pueden ir sumando para enriquecer el baile: el ocho invertido, la calesita, el sanguchito (sí, así como suena), el ocho cortado, el ocho en diez, etc.

Presentamos algunas de ellas en el anexo final de este capítulo; no obstante, con la caminata, el abrazo, el paso básico y el ocho adelante ya tienen para comenzar y realizar un buen trabajo.

Para facilitar el aprendizaje –especialmente en algunas de las figuras más complejas–, se puede estimular a los estudiantes a que practiquen en forma individual los pasos de cada figura y recién cuando estén seguros los realicen en pareja. En cualquier caso, es una herramienta más, sin olvidar que el tango requiere, como todo proceso de aprendizaje, ser encarado con tranquilidad y paciencia. Es muy importante ir despacio y estar atentos a las inevitables dudas que se irán presentando.

Opción 2: jugar un tango

¿Guiar o ser guiado?

Este es un buen campo para experimentar y jugar (siempre que el grupo lo permita). Puede ser muy sano y entretenido cambiar el rol, permitiendo que los participantes alternen posturas, pasos y figuras. Ahora, si observamos que para el grupo el cambio de roles puede ser más conflictivo que relajado, desechémoslo en un principio. Ya habrá tiempo de volver sobre ello.

Algunos consejos: para quien sea el conductor del baile es conveniente que pueda planificar con anticipación. Guiar podría parecer más fácil, pero también tiene sus complicaciones. Siempre debemos pensar con anticipación y saber a dónde queremos que nos lleve el baile (ya que el otro bailarín depende de nuestras decisiones, pues tiene que seguirlos).

Para quien le toca el rol de ser conducido, es importante que “sienta” el peso de tu pareja. ¿Cómo es esto? Debe tener la tranquilidad suficiente para poder ir con la corriente, pero eso también puede ser un poco desconcertante si es que no confía en su pareja (por desconocimiento o lo que fuera). La manera más fácil de saber que se es capaz de depender de la pareja es sentir su peso, sentir a dónde va, según en cuál de las dos piernas se apoya. Esto lleva un tiempo de práctica, hasta poder equilibrarse y dejarse llevar.

Las opciones lúdicas son infinitas, y pueden sugerirse muchas, como fusionar el tango con otros géneros bailables de pareja (la salsa, el chamamé, la bachata), encontrando los elementos en común y los diferentes.

Para finalizar, sugerimos que las clases tengan como cierre el baile completo de uno o dos tangos en forma libre. Es que nunca debemos olvidar que el baile es un elemento lúdico, de disfrute, y todos aquellos motivadores que nos permitan relajarnos y experimentar son bienvenidos.

En relación con los más pequeños, una opción enriquecedora es poner tangos y dejar que ellos improvisen libremente pasos, coreografías, movimientos. A veces las mejores respuestas llegan con el repertorio menos pensado, como nos ocurrió con “Café Domínguez” llevado a un cuarto grado de una escuela de CABA, con resultados sorprendentes.

Opción 3: teatralizar un tango

Esta es una buena idea para incorporar parte del lenguaje musical y bailado del tango a las aulas. Es que las letras del tango tienen un contenido muy rico y variado, y hay un amplio repertorio de donde escoger. Sugerimos pensar en canciones que tengan una especie de argumento, y donde abunden las descripciones de lugares, personajes y acciones. Allí, se pueden intercalar en forma parcial o total la canción en *off*, con escenas representadas y/o con ambientación escenográfica. Pero lo más importante de todo, pueden incorporarse algunos pasos y movimientos del baile, variando su complejidad según la disponibilidad y entusiasmo de los estudiantes.

Debemos pensar en un repertorio que pueda ser entendido por niños y adolescentes, y donde la trama no comprometa emociones y acciones más propias del mundo adulto (como podría ser una temática vinculada al amor, la muerte o la traición).

Muchas de estas canciones han sido teatralizadas o llevadas al cine. Se pueden ver sus puestas en escena para tomar algunos elementos, pero no sugerimos apoyarse demasiado en esta herramienta pues caemos en el riesgo de anclarnos demasiado en una mirada artística que no es la nuestra, que fue realizada en otro momento y con otras intenciones.

En esa dirección, algunas de las canciones con las que hemos trabajado en forma parcial o total han sido: “Susanita, yo me quedo con el tango, vos quedate con el rock”, “Mano blanca”, “No me tires con la tapa de la olla”, “Del tiempo del firulete”, “Puente Alsina”, “Sur”, “Ninguna” y “Canzoneta”; estas tres últimas trabajadas específicamente con estudiantes de colegio secundario.

“Sur”, de Homero Manzi y Aníbal Troilo

S U R
TANGO

EDITORIAL JULIO KORN Letra de H. MANZI
Música de ANÍBAL TROILO (Pianote)

Susana, yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock. Susana, yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock.

Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock. Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock.

Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock. Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock.

Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock. Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock.

Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock. Yo me quedo con el tango y vos quedate con el rock.

Asimismo, hay otras que pueden trabajarse perfectamente. Existen algunas muy poéticas e inspiradoras, como “Balada para un loco” y “La bicicleta blanca” (Piazzolla/Ferrer), otras que caricaturizan la cotidianeidad y a ciertos personajes, como es el caso de “Padrino pelao”, “En el

corsito del barrio”, “Haragán” y “Garufa” (en esa dirección, no podemos dejar de mencionar las infaltables de Tita Merello: “Pipistrela”, “Niño bien” y “Se dice de mí”). Finalmente, también podemos pensar en las costumbristas, tal el caso de “La bicicleta”, o “Al mundo le falta un tornillo”, y las dos genialidades de Edmundo Rivero: “El conventillo” y la “Milonga del consorcio”, por citar algunas.

Por supuesto, hay otras herramientas que se pueden utilizar con relación al trabajo creativo con los tangos (la vinculación con otras áreas como la plástica y la tecnología pueden ser, en ese sentido, muy interesantes). Dejamos esa tarea para desarrollar en otro trabajo.

Anexo: algunas figuras extra

Ocho atrás: es similar al ocho básico, pero en este caso se logra haciendo zig zag hacia atrás, cruzando las piernas una por detrás de la otra.

Sándwich o sanguchito: esto sucede cuando el pie de uno queda entre medio de los dos pies de su compañero, como un sándwich. La persona conducida realiza un ocho atrás, luego el conductor coloca el pie izquierdo de la otra persona entre sus pies, y luego le marca un ocho adelante.

Cambio de dirección: en el tercer paso, el conductor pasa su pie derecho por detrás de la persona conducida, produciendo que los movimientos posteriores de la pareja vayan hacia la derecha del conductor y no en línea recta.

Aproximación al lunfardo

El lunfardo

El origen del lunfardo debe buscarse en las zonas marginales de la sociedad porteña de fines del siglo XIX. No es casual, entonces, que los primeros estudiosos de la jerga fueran funcionarios policiales (como Dellepiane o Fray Mocho) y tampoco que se la haya definido como una “lengua de los delincuentes”.

Se supone que la palabra “lunfardo” tendría su origen en el gentilicio “lombardo”, término que llegó a ser sinónimo de “ladrón” porque muchos lombardos fueron, en el siglo XVIII, usureros y prestamistas, actividades por entonces bastante impopulares. En esta línea, José S. Álvarez (Fray Mocho), en sus *Memorias de un vigilante* –editado en 1920–, menciona el “mundo lunfardo”, para citar un catálogo de actitudes delictivas de su tiempo.

La proscripción del lunfardo: antecedentes

“Mi noche triste”, una bisagra en la popularización del lunfardo



La mezcla de idiomas y dialectos provenientes de las corrientes inmigratorias (el italiano, el provenzal, el caló, el francés, ciertos portuguesismos, como así también palabras guaraníes y quechuas), convirtió al lunfardo en un punto neurálgico del ataque de todo tipo de puristas del lenguaje y nacionalistas, no exento de una fuerte dosis de xenofobia y clasismo.

Recién comenzado el siglo XX, el escritor Miguel Cané ya decía:

El día que la educación primaria sea realmente obligatoria entre nosotros, el día que tengamos escuelas suficientes para educar a los millares de niños que vagan de sol a sol en los mil oficios callejeros de nuestra capital, el lunfardo, el cocoliche y otros idiomas nacionales perecerán por falta de cultivo.

Este rechazo hacia las nuevas formas idiomáticas se transformó en un eje de discusión más importante hacia los tiempos del Centenario de la Revolución de Mayo, cuando la oligarquía se planteó un debate sobre el ser nacional, el nacionalismo y el criollismo expresados en la figura literaria del Martín Fierro y la reivindicación del idioma español, frente a la “babelización” de lenguas y culturas que pululaba en los conventillos de la ciudad. “Nos cambian la lengua que se nos pudre, nos cambian el país”, se quejaba Lucio Mansilla.

Impermeable a estas quejas, el lunfardo continuó su evolución. Hacia mediados de la segunda década del siglo, comenzó a incluirse en el repertorio de artistas populares. Simbólicamente, la incorporación del tango “Mi noche triste” (de Pascual Contursi y Samuel Castriota) al cancionero interpretado por Carlos Gardel marcó un antes y un después en el desarrollo y aceptación del lunfardo. Alentados por estos primeros sucesos positivos, en los años posteriores comenzaron a florecer poetas que utilizaron el lunfardo como eje de su discurso. Celedonio Flores, Enrique Cadícamo, Marino y Discépolo comenzaron a hacer sus primeras armas, teniendo al lunfardo como elemento constitutivo (el caso de Flores) o de carácter más estético y enfático (como pueden ser las poesías de Discépolo).

Pero la aceptación duraría poco. Entre 1933 y 1953, el lunfardo volvió a sufrir ataques de sectores conservadores de la sociedad que rechazaron su transmisión en el medio radiofónico. Esta proscripción, cuyo momento más fuerte fue en 1943 bajo el gobierno del GOU (grupo al que

perteneció el por entonces coronel Juan Domingo Perón), hizo que muchos tangos tuvieran que cambiar sus letras y títulos (“El bulín de la calle Ayacucho”, por ejemplo, pasó a llamarse “Mi cuartito”). La medida, tan autoritaria como mediocre, causó la mofa de los sectores medios y populares, para quienes el tango en lunfardo era un exitoso producto cultural de consumo cotidiano.

No fue el lunfardo de los tangos el único motivo de censura para el género musical. Cabe mencionar “Cambalache” (censurado en 1943, y del que vamos a hablar más extensivamente más adelante) y “Cafetín de Buenos Aires”, de Discépolo y Mores, prohibido tras su estreno en mayo de 1948. El ensañamiento aquí fue con la mirada pesimista proclamada por el autor, al citar una entrega “sin luchar”, así como una metáfora entre el cafetín y “la vieja” que, para oídos faltos de función poética, significaba una falta de respeto.

Haber tocado a Discépolo generó una revuelta en Sadaic (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), que incluyó una severa carta al presidente Juan Domingo Perón para que pusiera manos en el asunto. El mandatario concedió una entrevista a un grupo de representantes del mundo tanguero, entre los que se incluyó a Canaro, Manzi, Vacarezza y Troilo, entre otros, para explicar la situación de sus representados. Perón los recibió y, en un clima cordial, se dirigió a Alberto Vacarezza, quien días atrás había sufrido un robo en un tranvía, y le dijo: “Don Alberto, me enteré que los otros días lo afanaron en el bondi” (“me enteré que los otros días le robaron en el colectivo”, sería la traducción). Esto generó la hilaridad de los presentes y una sensación de que la veda acababa de ser levantada tácitamente, puesto que si el mismo presidente hablaba en lunfardo no habría inconveniente alguno en su difusión radial.

Reivindicación y vigencia

Sin embargo, la falta de una norma inmediata que contradijera a las anteriores hizo que la veda continuara por unos años más. Pero ya eran otros tiempos y el lunfardo comenzaba a ser tolerado, incluso aceptado, por las academias del lenguaje. Dejaba de ser entendido como una jerga de delincuentes para convertirse en algo más genuino, por lo que su prohibición se fue extinguiendo gradualmente y las canciones prohibidas volvieron, tímidamente, a las radioemisoras.

José Gobello



En la década del 60, en diciembre de 1962 para ser más precisos, Gobello y un grupo de amigos crearon la Academia Porteña del Lunfardo, con el propósito principal de estudiar el lenguaje peculiar de la ciudad de Buenos Aires y el Río de la Plata, además de promover su investigación y expresiones singulares del habla popular.

Deberían pasar cuarenta años más para que una ley avalase, aunque fuera parcialmente, la existencia del lunfardo como elemento de la cultura popular porteña. Es así

como a partir del 5 de setiembre de 2000 y en forma anual, se celebra en Buenos Aires el Día del Lunfardo. Esto ocurrió gracias a la iniciativa del periodista Marcelo Héctor Oliveri, miembro de la Academia Porteña del Lunfardo. La fecha conmemora el día de publicación de *Lunfardía*, libro de José Gobello cuya primera edición en 1953 impulsó la valorización y el interés lingüístico en la jerga popular.

Pero quizá el espacio donde el lunfardo fue mejor recibido y valorado fue, curiosamente, o no tanto, en el mundo de las llamadas villas de emergencia o villas miseria. Vamos a introducirnos un poco en el tema para entender el porqué.

La cumbia villera: caracterización

La cumbia villera es un subgénero de la cumbia argentina nacido en las villas miseria del país, y luego popularizado en América Latina y otras comunidades latinoamericanas en el exterior.

El grupo Sombras, en su época de mayor popularidad



La cumbia villera nació a fines de los años 1990. La introducción de políticas neoliberales en Argentina durante el gobierno de Carlos Menem le dio un rápido aumento a la economía de la Nación, pero progresivamente marginalizó a grandes sectores de la sociedad, y para fines de la década, Argentina estaba en una depresión económica. Algunas de las más afectadas por esta crisis fueron las clases trabajadoras y bajas. Formaban parte de ellas los habitantes de los asentamientos de las villas miserias en Buenos Aires y su área metropolitana, que tenían predilección por la cumbia colombiana y otros géneros tropicales. Por entonces, las bandas argentinas de cumbia como Sombras o Green no tocaban los asuntos sociales, sino que limitaban sus letras a temas como el amor o la fiesta.

Musicalmente, la cumbia villera basó –y basa– su sonido en el uso intenso de sintetizadores, efectos de sonido, voces de teclado, keytars (teclado-guitarra) y baterías electrónicas. El sonido característico de la cumbia villera nació tomando influencias de las canciones de cumbia colombiana y cumbia chicha, además de otros géneros latinoamericanos como el reggae y el ska. Si bien el sonido de la cumbia villera no se basa directamente en estos géneros mencionados, en algunas canciones se complementan, creando un sonido característico. Otra cosa que se destaca de las bandas de cumbia villera es la experimentación de diferentes sonidos, y la escasa o nula formación académica de sus músicos.

A medida que el tiempo fue pasando y el género evolucionó, muchas bandas empezaron a explorar diferentes sonidos, por lo que nacieron nuevas fusiones, como la cumbia rapera del grupo Bajo Palabra y el tropipunk, que tiene a Kumbia Queers como su principal exponente.

Desde el punto de vista de sus letras, la temática gira en torno a cuestiones como la vida cotidiana en las villas, el consumo de drogas duras, la promiscuidad y/o prostitución, las parrandas en los boliches que difunden la cumbia y otros géneros musicales tropicales, el enfrentamiento con las autoridades, la desconfianza hacia los políticos y la autenticidad en el sentido de ser auténticos villeros (los habitantes de las villas), entre otros temas. Por sus características, la cumbia villera ha sido comparada con el gangsta rap, el reggaetón, el narcocorrido, el rock “rolinga” y, en menor medida, con el punk rock y la canción de protesta. La similitud con el mundo de la Buenos Aires de fines de siglo XIX que diera origen al lunfardo resulta así más patente.

Una actividad posible: Cambalache siglo XXI

Desde el punto de vista del léxico, la cumbia villera siempre usó un lenguaje coloquial, originario de las clases bajas, como el llamado “lenguaje villero”, que incluye imágenes violentas, no exento de insultos e insinuaciones sexuales (o, directamente, sexualidad explícita).

Precisamente, el tango y la cumbia villera han encontrado un espacio en común en el lenguaje. Realizando un salto por encima de las décadas de hegemonía roquera en el gusto popular, ambos ritmos encontraron en el lunfardo una manera de expresar su lenguaje popular y callejero. Es ese elemento en común el que proponemos trabajar para establecer un puente de comunicación intergeneracional.

Impacta ver cómo el lunfardo ha resistido al paso del tiempo. Lejos de ser una moda o un lenguaje anacrónico, fue incorporando nuevas palabras a su léxico, descartando otras y/o actualizando el significado de viejos términos. Así, palabras como “guita”, “fajar”, “gil” o “botón”, conservaron el mismo significado de sus orígenes. Otras, como

“biyuya”, “manyar” o “tachómetro” han pasado al olvido, mientras que algunas más han cambiado su significado (un caso paradigmático en esta dirección es la de “pibe”, que si bien aún alude a los niños, también incorporó a todos los pertenecientes a un determinado grupo social, preferentemente de baja extracción y hasta de características marginales).

En sus inicios, los tangos lunfardos contaron la vida arrabalera y compadre. “Mi noche triste” (su nombre original fue “Lita”), de Pascual Contursi, es considerado el primer tango-canción que incluyó una letra lunfarda. Tras la crisis del 30, las letras comenzaron a mencionar temas como la pobreza, el desempleo (aparece la figura del *linyera*, símbolo de la persona que quedó fuera del sistema por imposibilidad o decisión propia) y la pérdida de valores.

En esa dirección, el tango emblemático es “Cambalache”, escrito por Armando Discépolo en 1934 para la película *El alma del bandoneón*, estrenada al año siguiente.

Tras leer y escuchar la canción con los estudiantes, se les da una tarea que es la de buscar las palabras que puedan traer dificultades de comprensión y aquellas que aludan a personas o hechos históricos.

Dichas palabras pueden variar -los estudiantes y grupos tienen más o menos comprensión y vocabulario según la comunidad, el colegio, etc.-, pero en general no deberían faltar las siguientes:

dublé, chorros, maquiavelos, labura, merengue, revolcaos, caradura, polizón, cambalache, afana

A aquellas palabras se les puede agregar las que tengan referencias de tipo histórico, principalmente enfocadas en la década del 30 (que en “Cambalache” abundan, pues la intención de Discépolo fue la de conmover a las audiencias de su tiempo):

Stavisky, Don Chicho, Napoleón, Carnera, San Martín, La Mig-non

Napoleón Bonaparte



También se pueden ver y analizar ciertas frases que tienen que ver con el “saber popular” de la década del 30, como por ejemplo:

El que no llora no mama y el que no afana es un gil

Dale nomás, dale que va

Es interesante -pero no obligatorio- interiorizarse en la biografía y la obra de Armando Discépolo, el autor de la letra. Una manera puede ser escuchando algunos de sus tangos en forma de popurrí, mientras un estudiante o el profesor introduce algunos elementos biográficos sobre el poeta. Nuestra experiencia indica que conviene no ahondar demasiado en este punto, pues se pierde el foco de atención.

Con este contexto, resulta conveniente volver a escuchar la canción. Quizá se puede poner otra versión para no cansar (ver al final del capítulo “algunas versiones recomendadas”).

Una vez que la obra ha sido escuchada y comprendida por los estudiantes, se presenta la propuesta. Esta consiste en imaginar que van a escribir una letra “Cambalache siglo XXI”, para dejarla como testimonio de esta época para adolescentes que la escuchen de aquí a cincuenta o cien años. Para realizar dicha letra, se les ofrece la posibilidad de hacerlo en forma grupal (no más de tres integrantes), y apoyándose en la estructura y la métrica de la obra original de Discépolo, pues la intención es poder cantar sobre la base de dicha canción.

Si el grupo y los tiempos lo permiten, se puede profundizar la idea, tanto desde el punto de vista musical como poético. En la primera dirección, tenemos la opción de probar otras canciones, o incluso puede pensarse en la posibilidad de componer musical original.

Desde el punto de vista de la letra, se puede estimular a los estudiantes a crear otras, utilizando palabras lunfardas y también agregando otras de impronta propia. Este último elemento es muy rico, y a los adolescentes les favorece el trabajo, pues les facilita la tarea de la rima o del encuentro de metáforas posibles.

Esta actividad no conviene estirarla demasiado, e incluso se la puede intercalar con otras de características más dinámicas (cantar, hacer ritmos, bailar, etc.). No debemos olvidar que el adolescente encuentra un cierto tedio en el trabajo abstracto.

Otra actividad posible

Leer el siguiente artículo y debatir con los estudiantes el alcance del mismo (orientado a estudiantes de 7mo grado y colegio secundario).

EL “NUEVO” LUNFARDO, UNA FORMA MÁS EFÍMERA DE COMUNICACIÓN

15/01/12 | Las formas idiomáticas originadas en el vocabulario popular muestran en la actualidad una duración mucho más efímera y ligada a las modas que imponen los medios de comunicación, a diferencia del lenguaje callejero de principios del siglo XX, algunas de cuyas palabras aún perduran en el habla cotidiana.

Así, el lunfardo –forma idiomática originada en el lenguaje popular y marginal de principios del siglo pasado– que servía para identificar a los distintos grupos de esa época como los guapos, los gardelianos, los petiteros o los milongueros, adquiere también hoy la misma trascendencia para diferenciar a las llamadas “tribus urbanas”.

“Si hoy existiera la barra de la esquina, sería una tribu urbana más”, dijo a Télam Marcelo Oliveri, periodista e integrante de la Academia del Lunfardo, una entidad dedicada a rescatar y poner en valor el habla popular y estudiar su evolución a través de los años.

El escritor, quien desde hace diez años investiga y escribe sobre la evolución de las formas idiomáticas populares, precisó que “la historia se va repitiendo todo el tiempo; los grupos de jóvenes de antes se identificaban con la música, el habla y la vestimenta; la diferencia es que los cambios, en esa época, eran muy lentos al no existir la masividad de los medios de comunicación”.

“Palabras como ‘guita’ o ‘laburo’, originadas en la inmigración italiana de principios del siglo, aún perduran y en esa época estaban vistas como algo marginal, propio de los conventillos, donde los italianos tenían sus propios códigos”, dijo Oliveri.

Pero destacó que otros vocablos como “grela” –que cuando surgió se refería a las mujeres de los italianos– fue adquiriendo el significado de mugre con el paso del tiempo”.

“Morfar o manducar por comer, afanar por robar, también son términos originados en la inmigración italiana que aún perduran, mientras que los medios de comunicación hoy impusieron la palabra ‘motochorros,’ instalada por los comunicadores para una forma de robo,” destacó el escritor.

Oliveri explicó que “antes los cambios llevaban tiempos más largos, los procesos eran más largos; de la televisión blanco y negro a la de color pasaron muchísimos años, lo mismo de la tele a la computadora”.

“Los jóvenes ahora inventan vocabularios todo el tiempo, al ritmo de los cambios tecnológicos”, afirmó.

El periodista consideró sin embargo que las tribus urbanas actuales como los floggers, los emos o los skin head “no tienen puntos en común” con los guapos y petiteros pese a que ambas tienen sus propios códigos y maneras de vestirse.

“Los actuales viven el momento y sus modas están marcadas por los medios de comunicación y la tecnología”, dijo Oliveri y puso como ejemplo “a los wachiturros, quienes intentan crear un nuevo código o tendencia al hablar y vestirse. Son modas más efímeras y se renuevan en forma constante”.

“De los compadritos del siglo pasado salió un estilo de música llamado tango. Los cambios de aquella época crearon un estilo de vida a diferencia con los actuales que se mueven como guetos, mientras que con el tema del consumo se marca la diferencia entre las clases sociales”, precisó el escritor.

En este sentido precisó que “antes teníamos sólo una marca de zapatillas, las Flecha blancas, o una sola variedad de alfajor, los Jorgito; no había mucho más”.

Oliveri remarcó que muchas palabras que se utilizan en el habla popular hoy “proviene de mundos que ni sospechamos como ‘bajón’ o ‘pálida’ como sinónimo de depresión que era lo que decían los drogadictos en la década del ’60, mientras que muchos vocablos como ‘rescatate,’ son modas que impusieron los grupos de cumbia villera”.

“También hay palabras que nacieron en lo popular y que variaron su significado –dijo Oliveri– como la palabra ‘chabón’ que era un vocablo muy del bajo fondo que se originó para referirse a alguien tonto y hoy se lo utiliza para referenciar a una persona”. El integrante de la Academia del Lunfardo remarcó que el lenguaje de las cárceles “dejó de ser un vocabulario oculto para

ser uno popular y masivo a partir de la difusión de programas que reflejaron la vida en las prisiones o de series específicas como ‘Tumberos’.

Opinó que los códigos de los jóvenes de ahora “son más fugaces, todo el tiempo surgen nuevas palabras y nuevas modas y aparecen en cualquier circunstancia como dar el pronóstico del tiempo con la palabra ‘sensación térmica’ o para calificar una situación económica con el vocablo ‘riesgo país’, que surgió a partir de la crisis del 2001, como las palabras ‘corralito’, ‘lecop’ o ‘patacones’”.

Oliveri aseguró que la televisión y los comunicadores tienen mucho que ver en estos cambios vertiginosos y añadió: “Nadie hasta la aparición de (Marcelo) Tinelli podía pensar en los términos ‘goma’ o ‘gomazo’ en el habla popular”.

Fuente: Diario *El Argentino*, Gualeguaychú, Entre Ríos, 15/01/2012

Disponible en: <https://goo.gl/KT1mmG>.

Este artículo puede ser un disparador para actividades como construir un diccionario de lunfardo actual, ya sea perteneciente al grupo y/o al colegio, el barrio, o la sociedad toda; realizar un glosario comparativo más exhaustivo de las dos épocas reflejadas, etc.

Anexo: herramientas de apoyo

Siglo XX cambalache (versión completa)

Que el mundo fue y será una porquería
ya lo sé...

(¡En el quinientos seis
y en el dos mil también!).

Que siempre ha habido chorros,
maquiavelos y estafaos,
contentos y amargaos,
valores y dublé...

Pero que el siglo veinte
es un despliegue
de maldá insolente,
ya no hay quien lo niegue.

Vivimos revolcaos

en un merengue

y en un mismo lodo

todos manoseaos...

¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...

¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador!

¡Todo es igual!

¡Nada es mejor!

¡Lo mismo un burro

que un gran profesor!

No hay aplazaos

ni escalafón,

los inmorales

nos han igualao.

Si uno vive en la impostura

y otro roba en su ambición,

¡da lo mismo que sea cura,

colchonero, rey de bastos,

caradura o polizón!...

¡Qué falta de respeto, qué atropello
a la razón!

¡Cualquiera es un señor!
 ¡Cualquiera es un ladrón!
 Mezclao con Stavisky va Don Bosco
 y “La Mignón”,
 Don Chicho y Napoleón,
 Carnera y San Martín...
 Igual que en la vidriera irrespetuosa
 de los cambalaches
 se ha mezclao la vida,
 y herida por un sable sin remaches
 ves llorar la Biblia
 contra un calefón...
 ¡Siglo veinte, cambalache
 problemático y febril!...
 El que no llora no mama
 y el que no afana es un gil!
 ¡Dale nomás!
 ¡Dale que va!
 ¡Que allá en el horno
 nos vamo a encontrar!
 ¡No pienses más,
 sentate a un lao,
 que a nadie importa
 si naciste honrao!
 Es lo mismo el que labura
 noche y día como un buey,
 que el que vive de los otros,
 que el que mata, que el que cura
 o está fuera de la ley...

Breve biografía de Enrique Santos Discépolo

Poeta, compositor, actor y autor teatral (27 marzo 1901 – 23 diciembre 1951). Lugar de nacimiento: Buenos Aires, Argentina.

Nació en el barrio porteño de Balvanera. Tras fallecer sus padres, su hermano Armando Discépolo, catorce años mayor, se convirtió en su maestro y le descubrió la vocación por el teatro. Con él dio sus primeros pasos como

actor en 1917. En 1918 escribió sus primeras obras de teatro: *El señor cura*, *El hombre solo* y *Día feriado*. En 1923 actuó en la obra *Mateo*, escrita por su hermano. Prosiguió escribiendo para el género teatral y al mismo tiempo, en 1925, compuso la música del tango “Bizcochito” y la letra y la música de “Qué vachaché”, que supo llegar al disco de la mano de Carlos Gardel.

En 1927 compuso el tango “Esta noche me emborracho”, popularizado por Azucena Maizani. Más tarde, entre 1928 y 1929, escribió “Chorra”, “Malevaje”, “Soy un arlequín” y “Yira-yira”, entre otros.

Entre 1931 y 1934 escribió varias obras musicales, entre ellas, *Wunderbar* y *Tres esperanzas*. En 1935 viajó a Europa y a su regreso se vinculó con el mundo del cine como actor, guionista y director. Simultáneamente escribió y compuso sus tangos más notables: “Cambalache” (1934), “Desencanto” (1937), “Alma de bandoneón” (1935), “Uno” (con música de Mariano Mores, 1943) y “Canción desesperada” (1944).

A partir de 1943, en el marco de una campaña iniciada por el gobierno militar que obligó a suprimir el lenguaje lunfardo como así también cualquier referencia a la embriaguez o expresiones que en forma arbitraria eran consideradas inmorales o negativas para el idioma o para el país, se incluyó el tango “Uno” dentro de los censurados para su difusión radiofónica.

Las restricciones continuaron al asumir el gobierno constitucional del general Perón; en 1949 directivos de Sadaic le solicitaron al administrador de Correos y Telecomunicaciones en una entrevista que se las anularan, pero sin resultado. Obtuvieron entonces una audiencia con Perón, que se realizó el 25 de marzo de 1949, y el Presidente

-que afirmó que ignoraba la existencia de esas directivas- las dejó sin efecto; así “Uno”, al igual que otros muchos tangos, pudo volver a la radio.

En 1947, después de una gira por México y Cuba, compuso “Cafetín de Buenos Aires” (1948). Durante los siguientes años continuó produciendo películas, obras teatrales y tangos, algunos de los cuales fueron estrenados después de su muerte.

Finalmente, el 13 de abril 1951, estrena y protagoniza su última película como actor, dirigida por Manuel Romero, llamada *El hincha*, donde queda inmortalizada su frase célebre en la que describe lo que es un hincha de fútbol.

De ideología peronista, dice Enrique Pichon-Rivière que las dudas que tenía Discépolo sobre el peronismo se incrementaron entre 1950 y 1951, y que “sufría un fuerte conflicto de ambivalencia frente al peronismo, que sentía en su aspecto popular pero rechazaba en algunas de sus acciones”. Desde los estudios de la radio, identificó con el apodo de “Mordisquito” a los que consideraba “carneros” de la oligarquía o cipayos, combatiéndolos activamente. Tania cuenta que Discépolo admitía la censura previa y habitualmente le entregaba al secretario de Prensa y Difusión Raúl Alejandro Apold una copia del libreto que iba a leer el día siguiente para que se lo aprobara. Su participación en ese programa le provocó bastantes disgustos en la fase final de su vida.

Actor

En 1917 debutó como actor al lado de Roberto Casaux, un capocómico de la época, y un año más tarde firmó junto a un amigo la pieza *Los duendes*, maltratada por la crítica. Luego levantó la puntería con *El señor cura* (adaptación de un cuento de Guy de Maupassant), *Día feriado*, *El hombre solo*, *Páselo cabo* y, sobre todo, *El organito*, feroz

pintura social bosquejada junto a su hermano, al promediar la década de 1920. Como actor, Discépolo evolucionó de comparsa a nombre de reparto, y se recordó con entusiasmo su trabajo en *Mustafá*, entre muchos otros estrenos.

Algunas versiones recomendables

Julio Sosa con la orquesta de Leopoldo Federico (1965).

Tita Merello con la orquesta de Francisco Canaro (1956).

Bibliografía y sitios web recomendables

class="hanging-indent">"Armando Santos Discépolo". Todo Tango (Ricardo García Blaya). Disponible en: <https://goo.gl/YGH7Kf>.

Tango y universidad: proyectos de investigación y difusión

El tango también es un motivo formal de investigación en universidades e instituciones abocadas a los estudios superiores.

El presente recorrido ha sido realizado tomando la información de los diversos medios de difusión de las instituciones. Si bien tiene un afán de ser lo más completo posible, las propias dinámicas y limitaciones de difusión de las universidades pueden traer como resultado la omisión de algunas actividades vinculadas al género. No obstante, entendemos que permite dar un buen panorama del estado de situación actual del tango en relación a su inserción en las instituciones de educación superior.



Universidad de la Matanza

Talleres socioculturales: Taller de tango salón para pista

Profesores: Mónica Castillo y Néstor Castillo.

Desde el área de Actividades socioculturales, se ofrecen talleres abiertos a toda la comunidad con actividades relacionadas con la formación del ser humano y su capacidad de expresión a través de diferentes aspectos del arte, en este caso, del tango. Así, se crean espacios de socialización e intercambio que apuntan a lograr una mejor calidad de vida.

Información: <https://goo.gl/rVAU2J>.

Centro Educativo del Tango de Buenos Aires (Cetba) – Universidad Popular del Tango

El CETBA es un establecimiento gratuito, en el que se dictan los Instructorados de Historia del Tango y Tango Danza.

Se inicia hace más de una década, cuando desde la Secretaría de Educación y Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires se decide fundar una Universidad del Tango. La idea conformó cuatro facultades (Historia, Música, Baile y Canto) y mereció un amplio respaldo popular. Con el tiempo, derivó en el actual Centro Educativo del Tango de Buenos Aires, que funciona en horario nocturno en la Escuela República del Paraguay (Agrelo 3231), donde se dictan los Instructorados de Historia del Tango y de Tango-Danza.

Las actividades están destinadas a todas las edades, sin requisitos de estudios secundarios. Por la institución ha pasado un destacado grupo de profesores, entre ellos, José Gobello, Héctor Negro, Oscar Del Priore, Adriana Duré, Ema Cibotti, Carlos Puente, Laura Finkelstein, María Nieves, José Colángelo, Alberto Podestá, Alba Solís, Gustavo Val y Carlos Rivarola.

Paralelamente, el Centro Educativo del Tango (CET) presenta talleres abiertos a la comunidad. Las carreras otorgan títulos oficiales, tienen una duración de tres años

y una extensión de cuatro meses por materia. En la carrera de tango-danza, están anotados alrededor de mil alumnos en los más variados estratos de la enseñanza; una cifra que por sí sola manifiesta el interés de los porteños por el aprendizaje activo del tango.

Información: <https://goo.gl/Pmjosp>.

Universidad Nacional de Tres de Febrero

El tango aparece representado en esta universidad a través del área de extensión, la cual cumple con la doble función de optimizar los conocimientos propios de cada una de las carreras que se desarrollan en la universidad y, además, buscar una formación cultural amplia y pluralista.

Escuela de Tango y Danzas Tradicionales. Curso integral de baile de tango

Fundación y concepción: Creada en junio de 2001 en la orientación tango, realiza un intenso accionar, asistiendo más de 3000 alumnos desde su inicio. Entre sus actividades se encuentran las Clases de Baile de Tango, el Curso Integral de Baile de Tango, la Diplomatura en Enseñanza de Baile de Tango y las presentaciones y demostraciones del Ballet, bailarines de la Diplomatura y de la Escuela, en variados ámbitos educacionales, culturales y sociales, como también el desarrollo de charlas, conferencias, seminarios y demostraciones en Congresos y Jornadas en distintas regiones del país.

Su visión es tender a la preparación integral relacionada con el tango como baile, con la formación complementaria en lo vinculado con la música, la letra, la poesía, la voz y la historia.

Son sus fines:

- Que el tango se desarrolle y fortalezca en todos los grupos sociales y generacionales.
- Motivar a los jóvenes para que incursionen en el baile del tango.
- Que el tango propicie el entrecruzamiento generacional y la propia integración de los jóvenes.
- Reconocer al tango, manifestación de la cultura de nuestro pueblo, como elemento disparador para la adopción de actitudes conducentes a la integración social y cultural de la sociedad.
- Propender a la protección del patrimonio cultural.
- Integrar a la comunidad a nuestra institución.

Clases de baile de tango

Las clases de baile de tango se dividen en las de Tango Social y Tango Espectáculo. Las primeras constan de un nivel primario y un nivel superior, y están dirigidas a alumnos que deseen aprender a bailar tango o perfeccionarlo, mientras que las segundas son desarrolladas para alumnos de la Escuela, la Diplomatura y el Ballet con el objeto de capacitarlos, perfeccionarlos y prepararlos para participar en presentaciones o espectáculos.

Curso integral de baile de tango

Tender a la formación relativa al tango como baile, con la complementación en lo vinculado con la música, la letra, la poesía, la voz y la historia.

Diplomatura en Enseñanza de baile de tango

Consta de 14 seminarios y se fundamenta en la necesidad de brindar una formación integral con las otras manifestaciones del tango, a la vez de otorgarle a los egresados los

conocimientos y herramientas para desempeñarse como diplomados en la enseñanza del baile de tango, con características distintivas.

Con la polivalencia de conocimientos, cosmovisión sobre las distintas expresiones del tango y la formación psicológica-pedagógica-didáctica, los diplomados poseerán la capacidad exigible y la habilitación para enseñar a bailar tango, transmitiendo sus saberes, a la vez de utilizar las herramientas más apropiadas para generar proyectos, preservar y transmitir nuestro tango.

Ballet de tango

Está integrado por bailarines y alumnos de la escuela.

Actividades complementarias

Existe un plan de actividades entre las que se encuentran: congresos, jornadas, encuentros, conferencias, charlas, seminarios, exposiciones, representaciones, muestras y ciclos de tango en el cine, las que están abiertas a la comunidad.

Destinatarios

La actividad está dirigida a estudiantes, docentes, personal de la UNTREF y la comunidad en general.

La directora y el subdirector de la Escuela, la Diplomatura y el Ballet son la Licenciada Lilia Noemí Pinasco y el Ingeniero Martín Oscar Adler.

Universidad Nacional del Arte (Una)

Tango. Una propuesta desde la construcción de los roles

Este taller de extensión propone crear un espacio de estudio y aprendizaje del tango, analizando sus mecanismos y dejando de lado los géneros y roles preestablecidos, entendiendo que puede generarse danza y tango desde una libertad mayor, una danza compartida y de mutuo respeto.

Este taller busca acercarnos al tango, pretende hacerlo desde una mirada diferente a la que social e históricamente conocemos. Vamos a arribar a la danza tango quitando algunos elementos de los cuales creemos prescindir, nos acercaremos desde el movimiento y el disfrute, desde las posibilidades y libertades, quitando así cuestiones vinculadas a los géneros y a los roles que delimitan lo que cada uno debería hacer y representar. Crear un espacio de estudio de los movimientos del tango y sus mecanismos, dejando de lado la disposición Mujer-Hombre, puede generarse danza y tango desde una libertad mayor. Todo esto entendiendo que es una danza compartida y de mutuo respeto. Pensar el tango como una propuesta, no como una imposición ni como manipulación de un rol al otro. El arte de proponer movimiento y ser permeable a las opciones y propuestas. Serán encuentros donde estudiaremos la danza del tango desde las libertades y las posibilidades que ella nos brinda.

Duración: cuatrimestral.

Destinatarios: adultos.

Objetivos: el taller se propone profundizar las capacidades del movimiento humano, tan simples como el caminar, pero que nos brinda grandes capacidades cuando podemos hacerlo en relación con otro cuerpo, y que nos abren grandes posibilidades en la danza tango. Así también queremos profundizar en las libertades de roles en el

momento de la danza. Se pretende que el alumno pueda apropiarse de la danza como forma de expresión y divertimento, para que de esa forma el tango siga creciendo en nuestra comunidad.

Datos de contacto: dramaticas.extension@una.edu.ar

Licenciatura en Folclore Mención Tango

Otorga conocimientos científicos, técnicos y artísticos para poder desempeñarse en el campo de la investigación folclorológica y en la expresión y producción artística (dimensión espectacular) en relación a la danza del tango.

Perfil profesional: el profesional egresado con el Título de Licenciado/a en Folclore mención Tango posee la formación científica propia que otorgan los conocimientos de la folclorología y los saberes prácticos y técnicos que contemplan la complejidad de esta danza nacional propias del campo urbano.

La formación que se imparte en esta licenciatura asegura el respaldo necesario para el desarrollo profesional. La práctica del tango como danza y el rigor técnico adquirido preparan al egresado para que se desempeñe a nivel nacional e internacional en el campo de la expresión, creación y gestión en las diversas líneas artísticas y en el terreno de la investigación del tango.

Alcance del título: el Título de Grado de Licenciado/a en Folclore mención Tango capacita para:

Bailar profesionalmente el Tango en los distintos medios espectaculares y a través de los diferentes dispositivos de comunicación, para la difusión de este género del folclore urbano.

Gestionar, coordinar y producir de actividades de extensión y de desarrollo de la cosmovisión cultural del tango en organizaciones públicas y privadas, dedicadas a la promoción de la cultura identitaria de nuestro territorio nacional.

Investigar en el campo de la Folclorología y el Tango con el fin de contribuir al desarrollo de la cultura identitaria y de la expresión estética y sus resignificaciones, propiciando un enfoque innovador.

Compañía de Tango de la UNA

En 2002 fue creada la mención Tango, en la oferta académica de la Licenciatura en Folclore de la Universidad Nacional de las Artes. Cuatro años después, un nutrido grupo de alumnos ya formaban parte de la nueva realidad en la institución.

En 2006 se crea la Compañía de Tango de la UNA bajo la órbita de la Secretaría de Desarrollo y Vinculación Institucional. Su antecedente está vinculado al conjunto coreográfico que surgiera de las antiguas Áreas de Especialización Superior del que fuera el Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folclore, transferido posteriormente a la UNA.

El elenco está formado por 10 parejas de baile, y dos parejas suplentes, todos estudiantes de la Licenciatura en Folclore mención Tango y mención Danzas Folclóricas y Tango. Estos bailarines encuentran aquí un espacio de formación y experimentación particular con un entrenamiento que los prepara profesionalmente para abordar el mundo del trabajo, transformado el proyecto inicial en una realidad contundente que ha sabido ganar un espacio de reconocimiento en el universo del tango.

La Compañía es invitada para exhibirse en las mejores milongas de la Ciudad y convocada en forma permanente por el Festival de Tango de la Ciudad de Buenos Aires, el Consejo Argentino de la Danza, el Festival Internacional Cambalache y la Secretaría de Cultura del Municipio de San Martín (Pcia. de Buenos Aires), entre otros espacios destacados.

La Compañía de Tango de la UNA está a cargo de Ignacio González Cano y Nicolás Schell, con la dirección general de Rubén Suares.

Licenciatura en Folclore con Mención en Danzas Folclóricas y Tango. UNA

Título: Licenciado en Folclore con mención en Danzas Folclóricas y Tango.

Duración: 4 años.

Tipo: carrera de grado.

Modalidad: presencial.

Licenciatura en Folclore Mención en Tango. UNA

Título: Licenciado en Folclore mención en Tango.

Duración: 4 años.

Tipo: carrera de grado.

Modalidad: presencial.

Intérprete de Danzas Folclóricas y Tango

Universidad Nacional de las Artes

Título: Intérprete de Danzas Folclóricas y Tango

Duración: 3 años

Tipo: carrera corta

Modalidad: presencial

Intérprete de Tango

Universidad Nacional de las Artes

Título: Intérprete de Tango

Duración: 3 años

Tipo: carrera corta

Modalidad: presencial

Profesorado en Artes en Danza Mención Danzas Folclóricas y Tango

Universidad Nacional de las Artes

Título: Profesor en Artes en Danza mención Danzas Folclóricas y Tango

Duración: 4 años

Tipo: ciclo de Licenciatura / Profesorado

Modalidad: presencial

Instituto Superior de Música Popular (ISMP)

Intérprete Superior en Música Popular (Instrumento elegido), con Orientación en Tango, Rock & Blues, Folclore y/o Jazz

Título: Formación del Intérprete Superior en Música Popular (instrumento elegido), con orientación en Tango, Rock & Blues, Folclore y/o Jazz.

Duración: 4 años.

Tipo: carrera de grado.

Modalidad: presencial.

Universidad Abierta Interamericana

Los Centros de Altos Estudios (CAE) son unidades académicas abocadas al tratamiento de problemas relevantes de la sociedad a partir de las teorías y métodos científicos y la capacidad creativa y de innovación.

Generar conocimiento científico que constituya un aporte a los diversos campos y disciplinas de las ciencias sociales y contribuyan a la resolución de problemáticas de la sociedad, el Estado y la estructura productiva.

- Mejorar la calidad de análisis y tratamiento de problemáticas de interés comunitario vinculadas a las ciencias sociales.
- Articular actividades de investigación, desarrollo, docencia y extensión con las unidades académicas de la Universidad.
- Formar recursos humanos con alto nivel de desempeño para el desarrollo de actividades de investigación y transferencia en las ciencias sociales a partir de seminarios, entrenamiento y docencia de grado y postgrado.
- Producir, divulgar y transferir conocimientos en el área disciplinaria de las ciencias sociales en su relación con las problemáticas sociales, económicas, políticas y culturales.
- Desarrollar estrategias que posibiliten una efectiva transferencia de los desarrollos conceptuales, teóricos y prácticos a la sociedad.
- Promover experiencias de investigación y desarrollo en las que las ciencias sociales contribuyan a iniciativas multidisciplinares de alto impacto social.
- Participar de redes institucionales nacionales e internacionales con instituciones académicas y centros de investigación con objetivos y temáticas afines.

El programa de investigación se centra en el Tango y la Cultura popular, y su vinculación con los medios de comunicación, tanto escritos y gráficos como audiovisuales.

Desarrollo y actividades: Las actividades previstas para el desarrollo del programa se orientan sobre tres núcleos troncales: investigación, formación de recursos humanos y extensión a la comunidad.

Investigación

Se plantea el objetivo de desarrollar proyectos de investigación acotados temporal y temáticamente en el campo de relaciones entre el tango y la construcción de la cultura popular en la Argentina, así como en otros países del continente –por ejemplo, Colombia o Uruguay, entre otros– a partir del desempeño por los medios de comunicación en diferentes épocas (radios, cine, televisión, prensa, gráfica, discografía, medios audiovisuales, redes sociales, etc.).

Un ejemplo de esta interrelación se observa en cómo el crecimiento del tango y otras formas de entretenimiento masivo han ido de la mano con el crecimiento de los medios de comunicación (la radio y el cine, principalmente). Es por ello que uno de los tópicos posibles para desarrollar estudios es la cuestión de la inmigración y la creación de una identidad nacional (el llamado “criollismo”), con el rol decisivo de los sistemas de comunicación en la construcción de una suerte de alfabetización cultural, momento en el que se fueron construyendo los símbolos de identidad local.

Asimismo, la figura de Carlos Gardel y su vinculación con los sistemas de reproductibilidad técnica (el disco, la fotografía, el cine) resulta paradigmática y será uno de los ejes de investigación y producción.

La estrecha colaboración del tango en el armado de los argumentos y la construcción de los personajes del cine argentino de los años 40 (denominado popularmente como “el cine de oro”) será otro de los tópicos a desarrollar.

Otro de los elementos posibles es el rol de las audiciones radiales y los concursos de poesías (auspiciados por los diarios y revistas) en la evolución y el crecimiento de los artistas de los géneros musicales populares (tango y folclore principalmente).

Universidad de San Andrés

<https://goo.gl/MTKawq>.

Tango y Milonga

Clases grupales de tango.

Profesores a cargo: Lucía Villagra y Otto Honeker.

Objetivos teóricos a alcanzar:

- Que el alumno conozca el origen del tango y su evolución.
- Que el alumno conozca diferentes orquestas.

Objetivos prácticos a alcanzar:

- Que el alumno alcance un correcto eje corporal y manejo de su cuerpo.
- Que adquiera herramientas para manejarse en la pista de baile.
- Que reconozca ritmo y musicalidad.
- Que conozca la estructura básica del tango: caminatas, ochos, giros, como también sacadas, voleos, ganchos.

Modalidad de trabajo: la duración de la clase es de una hora y media. En la primera media hora realizamos ejercicios de control del eje corporal, caminatas, ochos y giros de manera individual. En la segunda media hora

realizamos los mismos ejercicios en pareja. En la última media hora realizamos una secuencia con diferentes elementos de la danza del tango.

Contacto: humanidades@udesa.edu.ar

Se requiere inscripción previa. Actividad sin costo.

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco



Taller de tango en la universidad

Con la organización de la Secretaría Bienestar Universitario, dependiente de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, se llevan a cabo todos los sábados de 14 a 16 horas las clases de Tango para la comunidad en general. El taller es gratuito y se dicta en el Anexo del CUP, ubicado afuera del Edificio Universitario, en Km. 4.

Información: <https://goo.gl/Vwr4FY>.

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Taller de tango y milonga

Curso de extensión.

Metodología: comprende tres grupos principales de trabajo:

- Entrenamiento corporal.
- Ejercicios de relajación muscular con técnica aplicada al baile.
- Aprendizaje de la danza.

Enseñanza de pasos básicos a pasos combinados conjuntamente con posturas corporales marcación y desplazamientos en pista del baile.

Conocimiento de la música: entendimiento de compases y melodías así como de los distintos ritmos de diferentes orquestas típicas, por ej.: D'Arienzo, Di Sarli, Canaro, Pugliese, etc.

Estos tres grupos de trabajo se respetan en forma cronológica desde la primera clase hasta la última que se dicte dentro del taller de tango; asimismo se trabaja en forma continua logrando obtener el mejor resultado orientado a los futuros bailarines de tango salón.

Tango Salón: aprender a bailar y poder desplazarse dentro de la pista de baile (por ej.: milongas).

Milonga: enseñanza de baile y sus respectivos pasos.

Vals: enseñanza del baile y sus respectivos pasos.

Observación: dentro de la duración de la clase de hora y media, se dispondrá a criterio del profesor un tiempo de clase y un tiempo de práctica libre.

*Talleres de extensión de la Facultad de Derecho de la UBA***Taller de tango**

Profesor: Pablo Martínez Daverio.

Objetivos: A corto plazo: que los estudiantes adquieran los elementos técnicos para que puedan desarrollar su baile a nivel social.

A mediano y largo plazo: que los estudiantes accedan a bailar en las milongas de la ciudad y en el exterior, siendo el tango una manera de relacionarse y comunicarse con gente de varias generaciones, y con ciudadanos de todo el mundo.

Contenidos: estabilidad – eje – pisada individual y en pareja – el abrazo cerrado y abierto – caminata – sacadas – pasos básicos y complejos – giros – milonga con traspie – pasos de vals – etc. (se desarrollan los tres estilos: tango, milonga y vals).

Modalidad: clases grupales con duración de una hora y media, en la cual se comienza con aspectos técnicos individuales para luego trabajar en parejas.

Tango: de tango somos

Docentes: Guillermo Scrinzi y Karina Brovelli

Unidad 1: Nivelación. Técnicas básicas. Paso básico. Caminatas y musicalidad. Técnicas primarias. Figuras primarias (ochos, giros). Milonga. Orquestas guardia vieja. Referencias históricas.

Unidad 2: Técnicas secundarias. Figuras secundarias (trabas, sacadas, barridas). Musicalidad. Baile y desarrollo en la pista. Vals. Orquestas del 40. Referencias históricas.

Unidad 3: Técnicas avanzadas. Combinación de figuras. Musicalidad. Baile. Códigos de pista. Repaso general. Simulación de baile en tanguerías. Nuevas orquestas. Similitudes y diferencias con las anteriores. Referencias históricas.

En todos los casos las clases se irán adaptando al nivel de los alumnos.

Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

Quinteto de tango

Creado por Resolución de Consejo Superior N° 1977/05.

Con la necesidad de continuar promocionando y difundiendo la cultura en sus múltiples expresiones, se formó el Quinteto de Tango de la UNLa.

Esta formación es una herramienta que permite la recuperación y recreación del patrimonio musical. El quinteto de tango representa a la Universidad como portavoz itinerante de esta hacia todos los estamentos de la comunidad a la que pertenece.

Dentro del Área Música, el Quinteto de Tango se incluye en un proyecto de experimentación e indagación que aborda el trabajo musical a partir de innovaciones estéticas en la música ciudadana rioplatense.

Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ)

Taller de tango

Profesores: Rubén Lambruschini y Emanuel Stella.

Modalidad: presencial, en el Centro de Política y Territorio.

Actividad abierta y gratuita.

Universidad Nacional de San Luis (UNSL)

Compañía Universitaria de Tango

En 1988 el Grupo Danza de la UNSL incorpora a su vasto repertorio el tango. A partir de ese año, con el nombre de Tangata se ponen en escena obras como *Primavera porteña*, que obtuvo la Mención Especial del Jurado en el Primer Encuentro Nacional de Coreógrafos organizado por la Universidad Nacional de Córdoba; *De la vida milonguera*, con música de Astor Piazzolla; *Tango sin límite*, una fusión de danza, música y teatro; *Expresión ciudadana*, en la que el tango cuenta su historia; y *Borges tango-bar*, basado en textos de Jorge Luis Borges y otros.

Realizó una importante gira nacional como pareja de baile en *Argentina Tango Show* (1997) con Argentino Ledesma, Enrique Dumas y Ricardo Chiqui Pereira, donde recibió un reconocimiento muy importante de ámbito nacional. En 1999 participó en el espectáculo de Eladia Blázquez en el Auditorio Mauricio López, en conmemoración del aniversario de la Universidad Nacional de San Luis. Fue seleccionada por el Gobierno de San Luis para representar a la Provincia en el Primer Encuentro Nacional de Tango en el Teatro Cervantes y ha ofrecido espectáculos junto a orquestas de reconocimiento internacional como el Sexteto Venado Tuerto y El Arranque (Capital Federal).

A lo largo de su trayectoria ha recorrido numerosas ciudades argentinas como Rosario, Santa Fe, Venado Tuerto, Rufino, Córdoba, San Juan, Mendoza, Capital Federal, otras de la provincia de Buenos Aires, etc.

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras

Tango: Programa especial integrado de Lengua

Objetivo: Adquirir y/o desarrollar estrategias de comprensión y producción de textos orales y escritos en español a partir de temáticas actuales de la vida argentina.

Contenidos: Temáticas lingüísticas para el aprendizaje de nociones y destrezas generales organizadas para el español lengua extranjera.

Destinatarios: Estudiantes que deseen adquirir o mejorar su español según nivel de aprendizaje

Carga Horaria: Regular: 60 horas.

Información: <https://goo.gl/a1S8nC>.

Libros y tesis universitarias vinculadas al tango

Universidad de Buenos Aires

- **Título:** “Otros Tangos. Orígenes mediáticos del tango en el teatro y la danza”.

Instituto de Investigaciones Gino Germani. Ciencias de la Comunicación – UBA. Alumna: Jimena Anabel Jáuregui.

VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Eje 4 – Producciones y consumos culturales. Arte. Estética. Nuevas tecnologías.

- **Título:** “Vuelve el tango: “Tango argentino y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires””.

CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aire. Antropología Social. Alumno: Carlos Hernán Morel.

Universidad de La Plata

- Título: “Marca Argentina. El tango, identidad cultural de la ciudad de Buenos Aires”.

Tesis Final de Grado. Facultad de Periodismo y Comunicación. Carrera: Licenciatura en Turismo. Alumna: Victoria Nomdedeu. Director: Prof. Alejandro García. Facultad de Ciencias Económicas. Universidad Nacional de La Plata. Fecha de entrega: octubre de 2007.

- Título: “El tango es un sentimiento triste que se baila”.

Programa: Comunicación, Prácticas Socioculturales y Subjetividad. Alumnos: María Soledad Iunino y Claudio Martín Fleischer. Directora: María Eugenia Rosboch.

- Título: “Del piringundín al Salón”.

Tesis. Programa: Comunicación, Prácticas Socioculturales y Subjetividad. Alumnas: Inés Natalia Busquets y Noelia Elisa De Biasi. Director: Andrea Ximena Holgado. Fecha de Aprobación: 12 de diciembre de 2007.

- Título: “Eso del tango es verso”.

Tesis. Programa: Comunicación, Prácticas Socioculturales y Subjetividad. Alumno: Ignacio Villabona. Director: Esdenka Sandoval. Codirector: Sergio Pujol. Fecha de aprobación: 9 de Junio de 2010.

Universidad Abierta Interamericana

- Título: “El Tango como producto turístico de Barracas”

Facultad de Turismo y Hospitalidad. Alumno: Javier Alejandro Corsiglia. 2011.

EL TANGO Y LAS INSTITUCIONES

De olvidos, censuras y reivindicaciones

Julían Barsky

CEBICOM-UN- INVESTIGACIÓN

UAI EDITORIAL

teseo

- Título: “El Tango y las instituciones. De olvidos, censuras y reivindicaciones”

Julían Barsky. 2016. Ed. Teseo. Centro de Altos Estudios en Ciencias Sociales. Título: “Gardel y el cine. Volumen 1”

Julián Barsky; Osvaldo Barsky. 2017. Ed. Teseo. Centro de Altos Estudios en Ciencias Sociales.

Universidad del Aconagua

- Título: “Bailar Tango, una experiencia emocional estimulante. Una mirada psicoanalítica. Escuela inglesa”.

Romina Iacovetta Raya. Directora: Lic. Cristina Hernández. 2013. Facultad de Psicología.

Casos especiales: la creación de la Academia Nacional del Tango y la Escuela de Música Popular de Avellaneda

La Academia Nacional del Tango

Horacio Ferrer, primer presidente de la academia



Creada el 28 de junio de 1990, por Decreto 1235 del Poder Ejecutivo Nacional, la Academia Nacional del Tango es la decimosexta en la historia de las academias

nacionales. Las academias nacionales se vinculan con el Estado nacional a través del Ministerio de Educación y la Secretaría de Cultura de la Nación.

La Academia Nacional del Tango de la República Argentina se presentó el 29 de junio de 1990 en el Salón Dorado del Teatro Colón, a las siete y media de la tarde, siendo el poeta Horacio Ferrer su creador y primer presidente. La actividad inicial fue la instalación del Primer Consejo Directivo y la entrega de diplomas a los cuarenta miembros del Cuadro de Académicos de Honor y a los cuarenta miembros del Cuadro de Académicos Titulares.

Las razones de su creación

(Extraído del Decreto del Poder Ejecutivo Nacional N° 1235/1990).

Que el Tango como arte musical, coreográfico, poético e interpretativo, lleva un siglo de vigencia inalterable como expresión auténtica y profunda del pueblo argentino.

Que esta vigencia creadora del Tango está en no menos de cincuenta mil (50.000) obras compuestas, editadas y estrenadas y que existen, desde fines del siglo XIX, más de cincuenta mil versiones grabadas de dichas obras en diversos soportes fonográficos, cinematográficos y de otro tipo en la República Argentina y en todo el mundo.

Que dicha creación del Tango ha representado, como pocas artes nacionales y desde principios de este siglo, a la República Argentina en todo el mundo.

Que es de toda justicia que el Estado le otorgue la significación que corresponde a esta manifestación cultural, ratificando el amor y la adhesión plena que nuestro pueblo naturalmente le concede.

Los fines

(Extraído del Decreto del Poder Ejecutivo Nacional N° 1235/1990).

Que dicho patrimonio artístico nacional debe ser recopilado, ordenado, estudiado y salvado definitivamente de toda posibilidad de pérdida o destrucción.

Que las tradiciones atesoradas por el tango deben ser preservadas, objeto de docencia, de estímulo a nuevas creaciones y ser definidas nacional e internacionalmente, todo ello de manera orgánica.

Que estos propósitos podrán ser completa y finalmente satisfechos con la creación de la Academia Nacional del Tango de la República Argentina que podrá cumplir con estos y otros objetivos, dentro del régimen de funcionamiento fijado por los artículos 1, 2 y 3 del Decreto Ley N° 4362 del 30 de noviembre de 1955 y sus modificaciones.

Creación de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA)

En el año 1986 se crea una comisión destinada a dar a luz un proyecto que constituiría un intento hasta ahora único de institucionalizar la formación de músicos populares en Tango, Jazz y Folclore. El entonces Director General de Escuelas y Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dr. José Gabriel Dumón, convoca por intermedio del Maestro Cacho Tirao, en ese momento Director de Enseñanza Artística, a un grupo de destacados músicos para delinear el perfil pedagógico y organizativo de una carrera que no contaba con antecedentes a nivel oficial.

En sus orígenes, la formulación de los contenidos de Folclore correspondió a Manolo Juárez, los de Tango a Horacio Salgán, los de Jazz a Hugo Pierre y el plan de estudios fue responsabilidad del asesor Gustavo Molina.

El objetivo fundamental era el de “formar músicos capaces de crear y transmitir el sentir de nuestro pueblo, generando para ello hábitos de estudio en ámbitos que hasta ahora han sido abordados intuitivamente”. También se informaba sobre la inscripción para la Carrera de Bandoneón cuyo plan de estudios era responsabilidad de los maestros Rodolfo Mederos y Daniel Binelli.

El Plan de estudios Piloto se pone en marcha con un cuerpo de profesores nombrados por el Consejo Académico, todos ellos músicos profesionales, lo que fue tomado como requisito indispensable para poder participar como docentes. Luego de haberse evaluado favorablemente el primer año de su funcionamiento que transcurriera en el edificio de la Escuela N° 1 de Avellaneda (Avda. Mitre 750), se decide darle carácter institucional dentro de la Dirección de Educación Artística.

En 1987 se dicta una resolución que crea la institución con el nombre de “Primera Escuela Argentina de Música Popular”, asignándole el edificio de la calle Italia 36, donde anteriormente funcionaba la Escuela N° 7.

En octubre de 2015, y luego de una lucha que llevó décadas, se hace la presentación del edificio nuevo, siendo inaugurado formalmente en 2016.

Actualmente, la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA), única en su tipo en la Argentina y en América Latina, cuenta dentro de su alumnado con jóvenes provenientes de diversos países y del interior del país.

Es una institución oficial de nivel terciario dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, cuya población estudiantil está conformada por adolescentes y adultos, siendo el propósito fundamental de aquellos apropiarse de los rudimentos técnicos de la música popular, específicamente del Tango, del Jazz y del Folclore, así como también acceder a la carrera de Formación Docente de Grado que los prepara para ejercer en los niveles de la EGB y el Polimodal.

La escuela cuenta con un Ciclo Básico cuyo objetivo es brindar a los alumnos una formación técnico-musical que hace al conocimiento del lenguaje musical, realizándose

su abordaje sin establecer barreras entre lo académico tradicional y lo popular, trabajándose este último aspecto sobre los tres géneros desarrollados en la escuela.

Al ir transitándolos a través de los tres niveles del Ciclo, permite que los estudiantes puedan ir definiendo uno de ellos como el principal o el único al continuar sus estudios en el Ciclo Medio de la Carrera de Instrumentista de Música Popular, o bien, ingresar a la Carrera de Formación Docente.

Investigadores del tango

El siguiente capítulo tiene el objetivo de presentar algunos de los autores esenciales del género. Es este un recorte difícil, porque por sus propias características, el tango ha atraído a investigadores de características autodidactas, y en menor medida, de origen académico. Esto hace que el corpus sea bastante irregular y que los aportes a veces tengan un valor más testimonial que científico, con las dificultades probatorias de algunos de los elementos que se presentan.

Hemos decidido hacer una selección de los autores más importantes cuyo aporte tenga características fundantes, probatorias o importantes desde el punto de vista documental. Resulta inevitable en esta selección ser parciales; no obstante, confiamos en que sirva como base para que el investigador y/o el docente que lo utilice, la amplíe a través de su propio recorrido por el género.

El orden de los autores es cronológico.

José Barcia

Tango y milonguita, uno de los aportes de Barcia



Nació en Buenos Aires el 27 de febrero de 1911 y murió en la misma ciudad en 1985. Fue un periodista enamorado de su profesión. Por el periodismo, precisamente, había abandonado las aulas de la Escuela de Notariado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

En 1931 se inició como cronista de deportes en el diario *La Nación*. Simultáneamente, comenzó a desempeñarse en *Noticias Gráficas*. Por otra parte, perteneció a

las redacciones de los diarios *Tribuna Libre* y *El Diario* y de las revistas *Tiempo Presente*, *Mundo Argentino*, *Mundo Deportivo* y *Bibliograma*, y colaboró en *Veá y Lea*, *Gaceta Literaria*, *Comentario*, *Davar*, *Sur* y otras.

Sus primeros volúmenes fueron *Discepolín* (1971) y *El tiempo de milonguita* (1972). A ellos siguieron *El lunfardo de Buenos Aires* (1973), *Tangos, tangueros y tangocosas* (1976), además del *Primer diccionario gardeliano* (1991, en colaboración con Enriqueta Fulle y José Luis Macaggi).

Fue el presidente de la Academia Nacional del Lunfardo durante casi veinte años, hasta que en 1981 presentó su renuncia. La resolución de 1992 convirtió póstumamente a José Barcia en Académico Emérito de la institución.

Luis Soler Cañas dijo acerca de Barcia:

Sabe de muchos temas –el tango, el lunfardo, los boliches, los apodos, los rasgos del habitante de Buenos Aires, la política, la literatura, el lenguaje, los deportes–, sobre todo de uno que engloba a otros numerosos y que podríamos denominar “ciencia porteña,” en la que lleva ganado un honroso doctorado honoris causa.

Los hermanos Bates

Héctor Tomás Octavio Bates nació en Buenos Aires el 22 de marzo de 1894. Fue autor y director radioteatral, periodista y compositor de música popular, preferentemente de vals. Colaboró también con los guiones de algunos documentales en los inicios del cine sonoro junto a la empresa SIDE de Alfredo Murúa y se abocó al periodismo escrito en *Antena*, *Aquí está* y *Leoplán*, entre otras.

Falleció el 23 de junio de 1964, en su ciudad natal.

Su hermano Luis Jorge, nació en San Juan el 3 de febrero de 1907. Tuvo como seudónimo “Calderón de la Piragua”. Fue periodista, autor y escritor, pero a diferencia de Héctor no fue músico ni compositor.

El libro *La historia del tango* de los hermanos Bates fue publicado en Buenos Aires por los Talleres Gráficos de la Compañía Fabril Editora en 1936. Es considerado como uno de los primeros trabajos con un intento abarcativo del género que contaba por entonces con unas pocas décadas de existencia. El complemento del título hace referencia a “Los autores”, Tomo I, aunque a razón de verdad, el tomo segundo que estaba proyectado no se publicó sino hasta 2006.

Los hermanos Bates tuvieron varios programas dedicados al tango. Varias de esas audiciones, que nacían de reportajes radiales, se plasmaron en discos de corte directo que servían luego para que Héctor o Luis plasmaran un artículo en la máquina de escribir para la revista *Antena* o para alguna edición de diarios. En algunas de esas audiciones, se coronaba la presencia del artista con la difusión de algún disco de su repertorio.

Héctor Benedetti

Héctor Ángel Benedetti nació en General San Martín, provincia de Buenos Aires, el 10 de noviembre de 1969. Es un escritor e investigador, y su obra comprende diferentes temas, siendo los más frecuentes la historia y el análisis del tango, ensayos de crítica literaria, relatos de viaje y narrativa de ficción.

Los libros publicados vinculados al tango hasta la fecha son: *Las mejores letras de tango: Antología de 250 letras, cada una con su historia* (Seix Barral, 1998), *Las mejores anécdotas del tango* (Planeta, 2000), *Doce ventanas al tango* (ensayo “Sobre la etimología de la palabra tango”, Fundación El Libro, 2001), *Gardel en 1912: Historia de sus primeras grabaciones* (Éditions de la Rue du Canon d’Arcole, 2005), Seis volúmenes de la serie *Tango de Colección* (Clarín, 2005 y 2006), *Tango 101 Discos: Títulos*,

autores e intérpretes para armar una discoteca ideal (Sudamericana, 2009), *Las musas extravagantes: biografías que casi nunca pasan a la historia del tango* (Proa Editores, 2010) y *Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI* (Siglo Veintiuno Editores, 2015).

Simon Collier

Nacido en Londres en 1938 y especializado en temas latinoamericanos, Collier fue docente en la Universidad de Essex (Inglaterra) durante veinticinco años y en la Universidad de Vanderbilt (Tennessee) desde 1990. Durante todos esos años se mantuvo fiel a una pasión nacida durante un período que pasó en Santiago de Chile: la pasión por el tango y en particular por Carlos Gardel.

“El gran desafío de esta época es estudiar la cultura popular de las sociedades modernas del siglo XX”, afirmó en una entrevista, durante una de sus visitas a Buenos Aires. Autor de cerca de una decena de libros sobre temas sudamericanos, dentro del tango comenzó por elaborar una biografía de Gardel, a la que se tituló *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*, publicada originalmente en inglés en los Estados Unidos en 1986, y traducida al castellano dos años después. Sobre dicho trabajo, el autor dijo:

Mi objetivo era dar una visión creíble, ordenada y verídica de la vida de este hombre extraordinario. Personalmente, no creo mucho en la existencia de revelaciones de tipo sensacional en la vida de Gardel, una vida bastante sencilla. Se trata de un hombre con un talento prodigioso que llegó a explotar maravillosamente bien.

En el año 2000, la Oxford University Press de Nueva York publicó *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*, una biografía escrita por Collier y la investigadora argentina María Susana Azzi, prologada por una entrevista con el cellista Yo-Yo Ma.

Collier supo ser miembro de la Academia Nacional del Tango y de la Academia Porteña del Lunfardo, y vinculado también a la Asociación La Reina del Plata.

Horacio Ferrer

Horacio Arturo Ferrer Ezcurra (Montevideo, 2 de junio de 1933 - Buenos Aires, 21 de diciembre de 2014) fue un escritor, poeta e historiador del tango uruguayo, nacionalizado argentino. Cobra fama por los tangos que compuso con Astor Piazzolla, como “Balada para un loco”, “Chiquilín de Bachín” y de la operita *María de Buenos Aires*. Fue presidente de la Academia Nacional del Tango en la República Argentina hasta el día de su muerte.

Desde el punto de vista del estudio del género, se destacan sus libros *El tango, su historia y evolución* (1959), *Discepolín, poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda* (1964), *Historia sonora del tango* (1965), *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires* (ensayo, 3 tomos, 1970 y edición ampliada en 1980), *El siglo de oro del tango: compendio ilustrado de su historia* (ensayo con ilustraciones y CD, Editorial El Mate, 1996), *La epopeya del tango cantado* (dos tomos, Manrique Zago, 1998), e *Inventario del tango* (dos tomos, en coautoría con Oscar del Priore, Ed. Fondo Nacional de las Artes 1999).

Francisco García Giménez

García Jiménez (Buenos Aires, Argentina, 22 de septiembre de 1899 – 5 de marzo de 1983) fue un poeta, letrista y comediógrafo que tuvo una extensa carrera en Argentina. En algunas ocasiones usó el seudónimo de Joe Francis.

Sus primeras obras literarias estuvieron en el campo de la poesía y ya en la década de 1910 algunas de ellas aparecieron en varias publicaciones, entre ellas la revista *Mundo Argentino*. Su primera obra teatral, escrita en colaboración con José de la Vega, se tituló *La décima musa* y se estrenó en 1918 en el Teatro Variedades. En los años siguientes produjo una treintena de obras de teatro. También siguió produciendo para periódicos y revistas y así cuentos y ensayos de su autoría se difundieron en *El Hogar*, *La Prensa*, *La Nación*, *Mundo Argentino* y otras publicaciones.

Su faceta más destacada fue la composición de letras de tango, que comenzó en 1921 con “Zorro gris”, que musicalizó Rafael Tugols, y continuó con a lo largo de los años hasta llegar a tener más de 140 registradas en Sadaic.

Entre sus libros se cuentan *Así nacieron los tangos*, *Carlos Gardel y su época*, *Estampas de tango*, *Memorias y fantasmas de Buenos Aires*, *El Tango y Vida de Carlos Gardel*. Para el cine colaboró en los guiones de *Se llamaba Carlos Gardel* (1949), *La historia del tango* (1949) y *Mi noche triste* (1952), además de realizar la asesoría musical de *Tango argentino*, un documental inédito producido en 1969.

José Gobello

Gobello nació el 26 de septiembre de 1919, y falleció el 28 de octubre de 2013. Fue un escritor, poeta y ensayista argentino, especialmente orientado al estudio y la creación del lunfardo.

Fue encarcelado cuando se produjo el golpe de Estado militar de 1955 que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón. Allí escribió su segundo libro, *Historias con ladrones*. Desde entonces se dedicó al periodismo, y a la investigación del tango y el lunfardo, promoviendo y logrando fundar la Academia Porteña del Lunfardo, junto con León Benarós y Luis Soler Cañas, en 1962.

Algunas de sus obras más significativas son *Lunfardía* (1953), *Diccionario lunfardo* (1975), *Tangos, letras y letristas* (varios volúmenes), *Breve historia crítica del tango* (1999), *¿Cómo era Gardel?* (2009), en colaboración con Marcelo Héctor Oliveri, e *Historia de la Academia Porteña del Lunfardo* (2011), en colaboración con Otilia Da Veiga.

Blas Matamoro

Nació en Buenos Aires, Argentina el 11 de enero de 1942. Estudió derecho en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, obteniendo su título de licenciatura en 1966.

Trabajó como maestro normal y abogado. Fue abogado de presos políticos de la Comisión de Familiares de Detenidos Políticos (COFADE). Tras la prohibición por decreto de la dictadura militar de su libro *Olimpo*, Matamoro emigra a Madrid en 1976.

Ha sido editor de los *Cuadernos Hispanoamericanos* de la Agencia Española de Cooperación Internacional y colabora en diversos medios como crítico literario y musical.

Matamoro escribió numerosos ensayos y libros sobre el tango: *La ciudad del tango; tango histórico y sociedad* (Editorial Galerna, 1969), *Historia del tango* (1971), *Carlos Gardel* (Centro Editor de América Latina, 1971), *La Argentina del tango*, Vol. I (Ed. Corregidor, 1976), *El tango* (Acento, 1996). Asimismo, su afición por la música trascendió las

fronteras del género y publicó libros vinculados a la música y la literatura, como *Marcel Proust y la música* (Ediciones Singulares, 2008), *Thomas Mann y la música* (Ediciones Singulares, 2009) y *Nietzsche y la música* (Fórcola, 2015).

Pedro Ochoa

Ochoa ha tenido un desempeño singular en el campo del tango, pues trabaja tanto en el campo académico como en el del baile. Aquí describiremos su trabajo académico exclusivamente.

Profesor de Música egresado del Conservatorio Nacional, supo obtener una beca en composición musical del Fondo Nacional de las Artes en 2000 y de la Fundación Antorchas en 2002.

Es miembro Titular de la Academia Nacional del Tango desde 2000. Asimismo, es autor del libro *Tango y cine mundial*, que supo recibir el Premio de Literatura del Fondo Nacional de las Artes en 2003, en la categoría Ensayo.

Ricardo Ostuni

Ostuni supo combinar combinó la función pública con su pasión por el tango y, en particular, por la vida y obra de Carlos Gardel.

Amigo de Fernando de la Rúa desde la década del 60, cuando ambos militaban en Intransigencia Radical, dio sus primeros pasos en política como asesor del ministro de Comunicaciones de Arturo Illia, Antonio Pagés Larraya.

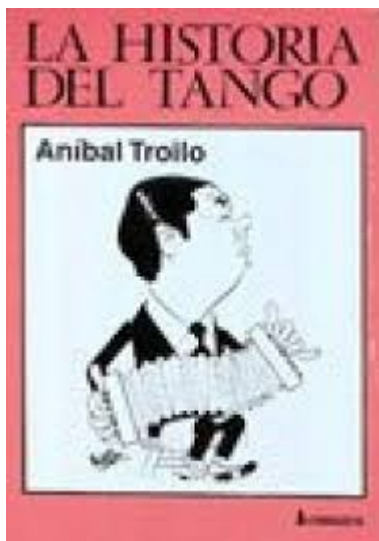
Como creativo publicitario, y con el retorno de la democracia ya asentado, ocupó la Secretaría General de la municipalidad porteña, con el intendente Julio César Saguier. Volvió al mismo cargo, devenido en subsecretaría, cuando De la Rúa se convirtió en el primer jefe de gobierno de la ciudad, en 1996.

Retirado de la política activa en diciembre de 2001, se dedicó de lleno a estudiar y disfrutar del tango.

Escribió *Repatriación de Gardel*, donde puso en duda el origen francés del artista, y *Viaje al corazón del tango*, entre otros ensayos. Asimismo, fue vicepresidente de la Academia Nacional del Tango.

Rubén Pesce

Pesce fue el responsable de La historia del tango



Fue un historiador argentino de prolífica tarea. Si bien escribió muchos ensayos y artículos, su obra más significativa es la dirección de *La Historia del Tango*, que supo coordinar para Ediciones Corregidor. Compuesta de varios tomos, Pesce incluyó en ese trabajo, además de investiga-

ciones de otros autores, escritos propios, como *Gardel. La evolución artística* (1977), *La Guardia Vieja* (1977), *Alfredo Le Pera* (1993), e *Ignacio Corsini* (1998).

Sergio Pujol

Nació en La Plata en 1959. Es historiador, docente y ensayista especializado en música popular. Enseña Historia del Siglo XX en la Facultad de Periodismo de la Universidad de La Plata e integra la carrera de Investigador Científico del CONICET. Entre sus principales libros vinculados al Tango figuran *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo* (Emecé, 1994), *Discépolo, una biografía argentina* (Emecé, 1997), *Historia del baile. De la milonga a la disco* (Emecé, 1999), y *Canciones argentinas 1910-2010. Cien años de música argentina* (Emecé, 2010). Ha publicado artículos en medios gráficos del país y del exterior, y conduce el programa *Influencias* por Radio Universidad de La Plata. En 2001, recibió el título de “Fellow in Creating Writing” de la Universidad de Iowa, Estados Unidos, en reconocimiento a su producción bibliográfica y, en 2007, el premio Konex por su labor en el periodismo musical.

Roberto Selles

Roberto Selles fue un escritor, letrista, compositor e investigador. Nació en 1944 y falleció a fines de 2015.

De joven trabajó de lechero con su padre, que tenía una granja, luego con su oficio de dibujante publicitario. Pasados los 30 años fue a buscar trabajo al diario *Crónica* donde estaba su amigo, el poeta Daniel Giribaldi, en ese momento director de *Croniquita*. Ya había conocido a José Gobello, quien lo introdujo en el ambiente del tango y del lunfardo, y lo animó a largar todo y dedicarse al periodismo. Hasta ese momento escribía sólo poesía.

El periodismo le permitió perfeccionar su prosa. Estuvo en la redacción de la revista *Esto*, escribió notas en verso para el diario *Crónica* y un suplemento para chicos en la revista *Croniquita* que salía los domingos.

Fue uno de los fundadores y profesores de la ex Universidad del Tango, hoy CETBA (Centro Educativo del Tango de Buenos Aires) creado en 1991 por iniciativa de la Secretaría de Educación de la Ciudad de Buenos Aires. Trabajó allí durante casi veinte años.

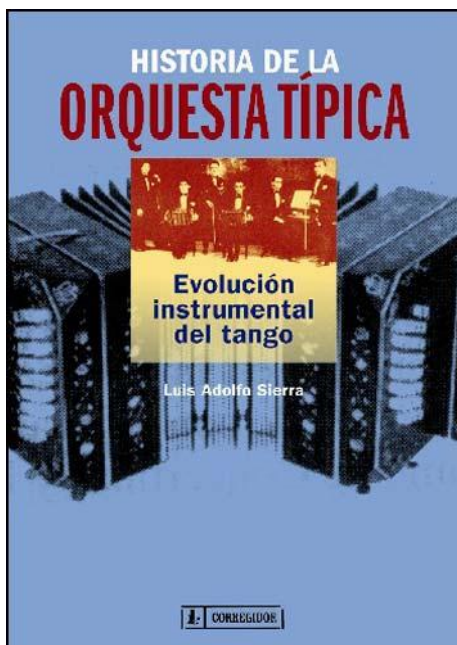
Es coautor de *La historia del Tango* (editorial Corredor). Asimismo, supo ser miembro académico de la Academia Porteña del Lunfardo, y autor de numerosas publicaciones: *Lunfamor* (poemas), *Historia de la milonga*, *El origen del tango*, *Ernesto Ponzio* y *Biografía de Julián Centeya* (éste último en coautoría con el poeta Matías Mauricio), entre otros.

En 1990 fue invitado al II Congreso Mundial Gardeliano realizado en Oaxtepec, México, donde conoció a grandes historiadores de Gardel del mundo como Simon Collier -de Inglaterra- y Hernán Restrepo Duque -historiador musical de Colombia-, además de otros argentinos. En 2000 y 2002 dio conferencias en Stuttgart y Heidelberg para la Bienal de tango de Alemania. Fue académico de la Academia Nacional del Tango y docente del Liceo superior de dicha academia.

Dejó material sin editar, como una investigación sobre el tango “El choclo” y la vida de Ángel Vargas, otra sobre poetas nacionales y extranjeros del mundo, y “Las musas de la canción”, un trabajo sobre mujeres que inspiraron canciones famosas desde el siglo XII.

Luis Adolfo Sierra

Historia de la Orquesta Típica, el mayor aporte de Sierra al tango



Nació en París el 23 de enero de 1916 y murió en Buenos Aires el 7 de diciembre de 1997.

Fue probablemente, el primer historiador del tango, y también su primer crítico. Como prehistoriador lo acredita su trabajo sobre “El tango, su evolución y su historia”, publicado en el diario *Crítica* en 1913. Sierra unía a sus vivencias tangueras, conservadas desde la niñez, un bagaje cultural muy vasto que le permitía soslayar la improvisación y el ditrambo.

De niño vivió en los altos de las oficinas de Max Glücksmann, lo que le permitió tratar, por los años treinta a Gardel, a Corsini, a Maglio, a Cobián y a De Caro, entre otros. Concluyó su carrera de Derecho, pero sólo ejerció la abogacía para defender a músicos y letristas. Estudió bandoneón con Pedro Maffia y después de algún intento de actuación pública junto a Enrique (Mono) Villegas, abandonó el instrumento y se dedicó a indagar el tango como fenómeno cultural.

Aparte de su *Historia de la Orquesta Típica* (dos ediciones) y de su estudio sobre *El tango romanza*, Sierra dejó dispersa una numerosa obra escrita. Sólo para la Academia Porteña del Lunfardo –de la que fue miembro hasta su muerte– compuso más de medio centenar de trabajos.

Anexo: encuestas

Presentamos a continuación algunas de las respuestas que nos dieron los encuestados con los que trabajamos durante los años 2016 y 2017. Agradecemos la colaboración de la profesora Paola Soledad Giménez, que trabajó como encuestadora, así como la de los numerosos colegas de distintas instituciones que se prestaron voluntariamente a realizar la encuesta.

La encuesta modelo, inspirada en el trabajo que Graciela Pesce y Daniel Yarmolinski realizaron en su libro *El tango para chicos*, está basada en cuatro preguntas:

1. ¿Qué es el tango para usted? ¿Qué lugar ocupa en la cultura?
2. ¿A qué edad conoció el tango y en qué forma?
3. ¿Considera importante adquirir conocimientos sobre el tango? ¿Por qué?
4. ¿Siente dificultad para abordar el tango como contenido, o para recrearlo en la institución educativa donde trabaja?



1) ¿Qué es el tango para usted? ¿Qué lugar ocupa en la cultura?

Es algo que nos da identidad. Es algo importante y me trae recuerdos lindos. En la sociedad ocupa un lugar más importante ahora que antes (El Mundialito de Tango, por ejemplo). Hay un furor por bailar el tango (Carla, profesora de Matemática y maestra de grado. Terciaria).

Es un estilo musical de nuestro país vinculado a la cuestión barrial, de las migraciones de principios del siglo XX. Expresa historias de vida desde lo cotidiano. Es parte de cierta construcción de identidad de Buenos Aires (Cecilia, profesora de Geografía, Llavallol).

El tango en principio es un género musical argentino, más propiamente porteño, es decir, específico de la ciudad de Buenos Aires. Surge hacia fines del siglo XIX logrando conformar su identidad en las primeras décadas del siglo XX. Como todo género musical, y extensivo a todo tipo de expresión artística, es reflejo de una época y de las identidades que buscaban manifestarse. Es así como el tango, música, se refiere a la conjunción de los elementos que se relacionaban en la Buenos Aires finisecular: los elementos criollos y las corrientes inmigratorias que daban cuerpo al suburbio de la ciudad transformándolo al tango en cultura, expresión de la mezcla mencionada y que es claramente visible en el lunfardo. En definitiva, el tango es una expresión cultural que incluye un género musical, un baile y un dialecto que lo caracterizan, que son símbolos de una parte de la argentinidad (Jorge, profesor de Historia, Lomas de Zamora).

Es muy importante, porque nos identifica. Aparte, a nivel mundial, es reconocido. Sin embargo, no lo desarrollé en la juventud, no llegaba a mis oídos. Lo poco que escuché son temas muy profundos, te marcan un momento; son muy duros (Darío, preceptor, CABA).

Es una música que nos identifica. Hoy ya no se escucha como antes. (Laura, maestra de grado (3ro), de Matemática y de Inglés, CABA).

A mi entender el tango es una manera de comunicación / expresión artística e incluso social que desde sus inicios generó un espacio de encuentro interpersonal de la vida en la ciudad, el barrio y sus particularidades, despertando pasiones a veces encontradas, por parte de los círculos sociales de la elite rioplatense allá por los inicios del siglo XX.

El lugar que ocupa en los tiempos presentes es sin duda de privilegio, dada la difusión que ha tenido desde entonces y fundamentalmente en las últimas décadas, gracias a la influencia de los medios de comunicación, la aparición de artistas con extraordinario talento y el reconocimiento internacional de los mismos, entre otros aspectos.

Puntualmente como artefacto cultural, entiendo que su valía se centra en sus aportes en cuanto a la reafirmación del sentimiento de pertenencia e identidad nacional, dando sentido a lo expresado anteriormente (Laura R., profesora de Ciencias Sociales, Historia y Derecho y Ciencia Política, zona sur de la provincia de Buenos Aires).

Como artefacto cultural, está arraigado a nuestra cultura, habla de otros tiempos. Tiene que ver con una etapa de formación, con un rol de la mujer (perdido hoy), las Patrias perdidas. El tango es una música que conecta con otras etapas, con momentos de mis antepasados, los inmigrantes (Paula, maestra de Música de primaria y jardín, CABA y Gran Buenos Aires).

2. ¿A qué edad conoció el tango y en qué forma?

Tendría once años, me acuerdo que escuchaba Los Piojos, que tienen una versión de 'Yira, yira'. Después mi viejo me mostró la original. (Cecilia, profesora de Geografía, Llavallol).

De chica, supongo que en épocas de la escuela primaria aproximadamente, cuando me quedaba en casa de mis abuelos paternos, aunque ambos eran españoles llegaron a apreciar el tango escuchando a Carlos Gardel y más tarde a Osvaldo Pugliese (Laura R., profesora de Ciencias Sociales, Historia y Derecho y Ciencia Política, zona sur de la provincia de Buenos Aires).

Al tango lo conocí de chica, tenía seis años, mi abuelo me enseñó a bailar canyengue. Luego lo retomé de más grande para nunca más dejarlo... (Carolina A., Profesora en Historia y Ciencias Sociales, provincia de Buenos Aires).

Lo conocí a los nueve años, en la escuela. Teníamos una profe que bailaba tango e hizo una muestra (Mayra, maestra de apoyo, nivel primario, CABA).

Cuando era chiquita –cinco o seis años–, le gustaba a mi abuelo paterno. Me ponía arriba de él y bailábamos. Mi mamá y mi abuelo bailaban tango y folclore (Carla, profesora de Matemática y maestra de grado. Terciaria).

El tango lo conocí de muy chico, no recuerdo la edad exacta. Sobre la forma, imagino que se debe a que mi familia es de Corrientes y el bandoneón, instrumento que los emparenta, me llevó a escuchar un cassette que había entre muchos de chamamé. A partir de ahí es que escuchando, de manera arbitraria y oscilante, y leyendo, desordenadamente, me fui formando una idea sobre el tango (Jorge, profesor de Historia, Lomas de Zamora).

De muy pequeña. Mi papá y mi abuelo eran fanáticos, mi abuela bailaba tango (Paula, maestra de Música de primaria y jardín, CABA y Gran Buenos Aires).

3. ¿Considera importante adquirir conocimientos sobre el tango? ¿Por qué?

Sí, tiene una construcción de muchos años. Es un estilo musical heterogéneo y auténtico. Es importante conocer de dónde surge el tango como estilo musical (Cecilia, profesora de Geografía, Llavallol).

Es importante adquirir conocimientos sobre el tango porque básicamente es nuestro. Como razonamiento es tosco y pobre pero como sentimiento es válido en tanto nos sirva como enlace para sentirnos parte de algo común. La cultura, que congrega a los hombres a partir de sus identidades, es herramienta de

perfección de los pueblos en la búsqueda de su destino en lo universal. Por ello el tango como parte de la argentinidad debe ser conocido para poder lograr encontrarnos, mejor decir, reencontrarnos, con nosotros mismos y ordenar nuestro devenir como comunidad (Jorge, profesor de Historia, Lomas de Zamora).

Sí, porque es un componente importante de nuestra cultura (Darío, preceptor. Estudiante de Profesorado en Geografía).

Lo considero tan importante como la incorporación de cualquier otro conocimiento que complemente y garantice, en el corto o largo plazo la formación ‘integral’ de las personas, sin ninguna distinción de edad o condición social, porque es una manera de permitir, de algún modo, la reafirmación y reconocimiento de las diferentes expresiones culturales que tiene nuestro país (Laura R., profesora de Ciencias Sociales, Historia y Derecho y Ciencia Política, zona sur de la provincia de Buenos Aires).

Sí, es necesario porque al igual que las danzas tradicionales argentinas, el tango forma parte de nuestra identidad. En cuanto a la danza se ha comprobado que la “danza tango” es una terapia importantísima, ya que es beneficiosa para la postura, para sacarnos ciertas inhibiciones, dicen que el abrazo es sanador. Por eso último se da lo que se llama “Tango Terapia” (que es una mezcla de tango y terapia psicoanalítica). También se ha comprobado que ayuda a los que tienen Parkinson a dominar un poco sus movimientos bruscos. Sirve también para ejercicios físicos, para aquellas personas que nos gusta comer (Carolina A., profesora en Historia y Ciencias Sociales, provincia de Buenos Aires).

Sí, me parece importante porque tiene que ver con nuestra cultura transmitir algo que habla de nuestra historia, nuestro país (Paula, maestra de Música de primaria y jardín, CABA y Gran Buenos Aires).

Sí, me gustaría; de hecho, me iba a anotar en un lugar para aprender a bailar tango (Mayra, maestra de apoyo, nivel primario, CABA).

4. ¿Siente dificultad para abordar el tango como contenido o para recrearlo en la escuela?



No, no siento dificultad. Hay algunas canciones -versiones-, por ejemplo, 'La tapa de la olla', las trabajo por las voces. Le gusta a los niños (Paula, maestra de Música de primaria y Jardín, CABA y Gran Buenos Aires).

Sí, es difícil. Los chicos no conocen mucho, cuesta entusiasmarlos. También cuesta salir de que el tango sólo se ve en la clase de Música (Cecilia, profesora de Geografía, Llavallol).

Individualmente no siento dificultad para abordar el tango como contenido o para recrearlo en la escuela. Con las nuevas tecnologías la transmisión cobra un nuevo impulso y facilita que los chicos sepan qué es el tango. La dificultad que uno puede llegar a encontrar es más de tiempo, como pasa con los contenidos generales a enseñar. Tiempo que no sobra y que lleva a degradar lo que se da (Jorge, profesor de Historia, Lomas de Zamora).

Desde mi respeto por el tema, suelo hacer referencia al tango en el espacio curricular que tengo en 5º año de secundaria superior "Comunicación, Cultura y Sociedad", donde nombro al tango y al folclore como elementos necesarios en el proceso de reafirmación cultural respecto a las vivencias sociales producidas por las corrientes inmigratorias de inicios del siglo XX y migratorias de mediados del siglo XX en Argentina, aunque no me detengo

demasiado en especificaciones (Laura R., profesora de Ciencias Sociales, Historia y Derecho y Ciencia Política, zona sur de la provincia de Buenos Aires).

No siento problema alguno. Doy clases en cuarto año, el diseño curricular aborda los años en que surge y se desarrolla el tango (llega a su apogeo). De hecho, hemos realizado con los chicos una milonga para una "Mega exposición". [...] Se ambientó (lo más semejante posible) a las milongas del 40 y los alumnos aprendieron a bailar tango y luego debían bailar en el stand. [...] Debieron investigar todo sobre el tango, desde orquestas, musicalidad, vestuario, significado social y cultural, realidad histórica en la que surge. Todo.

[...] El Tango es identidad cultural, habla de lo que somos y fuimos, y tal vez de lo que seremos. El lugar que ocupa no es muy destacado, para mi gusto y deseo no está tan presente en nuestras vidas como debería estar. Aunque hay personas que se encargan de difundirlo en todos los sectores y gente con los que se vincula. Entre esas personas me encuentro, ya que tanto en las escuelas, entre amigos, familias o lugar al que asisto, lo nombro. Sale la conversación e incentivo a que se vaya a bailar (Carolina A., profesora en Historia y Ciencias Sociales, provincia de Buenos Aires).

Sí. Nunca lo di como contenido. Me gustaría, solamente lo básico. Folclore sí sé, pero no tango (Mayra, maestra de apoyo, nivel primario, CABA).

Sí, si tuviera que explicar sobre el tango me tendría que informar yo primero (Laura, maestra de grado (3ro), de Matemática y de Inglés, CABA).

Sí, por las materias que doy. Pero yo pienso que tendría que estar en la parte de Historia, Cívica, Geografía, y en Lengua para entender los tangos (Carla, profesora de Matemática y maestra de grado. Terciaria).

El siguiente cuestionario fue sugerido (y trabajado) por Graciela Pesce y Daniel Yarmolinski para trabajar en educación primaria. Aquellos interesados pueden usarlo

como guía, e incluso agregarles otras preguntas y/o actividades que consideren pertinentes a la edad de los niños y niñas en cuestión:

-Para primero y segundo grado (aclarar nombre de pila, edad, grado)

1) ¿Conocés el tango? ¿Qué es?

2) ¿Querés realizar un dibujo sobre tango?

-Para los alumnos de tercero a séptimo grado (aclarar nombre de pila, edad, grado).

1) ¿Qué es el tango?

2) ¿Quién te enseñó sobre el tango?

3) ¿Dónde viste, leíste o escuchaste tango?

4) ¿Te interesa conocerlo?

5) ¿Por qué?

-Pregunta para los docentes (aclarar nombre de pila, edad, nivel de formación o especialidad)

1) ¿Qué es el tango desde su conocimiento o percepción? Y ¿qué lugar ocupa según su criterio como artefacto cultural?

2) ¿A qué edad conoció el tango y de qué forma? ¿A través de la danza, el canto, la radio, los festivales, por un familiar, por un maestro, otros?

3) ¿Considera importante adquirir conocimientos sobre el tango? ¿Por qué?

4) Si tiene que trabajar con el tango en la escuela, ¿siente dificultad para abordarlo, ya sea como contenido o para recrearlo junto a los alumnos?

5) Alguna observación que desee agregar:

Sección II

El tango más allá de las instituciones

El tango desde la perspectiva cinematográfica

El presente artículo presenta otra variante para adentrarnos en el universo del tango: su relación con el cine.

Es que el tango ha estado permanentemente presente en la cinematografía argentina (y, en menor medida, internacional), pero no únicamente como banda sonora, sino también como elemento argumental y hasta de construcción estética. Presentamos aquí un recorrido por el principal material producido a lo largo de las décadas.

El tango en el período silente

El siglo XX trajo aparejada una revolución en las costumbres sociales e individuales, especialmente en las sociedades en construcción, como las grandes urbes latinoamericanas. La irrupción de centenares de inventos produjo cambios en los hábitos de transporte, comunicación y consumo de millones de personas que, a su vez, comenzaron a observar al mundo como un lugar mucho más cercano.

En ese contexto, el cinematógrafo se transformó en uno de los epicentros del entretenimiento masivo. Por un lado, permitió atenuar la sensación de aislamiento frente al mundo más desarrollado, algo que afectaba a todos los sectores sociales (a pesar de que las clases altas pudieran viajar ocasionalmente a Europa), y por otro, la baratura del espectáculo y el acceso visible directo a otras realidades constituyeron un gran atractivo para públicos muy diferentes.

Como en el de otras partes del mundo, en el cine silente latinoamericano siempre había algún tipo de acompañamiento musical, generalmente un pianista, que no sólo se limitaba a dar ritmo musical a las proyecciones sino que además tocaba canciones a pedido del público al mismo tiempo que se proyectaba el filme.

El cinematógrafo causó un gran impacto en sus comienzos



En la Argentina –o más puntualmente, en Buenos Aires– el cine tuvo un desarrollo precoz. El 18 de julio de 1896, en el teatro Odeón, se proyectaron por primera vez las “vistas” filmadas el año anterior por los hermanos Lumière en Francia, entre ellas *El regador regado*, *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon Monplaisir* y *La llegada del tren*. Según testimonios de la época, este último filme provocó pánico entre algunos espectadores de la tertulia alta, y uno de ellos, al ver la locomotora que avanzaba, se lanzó a la platea. Un par de años antes había pasado inadvertida una función realizada en un local de Florida al 300, sobre la base del “kinetoscopio” creado por

el norteamericano Thomas Alva Edison, y posteriormente corrió igual suerte la del “vivomatógrafo” presentado por Enrique Mayrena.

El belga Enrique Lepage comenzó a importar aparatos filmadores y proyectores para su comercio de artículos fotográficos de la calle Bolívar 375, y llegaron las cámaras Elgé de fabricación francesa, en 1897. Uno de los fotógrafos de Lepage, Eugenio Py, filmó un breve corto sobre la bandera argentina flameando en Plaza de Mayo, y en 1900 haría *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires*, con motivo de la visita del presidente electo de Brasil. Ese mismo año se instaló el primer cinematógrafo de Buenos Aires, llamado Salón Nacional, en Maipú entre Lavalle y Corrientes, adaptando una sala de casa de familia con capacidad para pocas decenas de espectadores.

Hasta 1909 el cine se mantuvo dentro de los marcos restringidos de los noticieros y documentales breves. Ya aquí aparecieron los primeros ensayos de sonorización fonográfica o cronofotográfica con películas de sesenta a ochenta metros que equivalían a la duración de los discos. Se escenificaban canciones o situaciones de los sainetes, las zarzuelas o las óperas. Dentro de los músicos y actores vinculados a los temas escogidos participaron Ángel Villoldo y Alfredo Gobbi.

Las películas con argumento fueron desarrolladas inicialmente por el italiano Mario Gallo, arribado al país en 1905. La primera, también de 1909, fue *La Revolución de Mayo*; después vinieron *La batalla de Maipú*, *Camila O’Gorman*, *Güemes y sus gauchos*, *La batalla de San Lorenzo* y *La creación del Himno*: todos temas históricos vinculados al primer Centenario de la Revolución de Mayo.

Será durante la década de 1910 cuando el “modernismo de tradición criollista” (o “criollismo” a secas), relevante en las culturas populares urbanas y rurales, encuentre

un espacio de representación en el cine, convertido ahora en un poderoso instrumento de modernización cultural. En 1909 aparece el primer *Juan Moreira* con el debutante Enrique Muiño, y en 1912, *Tierra baja*, una adaptación del drama de Ángel Guimerá protagonizada por Pablo y Blanca Podestá y Elías Alippi.

Estos y otros filmes plantearon, utilizando los recursos del folletín, una oposición básica entre campo y ciudad, en donde los buenos valores estaban del lado del primero y las tentaciones, del segundo. En esa dirección, el punto culminante fue *Nobleza gaucha*. Escrita y dirigida por Humberto Cairo en 1915, contó con el apoyo de dos excelentes fotógrafos, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, con la colaboración de Francisco Mayrhofer en la compaginación. Trabajaron como actores Orfilia Rico, María Padín, Julio Escarcela, Arturo Mario y Celestino Petray, filmándose los exteriores en la estancia “La Armonía” y las escenas de interiores en una escenografía construida en la terraza de una mueblería, así como en distintos lugares de la ciudad de Buenos Aires, entre ellos el cabaret Armenonville, donde se ven parejas bailando un tango. Tras un estreno que pasó sin pena ni gloria, José González Castillo tuvo la idea de intercalarle versos extraídos del *Martín Fierro* de José Hernández, del *Santos Vega* de Rafael Obligado y del *Fausto* de Estanislao del Campo, resignificándola, infundiéndole un sentido de rebeldía y protesta social más acorde con el sentimiento político de época.

La repercusión de la película fue apoteósica. Llegó a exhibirse en veinticinco cines de Buenos Aires simultáneamente, convirtiéndose también en suceso en el resto de América Latina y España. El costo total de la producción fue de veinte mil pesos y recaudó más de un millón: jamás se repetiría un suceso semejante en toda la etapa del

cine silente. Como homenaje al suceso, Canaro compuso un tango con el mismo título del filme, dedicado al señor Humberto Cairo, uno de los autores del argumento.

No es de extrañar entonces que a partir de allí la temática sufriera una poderosa expansión. El momento parecía propicio además, ya que la Primera Guerra había debilitado la producción europea y el desembarco norteamericano en los mercados latinoamericanos no era todavía tan evidente.

El tango fue una variante dentro de dicha temática. Su narración breve y sentimental fue un disparador perfecto para el desarrollo de argumentos cinematográficos.

La Casa Lepage, con dirección de Eugenio Py, filma, entre 1900 y 1906, la primera incursión del tango en el cine: *Tango Argentino*. Allí aparece, en unas breves escenas, el Negro Agapito, bailarín que hace una demostración de figuras. En 1907, la empresa nombrada es adquirida por quien fuera su gerente, Max Glücksmann, y, hasta 1911, realiza una serie de cortometrajes intentando la sonorización con discos. Metrajes breves que alcanzaban para una canción con o sin canto, o una piezaailable. Como set de filmación se utilizó el antiguo teatro San Martín o bien la terraza de la Casa Lepage, ubicada en la calle Bolívar 375.

Según catálogos de la época habrían sido treinta y dos filmes, con deficiencias insalvables en cuanto al sonido. En ellos estuvieron relacionados los Gobbi, Ángel Villoldo, Rosa Bozán, todos ellos artistas vinculados al tango primitivo. Aquí aparece un tango, "No me vengán con paradas", de García Lalanne, en la obra *Gabino, el mayoral*.

En 1916, otro filme para nombrar es *Resaca*, de Alberto Weisbach, un sainete de gran éxito a partir de 1911. Aquí el tango está representado por la presencia de varias parejas

de bailarines, haciendo su debut el bailarín El Cachafaz, que en total aparecería en unas catorce películas antes de su muerte.

De aquellos mismos años es *Violeta o La reina del tango*, dirigida por Juan Glize y Vicente Marracino. No tuvo éxito. Fue la primera aproximación a la visión fatalista de la vida, a través de una mujer de vida ligera que asciende a cancionista de tango. En *Buenos Aires tenebroso*, de los mismos directores que la anterior, el tema central es el hampa y distintas formas de vicio en la ciudad e incluye ambientes proclives al tango. Pudo haber inspirado un tango creado poco después, del mismo título.

Otro filme de fines de la década del 10 es *El tango de la muerte*, totalmente inspirada en el ambiente del tango con sus prototipos iniciales: la buena muchacha de barrio que deja el hogar por la mala vida, el seductor, el malevo, y la acción transcurre en un turbio cafetín de la ribera atendido por camareras complacientes. No se descarta su relación con el tango del mismo título de Horacio Mackintosh y Alberto Novión.

En 1918 se filma *El festín de los caranchos*, dirigida por Luis A. Ramasotto. Por deficiencias técnicas y determinantes de la fotografía no llegó a estrenarse. El interés se puntualizaba en la aparición de dos niñas, futuras cancionistas de tango: Ada Falcón, de trece años, y su hermana Adhelma, de once.¹

En 1922, *Milonguita*, dirigida y escrita por José Bustamante y Ballivián, dramatiza de alguna manera, nunca exacta, la letra de Samuel Linnig en su tango homónimo de 1919, grabado de inmediato por Gardel. El galán del filme fue Ignacio Corsini.

¹ Ada Falcón inspiraría, además, un film sobre su propia vida: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*.

La muchacha del arrabal, en un afiche de promoción



La muchacha del arrabal fue otro intento fallido. Dirigida por José Ferreyra, narra los amores de un pintor con una cancionista de arrabal. Para el ensayo de sonorización en el Cine Esmeralda, tocó desde el foso la orquesta de Roberto Firpo, que ejecutó el tango del mismo título compuesto por Leopoldo Torres Ríos y José Ferreyra. Luego se intentó con un disco pero no se llegó a un final feliz.

El “Negro” José A. Ferreyra fue posiblemente el primer director con mayor capacidad técnica y narrativa que tomara al tango como elemento “madre” para sus argumentos cinematográficos. En esa dirección, filmaría hacia 1923 tres películas: *Melenita de oro*, *Corazón de criolla* y *La maleva*.

Asimismo, rodaría también *Una noche de garufa*, *Mi último tango*, *La muchacha de arrabal*, *El organito de la tarde* y *De vuelta al bulín* (observen los títulos).

En 1924, filma *Mientras Buenos Aires duerme*: la vida nocturna de la ciudad sobre cánones fijados por los versos del tango homónimo. Como extra aparece el bandoneonista Anselmo Aieta.

En esa dirección, también resultó relevante la presencia de Julio Yrigoyen, quien en 1925 filmó *Galleguita*, con un argumento vagamente basado en la letra del tango escrita por Alfredo Navarrine. En la película, Rodolfo Vismara y Emilia Vidali bailan algunos tangos y ella canta entre otras piezas el tango del título. Del mismo director también podemos mencionar *El guapo de arrabal* y *Tu cuna fue un conventillo*.

Para el filme *El poncho del olvido*, de Ricardo Villarán, compusieron Adolfo Avilés y Enrique Maroni el tango que da título a la película. Otro filme de ese año, *Organito de la tarde*, de Ferreyra, se basó en el tango homónimo, con la cancionista María Turguenova. La historia a su vez inspiró otro tango: “El alma de la calle” (o “Callecita del suburbio”), con letra del director. Lo estrenó la Turguenova y, más tarde, lo grabó Gardel. Ambos temas se tocaban con la exhibición del filme.

De 1926 es *La costurerita que dio el mal paso*, con argumento de Torres Ríos sobre el soneto de Carriego, y *Muchachita de Chiclana*, ambas del “Negro” Ferreyra, con María Turguenova que canta el tango del título, de Anselmo Aieta y letra del director.

De 1927 es *El payador Arturo Mathón* y donde tiene una intervención Alfredo Eusebio Gobbi. *Perdón, viejita*, de José Ferreyra, con María Turguenova, fue el último filme enteramente silente del director, probablemente influido por el tango del mismo nombre de Osvaldo Freseado y José Saldías, grabado dos años antes por Gardel. El director salió en gira con la película por varios países, lo

acompañaba la Turguenova, que cantaba en vivo durante las exhibiciones. En un rol de villano aparece el bandoneonista Luis Moresco.

La borrachera del tango, versión del sainete de Elías Alippi y Carlos Schaeffer Gallo, se estrenó en 1921. Su tema era la influencia del tango en las familias bien constituidas. En el afiche del filme se leía: “Un hogar, templo y santuario, amenazado por el virus implacable del tango”. El título dio un tango de Adolfo Avilés y Maroni.

Alma en pena, de Julio Irigoyen, aprovecha la letra del tango con el mismo título. Este mismo director filmó en 1929 *La casa del placer*, en el cual se presenta Azucena Maizani sólo como actriz (lo cual se repite en *La modelo de la calle Florida*).

En 1930, El incansable Ferreyra filma *La canción del gaucho*, con María Turguenova. Filmada en forma silente, se le agregó luego acompañamiento musical por el sistema Vitaphone. Allí está el tango “Alma de indio”, que canta la actriz.

Un nuevo filme de Ferreyra y Turguenova es *El cantar de mi ciudad*. La sonorización se limitó a algunos efectos musicales de fondo, un diálogo breve de Turguenova con el actor Felipe Farah y dos canciones: el tango “La muchacha del tango”, por la actriz, y el vals “La canción del amor”, a dúo de esta con el nombrado Farah. Del mismo año es *Adiós Argentina*, de Mario Parpagnoli, en la cual actúan el propio director, Libertad Lamarque, Pierina Dealessi y otros. Sonorizada parcialmente. Hacia el final de la película, Libertad canta el tango “Adiós Argentina”.

En esta recopilación de los más destacados filmes vinculados al tango de la época silente, cabe citar, de 1931, *Muñequitas porteñas*, nuevamente con Ferreyra y Turguenova. Aunque por el sistema Vitaphone, es la primera

película de largometraje totalmente sonora. Turgenova canta el tango del título de Luis Moresco y letra del propio Delbene.

¡Tango!, o el comienzo del cine sonoro

Curiosamente (o no tanto, si pensamos en el auge del género en la década del 30), el primer filme sonoro argentino se llamó *¡Tango!*. Dirigido por Luis Moglia Barth, fue la primera producción de la empresa que luego sería Argentina Sono Film y el primer filme argentino en utilizar el sistema Movietone de sonido óptico. *¡Tango!* se estrenó en el Real el 27 de abril de 1933. Allí trabajaron las grandes estrellas de entonces, como Tita Merello, Alberto Gómez, Azucena Maizani, Mercedes Simone y Libertad Lamarque, además del actor cómico Luis Sandrini, entre otros. El Cachafaz, por su parte, lucía sus habilidades de bailarín y el público podía disfrutar de las orquestas de Ponzio y Bazán, Juan de Dios Filiberto, Pedro Maffia, Osvaldo Fresedo, Juan D'Arienzo y Edgardo Donato.

Muy pronto fue el turno del filme de Enrique Telémaco Susini, *Los tres berretines*, estrenado en la sala Astor el 19 de mayo de 1933. Allí trabajaron Luis Arata, Luis Sandrini y Luisa Vehil. Y participan Troilo y Fresedo. Los tres “berretines” (una palabra que refiere a un capricho, a algo que las personas quieren y/o frecuentan) a los que refiere el título de la película son el fútbol, el tango y los caballos.

Libertad Lamarque, una de las estrellas fundamentales en los inicios del sonoro



Los poetas del tango también aportaron lo suyo en esta etapa. Uno de ellos fue Homero Manzi, guionista de *El último payador*, *La guerra gaucha*, *Pobre mi madre querida* y *Mi mejor alumno*. Uno de los autores del género más vinculados al cine es, sin duda, Enrique Santos Discépolo. Como actor, participó en *Yira, yira* (1930), *Mateo y Melodías porteñas* en 1937, *...Y mañana serán hombres*, *Cuatro corazones*, ambas en 1939, cerrando su carrera con *Yo no elegí mi vida* (1949).

En el rol de director, se destaca entre fines de la década del 30 y principios del 40, con *Cuatro corazones*, *Un señor mucamo*, *Caprichosa y millonaria* (estas últimas dos de 1940), *En la luz de una estrella* (1941), *Fantasmas en Buenos Aires* (1942) y *Cándida, la mujer del año* (1943).

Discépolo también supo ser guionista: *Melodías porteñas* (1937), *Cuatro corazones* (1939), *Confesión* (1940), *Caprichosa y millonaria* (1940), *Un señor mucamo* (1940), *En la luz de una estrella* (1941), *Fantasmas en Buenos Aires* (1942), *Cándida, la mujer del año* (1943), *Yo no elegí mi vida* (1949), *El hinchado* (1951) y *Blum* (1970), esta última llevada al cine después de su muerte.

Los cantantes, por su parte, no se quedaron atrás. Ignacio Corsini comenzó en el cine en el período silente, cuando aún estaba limitado a la línea campera. Allí intervino en *Santos Vega, ¡Federación o Muerte!*, ambas de 1917; *Milonguita* (1922), *Mosaico Criollo* (cortometrajes, c. 1930), *Rapsodia Gaucha* (1932) y, ya en el sonoro, con *Ídolos de la Radio* (1934) y *Fortín Alto* (1941, en la que aparece junto a Agustín Irusta y un joven y desconocido Edmundo Rivero). Hugo del Carril –además de la mencionada película sobre Gardel– se destaca en películas como *Amalio Reyes, un hombre* o *La calesita*; Roberto Quiroga, en *El cantor del pueblo*; Charlo, en *Carnaval de antaño* y *Puerto nuevo*; Alberto Castillo en *El tango vuelve a París* y *La barra de la esquina*. A ellos habría que sumar a Libertad Lamarque y Tita Merello, quienes gozaron de una prolongadísima vigencia cinematográfica y que supieron imponer su impronta en la pantalla grande.

Párrafo aparte para Carlos Gardel. Si bien el cantor debutó en el cine silente en 1917 con el filme *Flor de durazno* –bajo la dirección de Defillippis Novoa–, no realizó allí un papel vinculado al mundo del tango (el filme estaba ambientado en el campo). Es por ello que consideraremos aquí su debut en la temática con *Encuadre de canciones* (Eduardo Morera, 1930), una serie de cortos en los cuales el artista interpretó diferentes canciones del género. Gardel pasó luego a filmar en el exterior. Allí, en el transcurso de cuatro años, filmó varios largometrajes, siempre bajo el sello de la compañía norteamericana Paramount: *Luces de Buenos Aires*, *Melodía de arrabal*, *La casa es seria* (mediometraje), *El tango en Broadway*, *Tango bar*, *El día que me quieras* y dos breves apariciones para *The big broadcast of Broadway*. Su trágica muerte en Medellín interrumpió lo que apuntaba a ser una carrera cinematográfica importante. No obstante, el legado que dejó

significó un antes y un después para el género. Por un lado, porque ayudaría a la proyección de su figura a niveles insospechados; y por otro, porque la “fórmula Gardel” (cantor exitoso + temática melodramática criolla + tangos y canciones camperas) sería copiada en Argentina en numerosas oportunidades, con mayor o menor resultado.

Tras su desaparición física, la propia vida de Gardel fue uno de los grandes temas disputados por los directores de la época. La primera versión, de 1939, se llama precisamente *La vida de Carlos Gardel*, dirigida por Alberto de Zavalía, es de 1939 y actúan Hugo del Carril y Delia Garcés. En 1949, León Klimovsky dirige *Se llamaba Carlos Gardel* y el actor convocado es Roberto Escalada. Y al año siguiente, Rolando Chávez lo interpreta en *El Morocho del Abasto*, filme dirigido por Julio Rossi.²

Muchas décadas después, dos películas volvieron a traer a Gardel al ruedo: *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando* (Jaime Chávarri, 1998) y *No te mueras sin decirme a dónde vas* (Eliseo Subiela, 1995). La primera se apoya directamente en la vida de Gardel, trazando una realidad alternativa al trágico final del cantor; en la segunda, Gardel aparece en la figura de un robot. La voz del mismo fue interpretada por Jairo. Una curiosidad: ambas películas tuvieron como protagonista principal a Darío Grandinetti.

Otras biografías vinculadas al tango y encaradas por el cine son *Derecho viejo*, una suerte de biografía de Arolas, filmada en 1950 con la participación de Juan José Míguez, y *Mi noche triste* (1952), un homenaje a la vida trágica de Pascual Contursi. Mucho más acá en el tiempo aparecen

² Como curiosidad, podemos decir que *El día que me quieras* (el filme que Gardel protagonizó en 1935) fue vuelto a realizar en Argentina. Filmado en colores y dirigido por Enrique Cahen Salaberry, se estrenó el 17 de abril de 1969 y tuvo como protagonistas a Hugo del Carril, Susana Campos, Tito Lusiardo y Pedro Quartucci. Por este papel, Lusiardo figura en el libro Guinness de los récords por repetir el mismo papel a más de treinta años de distancia.

las biografías de Ada Falcón (*Yo no sé qué me han hecho tus ojos*), de la pareja de baile María Nieves Rego y Juan Carlos Copes (*Un tango más*, 2015, con dirección de Germán Kral) y de Tita Merello (*Yo soy así, Tita de Buenos Aires*, con dirección de Teresa Costantini, 2017).

Entre los músicos de tango que participaron en filmes, mencionemos primeramente a Aníbal Troilo, quien participó en muchas películas tocando el bandoneón. Allí está presente en los filmes dirigidos por Manuel Romero, *Radio bar* y *El tango vuelve a París*. También en *Mi noche triste*, de Luca Demare; *Vida nocturna* y *Ésta es mi Argentina*, de Leo Fleider, y *Buenas noches Buenos Aires*, dirigida por Hugo del Carril.

Troilo no es el único. Osvaldo Pugliese está con su orquesta en *La mujer más honesta del mundo* y en *Mis cinco hijos*. Horacio Salgán se destaca en *Los de la mesa 10*, de Simón Feldman. Julián Plaza, por su parte, se luce en *La tregua* y Atilio Stampone le pone música a *La mano en la trampa* y *Un guapo del novecientos*, dirigidas por Leopoldo Torre Nilsson. Vale destacar las dos películas dirigidas por Hugo Santiago, la primera se llama *Invasión*, con guion de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. La segunda, filmada en 1989, se llama *Las veredas de Saturno* y, según se mire, puede ser un homenaje a Eduardo Arolas o a Jorge Cedrón. El actor principal es Rodolfo Mederos, que interpreta a un bandoneonista exiliado en París que es asesinado por los servicios secretos de la dictadura argentina.

Paula Cautiva y la particular música de Piazzolla



Los últimos años del siglo XX traen nuevos enfoques. Mencionemos algunas realizaciones interesantes como *Sábado a la noche cine* y *Paula Cautiva*, con música de Astor Piazzolla; *Tango, no me dejes nunca* (candidata al

Oscar de la Academia de Hollywood en 1999) del realizador español Carlos Saura; *Funes, un gran amor* (Raúl de la Torre, con la curiosidad de que la música pertenece a Charly García, músico de rock), *El exilio de Gardel* (tangos) y *Sur*, estas últimas dos dirigidas por Pino Solanas y musicalizadas por Piazzolla.

La relación tango-cine parece continuar con el cambio de milenio. En esa dirección, mencionamos antes *Un tango más* y *Tita de Buenos Aires*. Además de ellas, tenemos *La suerte está echada* (2005, Sebastián Borensztein), una película en la cual, si bien el argumento no gira en torno a la temática tanguera, esta aparece a través del baile como uno de los elementos que ayudarán a cerrar el drama. Otros filmes son *Fermín* (2014), de Hernán Findling y Oliver Kolkeran, y el documental *Café de los Maestros* (Miguel Kohan, 2008), en el cual se aprecia, al mejor estilo de *Buena Vista Social Club*, un verdadero desfile de grandes músicos del tango, como Mariano Mores, Leopoldo Federico, Ernesto Baffa, Atilio Stampone, Aníbal Arias, Horacio Salgán y muchos más.

Por último, podemos señalar las apariciones del tango en películas que no son de origen argentino.

Desde sus comienzos, el género rioplatense despertó curiosidad, interés y pasión en otros países. Los primeros años de la década del diez marcan uno de los momentos de mayor difusión internacional del tango y la pantalla grande no se mantuvo indiferente a ello. Desde 1912, cuando el actor cómico francés Max Linder protagonizó el cortometraje *Max, professeur de tango* hasta Charles Chaplin, Mack Sennet y otras figuras del cine silente, puede encontrarse en forma temprana la presencia del tango en el cine extranjero.

Rodolfo Valentino popularizó al tango en el cine mundial

En esa dirección, Rodolfo Valentino (1895-1926) es un ícono fundacional en la materia. El filme *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1921), narra la historia de Madariaga, un español emigrado a la Argentina, sus hijas y sus yernos –un francés y un alemán–, que regresan a Europa poco antes de que estalle la Primera Guerra. Allí verán cómo se destruyen sus naciones y su familia, enfrentadas en el campo de batalla. Valentino, un actor italiano poco conocido hasta entonces, interpretó a Julio Desnoyers, un joven argentino acomodado de ascendencia francesa al que la guerra le provocará una serie de infortunios amorosos. El papel, y especialmente la escena en la que baila un peculiar tango con Beatrice Domínguez en una taberna, lo convirtió en una estrella de la noche a la mañana.

La película tuvo un enorme impacto cultural y fue la más taquillera de 1921, superando incluso a *The Kid*, de Charlie Chaplin, siendo además la sexta película silente más exitosa de todos los tiempos. En la Argentina, el astro (al que mundialmente comenzó a llamársele “Piernas de tango”) se convirtió en un estereotipo argentino

que perduró a lo largo de los años. Las reacciones fueron inicialmente de rechazo, pero su impronta influiría estética y temáticamente al mundo del espectáculo local en las próximas décadas (Gardel incluido). La presencia del tango en el cine internacional continuó. En el período silente se puede mencionar a Chaplin con *Tango Tangles*, e *Idilio desinflado* (*Tillie's Punctured Romance*), de Mack Sennet, Estados Unidos, 1914, donde se puede ver a Charles Chaplin bailando tango en tono de comedia. Hará otro tanto en *The Count*, rodado dos años más tarde.

También se observan imágenes vinculadas al género en *La huelga*, del soviético Serguei Eisenstein, rodada en 1924. Tres años más tarde, Richard Jones rueda *El gaucho*, en la que se puede ver bailar un tango a Douglas Fairbanks. Cierra este breve resumen *Un perro andaluz*, el cortometraje surrealista de Luis Buñuel y Salvador Dalí filmado en 1929 en Francia. La película, considerada un baluarte del surrealismo, incluye una escena en la que un hombre persigue y toma a una mujer al ritmo del tango, según las específicas indicaciones de los creadores.

Ya en la década del 30 e ingresando de lleno en el cine sonoro, se destacan por ser las primeras la película austríaca-checoslovaca *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1932), y *Volando a Rio* (Thornton Freeland, 1933), protagonizada por Fred Astaire, quien realizó una escena bailando tango que se incluye entre las más logradas y espectaculares de su tiempo.

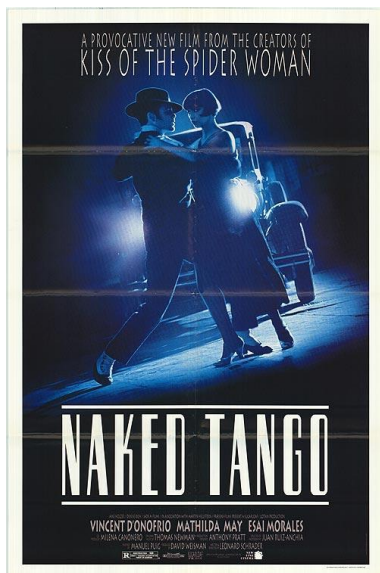
Les siguen *La historia se hace de noche* (Frank Borzage, 1937), *Ciudad de conquista* (Anatole Litvak, 1940), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), filme que, a ritmo de tango, hizo célebre a Rita Hayworth, *El ocaso de una vida* (Billy Wilder, 1950), *Los amantes de Montparnasse* (Jacques Becker, 1958), y *Una Eva y dos Adanes* (Billy Wilder, 1959), con Jack Lemmon haciendo una parodia de baile de tango.

Charles Chaplin volvió a incursionar en el tango, esta vez con *Una condesa de Hong Kong*, rodada en 1966, con Marlon Brando y Sophia Loren. Llamen la atención también los filmes europeos que incluyen al género, como la polaca *Cazando moscas* (Wajda, 1969), *El conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), de origen ítalo-franco-alemán, realizada en 1970, y la ítalo-francesa *Borsalino*, de Jacques Deray, también realizada ese año.

Con infinidad de títulos emblemáticos o casi olvidados se llega hasta el presente, con filmes como *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci, con música del argentino Gato Barbieri), o *Valentino* (Ken Russell, 1977).

El año 83 incluye dos filmes: *La bella cautiva* (Alain Robbe-Grillet) y *Nunca digas nunca jamás*, de Irvin Kershner.

Naked Tango, un ambicioso intento de captar la atmósfera tanguera



1990 fue un año importante para el tango, pues en él se rodaron tres filmes vinculados a dicha música: *La muchacha de la fábrica de fósforos* (Aki Kaurismäki), *Alice* (Woody Allen) y muy especialmente debemos destacar *Tango desnudo* (Leonard Schrader, 1990), por ser la primera película extranjera dedicada íntegramente al tango.

Al año siguiente se estrenó *Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro), filme en que puede verse y escuchar el tango “Una lágrima tuya”, de Mores y Manzi. Más acá en el tiempo, encontramos *Doce monos* (Terry Gilliam), *La lección de tango* (Sally Potter), *Assesination Tango* (Robert Duvall), *Happy Together* (Wong Kar-Wai), *Naked Tango* (Leonard Schrader), y *La lista de Schindler* (Steven Spielberg). En *Moulin Rouge* (Baz Lurhmann, 2001), se puede escuchar “El tango de Roxanne”, un pastiche entre el tango “Tanguera” de Mariano Mores y “Roxanne”, canción que hiciera popular en los 80 el músico británico Sting. La película española *Inconscientes* (Joaquín Oristrell, 2004), cierra con un tango que bailan los protagonistas a bordo del barco que los lleva, justamente, rumbo a América. El tango en cuestión (titulado “Tango Inconscientes”) fue creado especialmente para el filme por el español Sergio Moure. En la película también aparece “Cielito Lindo”, en una versión a piano del famoso tema de Osvaldo Fresedo.

Doce monos. Paul Buckmaster compuso su música inspirado en la “Suite Punta del Este”, de Piazzolla



La última referencia –hasta ahora– es la del filme de Peter Chelsom *Un espacio entre nosotros*. Rodado en 2017, el argumento trata sobre un adolescente que nació en una colonia de Marte y que decide venir a la Tierra. Caminando por un barrio humilde de las afueras de la ciudad, conversa con un indigente. De fondo se escucha “Domingo”, interpretada por Gotan Project.

Una vez más, hagamos un aparte para Carlos Gardel, presente en varios filmes, como el galardonado *Il postino*, en el cual el personaje de Pablo Neruda escucha y baila el tango “Madreselva” (Canaro-Amadori) en la voz de Carlos; o *Mentiras verdaderas*, en el cual Arnold Schwarzenegger y Jamie Lee Curtis hacen lo propio con “Por una cabeza”, al igual que Al Pacino en *Perfume de mujer*.

No hay escena urbana en cualquier parte del mundo que no dé lugar a una melodía tanguera o evoque imágenes que parecen reclamar un tango, inclusive las de carácter futurista o utópicas. Así parecen entenderlo los grandes directores del siglo.

Anexo: filmografía de Carlos Gardel

Encuadres de canciones

Argentina (1930).

Cinematográfica Valle.

Blanco y Negro. Sonora. Sistema Movietone.

MCMXXX, Cinematográfica Valle.

Rodada en la ciudad de Buenos Aires, México 832, entre el 23 de octubre y el 3 de noviembre de 1930.

Director y Productor ejecutivo: Eduardo Morera.

Productor general: Federico Valle.

Productor asociado: Francisco Canaro.

Iluminación: Antonio Merayo.

Sonido: Ricardo Raffo y Roberto Schmidt.

Banda sonora original.

Reparto (en orden alfabético): Francisco Canaro, Arturo De Nava, Armando Discépolo, Celedonio Flores, Carlos Gardel, Irene Leguisamo,

Sin acreditar: Riverol, Guillermo Barbieri, José María Aguilar.

Viejo smoking

Dirección: Eduardo Morera.

Guión: Enrique Maroni.

Reparto: Carlos Gardel, César Fiaschi, Inés Murray.

Estreno: 3 de mayo de 1931 en el cine Astral, como complemento del filme *Ángeles del infierno* de Artistas Unidos.

Repertorio: “Padrino Pelao”, tango, 1930, música: Enrique Delfino / letra: Julio Cantuarias; “Viejo smoking”, tango, 1930, música: José María Aguilar / letra: Celedonio Esteban Flores; “Yira, Yira”, tango, 1930, música: Enrique Santos

Discépolo / letra: Enrique Santos Discépolo; “El carretero”, canción criolla, 1894, letra y música: Arturo de Nava; “Añoranzas”, vals, 1930, música y letra: José María Aguilar; “Rosas de otoño”, vals, 1923, música: Guillermo Barbieri / letra: José Rial; “Tengo miedo”, tango, 1928, música: José María Aguilar / letra: Celedonio Flores; “Mano a mano”, tango, 1923, música: José Razzano/Carlos Gardel / letra: Celedonio Flores; “Enfundá la mandolina”, tango, 1930, música: Francisco Pracánico / letra: José Zubiría Mansilla; “Canchero”, tango, 1930, música: Arturo De Bassi / letra: Celedonio Flores; “El quinielero”, tango, 1930, música: Luis Cluzeau Mortet / letra: Roberto Aubriot Barboza; y “Leguisamo solo”, tango, 1925, letra y música: Modesto Papavero.

Las luces de Buenos Aires, 1930

Gardel (centro) en Las luces de Buenos Aires



Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en mayo de 1931.

Producción: Paramount.

Dirección: Adelqui Millar.

Argumento: Manuel Romero y Luis Bayón Herrera.

Fotografía: Ted Palhe.

Música: Gerardo Matos Rodríguez.

Coreografía: Nicolás Mizin.

Escenografía: Andrés Heuze.

Intérpretes: Carlos Gardel (Anselmo Torres), Sofía Bozán (Elvira del Solar), Gloria Guzmán (Rosita del Solar), Vicente Padula (Ciriaco), Pedro Quartucci (Pablo Soler), Carlos Martínez Baena (Empresario teatral), Manuel Kuindós (Alberto Villamil), Jorge Infante Biggs (Romualdo), Mari-ta Ángeles (Lily), José Argüelles (Secretario), Guillermo Desiderio Barbieri (gaucho, guitarrista 1º), Ángel Domingo Riverol (Pedro, guitarrista 2º), Pureza Antoñita Colomé Ruiz (coros, baile), Victoria Corbane (coros, baile), Ramón Isaac Espeche (bailarín típico criollo), Haydée Rodríguez (1º bailarina folclórica), Elena Bozán (1º bailarina), Cleo Palumbo (1º bailarina).

La presentación del filme también incluía a “Las 16 bellezas criollas” que trabajaban para la compañía de Bayón-Herrera, aunque dos de ellas regresaron a Buenos Aires sin participar de la película.

Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Capitol, 23 de septiembre de 1931.

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas: acompañado en guitarras por Guillermo Barbieri y Ángel Domingo Riverol: “El rosal”, canción (G. Matos Rodríguez – M. Romero); y acompañado por Julio De Caro en violín, Pedro Laurenz en bandoneón y Francisco de Caro en piano: “Tomo y obligo”, tango (C. Gardel – M. Romero).

Espérame (Andanzas de un criollo en España), 1932

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en septiembre de 1932.

Producción: Paramount.

Dirección: Louis Gasnier.

Guión: Alfredo Le Pera.

Fotografía: Harry Stradling.

Música: Carlos Gardel, Marcel Lattès y Don Aspiazú.

Sistema sonoro: Western Electric.

Intérpretes: Carlos Gardel, Goyita Herrero, Lolita Benavente, Jaime Devesa, Manuel París, León Lallave, José Argüelles, Manuel Bernardós, Matilde Artero.

Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Real, 5 de octubre de 1933.

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas: acompañado por la orquesta cubana de Don Aspiazú y por Horacio Pettorossi en guitarra: “Por tus ojos negros”, rumba (Don Aspiazú - A. Le Pera - C. Lenzi). En una de las interpretaciones canta a dúo con Goyita Herrero. “Me da pena confesarlo”, tango (C. Gardel - A. Le Pera - M. Battistella); “Criollita de mis ensueños”, zamba (C. Gardel - A. Le Pera - M. Battistella); y “Estudiante”, tango (C. Gardel - A. Le Pera - M. Battistella).

La casa es seria (mediometraje), 1932

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, en octubre de 1932.

Producción: Paramount.

Dirección: Jaquelux.

Argumento: Alfredo Le Pera.

Música: Carlos Gardel y Marcel Lattès.

Sistema sonoro: Western Electric.

Intérpretes: Carlos Gardel, Imperio Argentina, Lolita Benavente, Josita Hernán, Manuel París.

Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Suipacha, 19 de mayo de 1933.

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas: acompañado por la orquesta que dirige Juan Cruz Mateo: “Recuerdo malevo”, tango (C. Gardel – A. Le Pera); y acompañado por la orquesta cubana de Don Aspiazú: “Quiéreme”, canción (A. Lattès – C. Gardel – A. Le Pera).

Melodía de arrabal, 1932

Rodada en los Estudios Paramount de Joinville, París, entre octubre y noviembre de 1932.

Producción: Paramount.

Dirección: Louis Gasnier.

Guión: Alfredo Le Pera.

Fotografía: Harry Stradling.

Música: Carlos Gardel, José Sentis, Marcel Lattès, Horacio Pettorossi y Raúl Moretti.

Sistema sonoro: Western Electric.

Intérpretes: Carlos Gardel (Roberto Ramírez), Imperio Argentina (Alina Salinas), Vicente Padula (Pedro Ventura/Gutiérrez), Jaime Devesa (Rancales), Manuel París (inspector Maldonado), José Argüelles (Julián), Helena D’Algy (Marga), Felipe Sassone (empresario teatral) y otros.

Carlos Gardel interpreta los siguientes temas: “Melodía de arrabal”, tango (C. Gardel – A. Le Pera – M. Battistella); “Mañanita de sol”, canción (C. Gardel – A. Le Pera – M. Battistella), interpretada a dúo con Imperio Argentina; “Cuando tú no estás”, canción (C. Gardel – A. Le Pera – M. Battistella); y “Silencio”, tango (C. Gardel – A. Le Pera – H. Pettorossi).

Imperio Argentina interpreta los siguientes temas: “No sé porque”, tango (J. Sentis); “La marcha de los granaderos” (de la película *El desfile del amor*) (texto en castellano de A. Le Pera y M. Battistella).

Acompañados por la orquesta dirigida por Juan Cruz Mateo.

Sala y fecha de estreno en Buenos Aires: Cine Porteño, 5 de abril de 1933.

Bibliografía consultada

Ochoa, Pedro, *Tango y Cine Mundial* (2003), Ediciones del Jilguero, Buenos Aires.

El Tango y el Cine. Disponible en: <https://goo.gl/85ri14>.

Couselo, Jorge Miguel, "El tango en el cine mudo". Publicado en la revista *Buenos Aires tango*, en 1970.

Disponible en: <https://goo.gl/aGdjCy>.

Adet, Manuel, "Preludio de Tango - El tango y el cine". Diario *El Litoral*. Edición del sábado 27 de julio de 2013.

Disponible en: <https://goo.gl/pz15mW>.

Berdichesky, Rubén, "Tango y cine, las más importantes películas extranjeras con tango". *El Diario del Tango*, 2007.

Disponible en: <https://goo.gl/2uron5>.

El tango desde la perspectiva discográfica

El crecimiento y difusión del tango estuvieron vinculados desde sus orígenes al surgimiento, expansión y consolidación de la industria discográfica. Podemos decir que ambos fenómenos –al que podemos agregarle el de la radio y, en menor medida, el del cine– se desarrollaron en forma conjunta, en un riquísimo sistema de retroalimentación permanente. Dicha sociedad prosperó y perduró durante décadas, declinando –aunque sin extinguirse– recién hacia mediados del siglo XX, cuando la irrupción de otros elementos culturales (el surgimiento de la televisión, por un lado; la llegada de la música rock por el otro) produjeron un reacomodamiento de todos los actores sociales vinculados en dicha sociedad.

En los comienzos de la industria fonográfica, los temas musicales eran anunciados sin hacer mención a los intérpretes que los habían grabado. Recién en la última década del siglo XIX, los músicos, bandas y relatores comienzan a ser mencionados en las promociones, pero no por una cuestión de reconocimiento de la autoría o la interpretación, sino más bien por el aspecto comercial, pues el nombre del artista en cuestión podía ser un atractivo para el incipiente mercado que se iba conformando.

Uno de los precursores de la industria discográfica en la Argentina fue Giuseppe Tagini. Había llegado en 1885 de su Génova natal. Tras comenzar en un modesto puesto en un bazar, el muchacho, a costa de grandes privaciones, logra ahorrar una cierta cantidad de dinero, y con la ayuda de un inversionista abre una tienda en la calle Florida, donde se dedica a la venta de todo tipo de artículos –sombrillas, valijas, regalos de bazar–. En pocos años prospera

rápidamente y se muda a la esquina de Avenida de Mayo y Perú. En esta nueva dirección, y con el devenir del nuevo siglo, comienza a dedicarse a la venta de máquinas fotográficas y gramófonos. Hacia mediados de la primera década, la Casa Tagini era uno de los comercios más prósperos de Buenos Aires, con cuarenta empleados a cargo y un local de más de quinientos metros cuadrados.

Tiempo después Tagini obtuvo los derechos de representación de los discos de la Columbia Phonograph Company General, de Nueva York-Londres, y los de Odeón, iniciando una enconada rivalidad con la Casa Colorada, local regentado por otro inmigrante visionario, el austríaco Max Glücksman, quien representaba al sello discográfico La voz de su Amo (His Master Voice). El auge de la fonografía en la Argentina fue acelerado, y Tagini se vio obligado a buscar fórmulas locales para satisfacer la creciente demanda.

Cuando el actor argentino Eugenio Gerardo López grabó un discurso en respuesta al fusilamiento de un terrorista en España, y dicha grabación se vendió como pan caliente, Tagini –ahora rebautizado José– tomó nota. Decidió instalar en una de las habitaciones de su amplio local un precario estudio, consiguió el respaldo de la Columbia Phonograph y se lanzó a su nuevo y audaz emprendimiento. Eran los tiempos del Centenario de la Declaración de Independencia, y ante los impactantes preparativos para su festejo, Tagini lanza los “discos patrióticos: serie de episodios nacionales acompañados de pasos de ataques, diana, tambores, clarines y campanas”, como se podía leer en los avisos. Para realizar las grabaciones, Tagini fue a lo seguro y contrató a Gerardo López.

Los discos Atlanta, precursores de la discográfica argentina



El resultado fue extraordinario: “Las batallas de Chacabuco y Maipú”, el “Combate de San Lorenzo” y tantos otros temas fueron adquiridos por miles. Tras este primer éxito, comenzó el desfile de músicos de diversa índole –bandas, “profesores de bandoleón” (sic), orquestas típicas, payadores, cantantes (entre ellos, Carlos Gardel) y recitadores– por la Casa Tagini.

La expansión masiva de la industria discográfica se multiplicó a partir de la década del 20, con la aparición de la radiofonía y la venta masiva de fonolas, vitrolas y otros aparatos de reproducción sonora: por primera vez, la música llegaba a los hogares en forma masiva. El tango se

vio fuertemente favorecido por esa expansión, y sus artistas (Roberto Firpo, Juan Maglio, Gardel, Corsini, Canaro, entre otros) comenzaron a consolidarse a través de un sistema que ya implicaba otros ingresos más allá de la actuación en vivo. Empieza entonces a desarrollarse la noción del músico profesional, con grabaciones, actuaciones en vivo, actuaciones en radio, giras y cobro de derechos. En la década del 30, dicho sistema se verá complementado por la aparición del cine sonoro (que analizamos en el capítulo anterior) y la posibilidad del artista de llegar con su imagen y sonido a públicos mucho más amplios y diversos.

El sello Victor es, probablemente, el que logró sacarle el mayor provecho al auge del género. El baile es la principal demanda, y se graban centenares y miles de piezas, con versiones y reversiones de temas para la danza. En esa dirección, quizá el caso más emblemático sea el del tango "Pato" de Ramón Collazo, que llegó a tener al menos doce versiones registradas entre 1926 y 1930.

Las décadas del 40 y el 50 traerán consigo la aparición del long play (disco de larga duración, con la posibilidad de registrar varias canciones). Dicha expansión del disco también trajo la posibilidad de realizar compilaciones, con lo que artistas de décadas anteriores (como por ejemplo el malogrado Gardel) viven una nueva primavera ante un público nuevo, que podía a través de estas recopilaciones interiorizarse en la producción de artistas previos a su tiempo.

Para el tango, estas décadas son las del auge de las orquestas de baile (D'Arienzo, Di Sarli, Troilo, Francini-Pontier, Madernay y un largo etcétera), y la industria discográfica se hace eco de dicha expansión.

La irrupción de géneros foráneos en las décadas del 50 y 60, más la falta de renovación acorde a lo que los nuevos tiempos traían, produjo una decadencia en el género. Únicamente Piazzolla pareció resistir dicha caída (sin ser aceptado total-

mente dentro del propio mundo del tango, debido a su carácter vanguardista y un tanto elitista). La industria discográfica, siempre vibrando en conjunción con el sistema de oferta y demanda del mercado, comenzó a retacear sus espacios a los músicos del tango. Las nuevas generaciones empezaron a buscar otros horizontes, quizá en búsqueda de diferenciarse del gusto de sus padres y abuelos. Esto, sumado a la falta de políticas locales que limitaran la irrupción masiva e indiscriminada de música extranjera, generó lo que pareció el inevitable ocaso del tango.

Sin embargo, la tecnología vino a proporcionar oxígeno al género. El surgimiento del CD y el interés del público extranjero principalmente, produjeron que hacia principios de la década del 90 aparecieran numerosas colecciones y compilaciones de artistas como –cuándo no– Gardel, Goyeneche, Julio Sosa y, principalmente, de aquella música vinculada a las orquestas de baile.

El nuevo milenio trajo dos novedades profundamente emparentadas entre sí: Internet y las redes sociales. Es que la accesibilidad masiva y el abaratamiento trajo una renovación de los músicos, los cuales, a falta de un contacto directo por cuestiones cronológicas, logran acceder a las viejas escuelas de tangueros a través de las redes sociales y la digitalización de viejos materiales discográficos que parecían haber quedado descartados.

Esta apropiación produjo también un subgénero llamado “tango electrónico”, que trajo como novedad el uso del *collage* o pastiche (tomar frases musicales de discos viejos y sintetizarlas, sacarlas del contexto original para introducirlas en una nueva obra, sumarla a otros elementos, etc.), con una preocupación mayor en la creación de un clima sonoro que en el propio desarrollo de una letra, un contenido musical o el virtuosismo instrumental, otrora tan buscados. Producto de esas nuevas búsquedas, también apareció una ruptura en la danza,

el llamado “tango nuevo”, que trajo como novedad el uso de coreografías de pareja suelta y la ruptura del esquema rítmico tradicional del tango.

Asimismo, dos figuras nuevas parecen haber cobrado un importante auge en las últimas décadas: el disc jockey (que hasta realiza giras por Europa para musicalizar milongas) y el coleccionista de discos, afiches y, en general, todo material vinculado a los artistas del tango de las primeras décadas del siglo XX.

Bibliografía consultada

Cañardo, Marina (2017), *Fábricas de Músicas*, Gourmet Musical, Buenos Aires.

El tango a través de las leyes

Julián Barsky

María Luján Mora (colaboradora)

Este trabajo fue parte del libro *El tango y las instituciones. De olvidos, censuras y reivindicaciones* (Editorial Teseo, 2016). Lo presentamos aquí con algunas modificaciones y elementos resumidos para trabajarlo en áreas de la educación secundaria y superior, especialmente aquellas orientadas a la Formación Ética y Ciudadana, las leyes, etc.

Introducción

La relación del tango con el mundo de las instituciones es de larga data, prácticamente desde su origen.

A nivel de las reglamentaciones, podemos decir que hay tres etapas diferenciadas. La primera (1880-1930), cuando el tango en cualquiera de sus manifestaciones prácticamente es ignorado por el sistema legal. Únicamente el baile sufre censura y limitaciones, pero más vinculadas a los problemas en los espacios de esparcimiento que a una política oficial con relación al género.

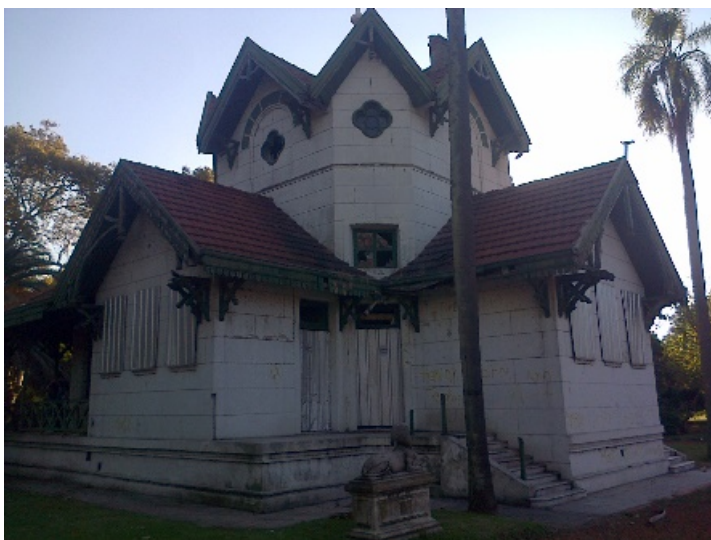
La segunda etapa (1930-1983) está inmersa en una búsqueda de control de los contenidos de la ya fuertemente desarrollada industria cultural. En ese sentido, el tango será observado y regulado especialmente desde el punto de vista de sus letras, tanto desde el aspecto formal como del contenido. Es una etapa de fuerte intervención estatal a través de reglamentaciones, leyes y estatutos.

La tercera etapa (1983- ...) también cuenta con una activa participación del Estado, pero en este caso con una clara impronta de reconocimiento y reivindicación del tan-

go en todas sus manifestaciones. Asimismo, se comienza a apreciar una mayor pluralidad y apertura no sólo hacia el género en particular, sino también hacia las manifestaciones populares locales en general, que incluye la creación de la conciencia del cuidado del patrimonio nacional.

Primera etapa: el baile prohibido, el género olvidado

El velódromo, uno de los locales más populares en los comienzos del tango



Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, el tango fue un género vinculado –por lo menos desde el punto de vista de la opinión pública– al bajo fondo y el mundo prostibulario. En ese contexto, resultaba casi natural que se le viera involucrado en disturbios de todo

tipo, con epicentros en lugares como las llamadas “Academias de baile”, o locales como “El Tambito”, “El Velódromo” y “El Hansen”.

En relación a “El Hansen”, un sugestivo artículo escrito por Félix Lima para la revista *Caras y Caretas*, ilumina un poco al respecto:

Estaba prohibido el bailongo, pero a retaguardias del caserón de Hansen, en la zona de las glorietas, tanguéabase liso, tangos dormilones, de contrabando [...] “La Morocha”, el tango de Saborido, tocábase vuelta a vuelta. Se encontraba en el apogeo de su popularidad. La orquesta nocturna era de línea. “Pas” de bandoneón. El fuelle todavía no habíase hecho presente en público. Los tangos de Bassi y Villoldo –“El incendio” y “El Choclo”– abríanse cancha. “Unión Cívica”, el mejor tango del compositor Santa Cruz, también estaba de moda...

La violencia con que los clientes solían acompañar el tango “El esquinazo” (escrito en 1902 por Pesce y Polito, con música de Villoldo), forzó al dueño a prohibir el tango exhibiendo un cartel que decía: “Está terminantemente prohibido la ejecución del tango ‘El esquinazo’. Se ruega prudencia en tal sentido. El propietario”.

Felipe Amadeo Lastra aseguraba, en cambio, que el tango no se bailaba allí porque “estaba prohibido como en todos los sitios públicos. Recién se pudo bailar en el Pabellón de las Rosas, primera Boite que hubo en Buenos Aires” (el Pabellón de las Rosas fue inaugurado hacia comienzos del siglo XX).

1881: primer edicto de la Policía Federal

El tango primitivo. Lo íntimo del baile y el doble sentido de sus primeras letras, provocó roces con la ley



Lo que demuestran ambas narraciones es que cualquier reunión pública que incluyera el tango corría el riesgo de la multa y hasta de la clausura. Surgió la necesidad de crear reglamentaciones un poco más específicas, delineando al mismo tiempo la limitación del poder de la policía en los asuntos individuales. Si bien hay indicios de que ya hacia 1855 existía una reglamentación para la habilitación de lugares de baile, recién en las últimas décadas del siglo se organizó en forma más sistemática y oficial.

En esa dirección, la Policía sacó en noviembre de 1881 un Edicto de diecinueve puntos donde definía las características del baile público, distinguiéndolo del privado. Allí se restringía al primero a

... aquellas reuniones que tengan lugar en establecimientos o casas en que se den periódicamente, por una o más veces, bailes con el objeto de lucro, ya se obtenga este mediante el cobro de una entrada, ya por el consumo de artículos de comercio que hagan los concurrentes, ya por el pago de un tanto la pieza de baile, ya por suscripción entre individuos o ya por cualquier otra forma de ganancia lícita.

Los bailes públicos solo estaban permitidos los domingos de 8 a 12 de la noche, y no se podía vender en ellos bebidas alcohólicas.

La seguridad del local quedaba a cargo de los organizadores, mientras que la policía se encargaría de la custodia del orden exterior. Dicha reglamentación sería mantenida y corroborada en otro Edicto, difundido en 1896.

Pero no sólo en Argentina el tango tenía problemas. En la primera mitad de la década de 1910, el género empezó a tener una amplia difusión internacional. Comenzó una nueva era para el género, con el aporte de músicos mejor preparados y la difusión del baile en las cortes y salones europeos. Poco antes de que comenzara la Primera Guerra Mundial en 1914, el emperador de Alemania Guillermo II prohibió que los oficiales prusianos bailaran el tango si vestían uniforme. El órgano oficial del Vaticano, *L'Osservatore Romano*, apoyó abiertamente la decisión en los siguientes términos:

El káiser ha hecho lo que ha podido para impedir que los gentilhombres se identifiquen con la baja sensualidad de los negros y de los mestizos [...] ¡Y algunos van por ahí diciendo que el tango es como cualquier otro baile cuando no se lo baila licenciosamente! La danza tango es, cuanto menos, una de aquellas de las cuales no se puede de ninguna manera conservar ni siquiera con alguna probabilidad la decencia. Porque, si en todos los otros bailes está en peligro próximo la moral de los bailarines, en el

tango la decencia se encuentra en pleno naufragio, y por este motivo el emperador Guillermo lo ha prohibido a los oficiales cuando estos vistan uniforme.

Las prohibiciones del tango en Europa indicaban la difusión creciente del baile en los países que en ese momento eran “el centro” del mundo. Ya en 1913 se hablaba de la tangomanía en Europa. Un periodista italiano de la época, reflexionando sobre las razones del éxito del tango, escribía por entonces:

Las viejas polcas y las anticuadas mazurcas y los acompasados lanceros no podían ya satisfacer el alma moderna empastada de sensibilidad. Apenas se podía soportar el antiguo vals alemán con sus giros en cuatro tiempos, destinado más a las personas atléticas que a las mujeres modernas de faldas ajustadas. Un baile, dicen, que no hace más que repetir continuamente un único paso y que no representa otra variedad que el girar en sentido inverso, es ejercicio demasiado monótono, demasiado serio, demasiado poco plástico, y para nada destinado a traducir a través de gestos las exquisitas e inadvertidas variedades del ritmo. Los viejos bailes no fotografían ni la música ni el estado psíquico de quienes danzan. El alma moderna necesita algo más fino, más sensible, más cerebral, que no sea un único paso cadenciado y uniforme como el de un pelotón de soldados marchando. Necesita ante todo de sensibilidad, de una estética nueva, más dinámica que plástica, de una coreografía algo mundana, que sea más arte que sport. [...] Se necesitaba una danza más compleja y osada, más nerviosa y sensible, más profunda y atormentada, más refinada y dinámica, hecha de impulsos y detenciones, de actitudes imprevistas y de posturas significativas, más artística y literaria, una danza que fuera la traducción plástica y dinámica de una música escrita prevalentemente en menor y plasmada sobre una tonalidad triste, armónicamente angustiada y saturada de pasiones y de enervante poesía.

Segunda etapa: la institucionalización de la censura

Pero aquellos sólo serían tímidos escarceos y conflictos más vinculados al disturbio en la vía pública que a un verdadero dilema moral sobre el lugar del género en la nueva cultura popular que se estaba forjando. La verdadera persecución del género comenzaría hacia 1930, con el primer golpe de Estado.

La proscripción del lunfardo: antecedentes

Juan Pablo Bertazza distingue entre cuatro motivaciones para la censura de una letra o un cantor: 1) motivaciones políticas, 2) motivaciones lingüísticas, 3) motivaciones paranoicas y 4) motivaciones ridículas. Los tangos lunfardos aparecen claramente involucrados con la segunda motivación, pero tampoco podemos negar las motivaciones paranoicas (el miedo a la cultura popular extranjera y a la “contaminación”) y, en menor grado, las motivaciones políticas directas sobre algunos de los artistas involucrados (como Celedonio Flores, sobre quien volveremos más adelante).

La mezcla de idiomas y dialectos provenientes de las corrientes inmigratorias (el italiano, el caló, el francés, ciertos portuguesismos, y también palabras guaraníes y quechuas) convirtió al lunfardo en un punto neurálgico del ataque de todo tipo de puristas del lenguaje y nacionalistas, no exento de una fuerte dosis de xenofobia y clasismo.

Ya en 1902, Miguel Cané escribía:

El día que la educación primaria sea realmente obligatoria entre nosotros, el día que tengamos escuelas suficientes para educar a los millares de niños que vagan de sol a sol en los mil oficios callejeros de nuestra capital, el lunfardo, el cocoliche y otros idiomas nacionales perecerán por falta de cultivo.

Este rechazo hacia las nuevas formas idiomáticas se transformó en un eje de discusión más importante hacia los tiempos del Centenario de la Revolución de Mayo, cuando la oligarquía se planteó un debate sobre el ser nacional, el nacionalismo y el criollismo expresados en la figura literaria del Martín Fierro y la reivindicación del idioma español frente a la “babelización” de lenguas y culturas que pululaba en los conventillos de la ciudad. “Nos cambian la lengua que se nos pudre, nos cambian el país”, se quejaba Lucio Mansilla.

La crisis del 30 y el nacionalsocialismo

La crisis del 29 y la caída financiera de los EE. UU. prácticamente paralizaron el comercio internacional y marcaron una tendencia internacional de intervención estatal en las economías de las naciones. Al mismo tiempo, el triunfo electoral del nacionalsocialismo en Alemania terminó de consolidar la expansión de las ideologías de extrema derecha en el continente europeo.

En ese contexto, la Argentina no fue ajena al debate internacional. La década de 1930, luego del golpe de Estado que derribó a Hipólito Yrigoyen y permitió el ascenso de los conservadores, estuvo marcada por los mecanismos de fraude y persecución política. El golpe cívico militar encabezado por el General José Félix Uriburu y legitimado por la conspiración de una coalición que incluyó facciones conservadoras, nacionalistas oligárquicas, antipersonalistas y socialistas independientes, fue decisivo en la expansión de las ideas fascistas de gobierno, y en cierto cierre progresivo de la economía local.

Decreto 21.044. Reglamento de Radiocomunicaciones

Con la caída de Yrigoyen y el fortalecimiento de las tendencias nacionalistas de derecha, el control por los medios de comunicación y, más importante aun, lo que aquellos debían comunicar, se hizo vital. El tango, y en especial aquellas de sus canciones con letras lunfardas, se instalaría en el centro de la mira de los esfuerzos estatales por el sometimiento de las nuevas expresiones populares.

En 1931, el presidente de facto José Félix Uriburu ordenó cambiarle el título del Tango de Cobián y Cadícamo “La casita de mis viejos” por el de “La casita de mis padres”. Pero ello sería sólo el comienzo. Dos años más tarde surgió el Reglamento de Radiocomunicaciones (Decreto 21.044). El mismo dispuso que la acreditación de toda estación radioeléctrica quedara a cargo de la Dirección General de Correos y Telégrafos. Risso Domínguez sería su primer director, ejerciendo el cargo entre 1932 y 1938.

El flamante Reglamento consideraba, entre otras cosas, que el objetivo primordial de las transmisiones era ofrecer al escucha “manifestaciones altamente artísticas y culturales” (artículo 104, inciso 1). Esta difusa reglamentación comenzaría a definirse con más claridad en los próximos años.

En agosto de 1935 –dos meses después de la muerte de Carlos Gardel– se publicó una tercera edición de las disposiciones, titulada “Instrucciones para las Estaciones de Radiodifusión”. Allí se especificó cuál era el concepto artístico o cultural referido en aquel artículo 104 del Reglamento. Se hacía allí un especial énfasis en cuestiones del lenguaje. En el Título VII, artículo 1º, inciso “c”, se planteaban las proscripciones en torno al uso de “modismos que bastardeen el idioma” y a “la comicidad de bajo tono que se respalda en remedos de otros idiomas, equívocos, exclamaciones airadas, voces destempladas, etc.”

De este modo, y en forma irregular, los compositores se encontraron con que las emisoras empezaron a censurar algunas de sus canciones.

Decreto 7.695

En 1938, durante la presidencia del Dr. Roberto M. Ortiz, se estableció la Comisión de Estudio y Reorganización de los Servicios de Radiodifusión en la República Argentina (Decreto 7.695). La Comisión presentó un informe y un proyecto que no llegó a concretarse. Sin embargo, trajo como consecuencia un incremento en la aversión contra el lenguaje de las canciones populares.

Alarmadas, las agrupaciones gremiales de artistas escribieron una dura carta dirigida al Presidente de la República:

Hasta qué punto una medida como la que se preconiza, de restricción a la transmisión de obras representativas de la literatura y cancionero popular y eliminación lisa y llana de estaciones, perjudicaría la difusión de aquellas, como perjudicaría a la vez, a millares de hogares argentinos [al dejar sin trabajo a muchos artistas y músicos vinculados con la radiofonía].

El 20 de agosto de ese mismo año, la revista *Sadaic* publicó una editorial titulada “En defensa del cancionero popular argentino”. Allí se defendía que

... el nivel común de sus letras no es inferior al de las similares que se cantan en el resto del mundo y, en muchos casos, acusan una destacada superación [...] Lo que está cayendo son, a la postre, expresiones nacidas en las calles de nuestra ciudad, es cierto, pero aceptadas luego en los hogares porque no llevaron a ellos ninguna resonancia bastarda o canallesca.

Pero contrariamente a lo que se puede pensar, la editorial no atacaba la regulación; en realidad, lo que pedía era que las agrupaciones gremiales no fueran desplazadas de su rol regulador:

El Estado debe controlar. Es lo que sostiene la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, porque su propia importancia la obliga a sostener invariablemente lo que estima justo y necesario [...] sabrá dirigirse, a quien corresponda, ostentando sus títulos para ser la única autorizada a revisar lo que en las emisoras se canta y ser una censora sin el adusto ceño de los tercios ni la mediocre pedantería de los cursis, sino con la clara mirada de los comprensivos. Entonces habrá llegado el momento de echarles un vistazo prolongado a esas canciones extranjeras que corren y se multiplican por las hondas (sic) hertzianas.

Resolución 6325

El 4 de junio de 1943 se produce un golpe militar encabezado por el GOU (Grupo de Oficiales Unidos o Grupo Obra de Unificación) que destituye al presidente Castillo.

El 10 de junio se publicó la resolución 6325, que disponía que se harían cumplir las prescripciones legales y administrativas dictadas en 1933 respecto de las audiencias radiotelefónicas. Allí se buscaba regular no solo las transmisiones de canciones sino también el contenido de las publicidades.

Al mes siguiente, se produjo un refuerzo a las normas. Se presentó una resolución que prohibía:

... los rellenos o números de cualquier índole en que se desfigure sistematizadamente el idioma nacional, so pretexto de retratar ambientes campesinos y de arrabal; también los números cómicos que pretendan obtener hilaridad de sus auditorios mediante recursos de baja comicidad, remedo de otros idiomas, gritos destemplados, carcajadas y exclamaciones atronadoras, mezcla de canciones y ruidos de idéntico tono y equívocos de dudosas interpretaciones.

El lunfardo volvía a estar en el eje del debate.

Una serie de circulares firmadas por el interventor de Radiocomunicaciones Humberto Farías explicitaron las palabras que debían ser proscriptas o modificadas. Allí se podían leer las palabras en cuestión y sus cambios.

Los tangos y sus autores comenzaron a sentir el acoso. A comienzos de la década del 40 Vicente Crisera, un ex cantor de tango al servicio de la Dirección de Radiocomunicaciones, le censuró al letrista Leopoldo Díaz Vélez la canción "Club de barrio", que ya había sido editada por Fermata. El motivo era que el lugar al que hacía referencia la canción de Hansen era un prostíbulo. Otras canciones fueron modificadas hasta en el título. Así fue como "Sobre el pucho" pasó a ser "Un callejón en Pompeya", "Chiqué" se transformó en "El elegante", "Susheta" se cambió por "La aristócrata", "Qué vachaché" por "Qué vamos a hacerle", "El ciruja" por "El recolector", "La catrera" por "La cama" y "Yira, yira" por "Camina, camina".

El tango "De barro" (Piana-Manzi) fue editado por la editorial Julio Korn el 9 de abril de 1943 y, si bien la portada no registraba la frase de aprobación de Radiocomunicaciones para su libre difusión, el tango no pudo ser emitido por radio porque en sus versos se incluía la palabra "pucho", que los censores de turno interpretaban como un vocablo del bajo fondo, cuando en realidad se trataba de un término de origen Quechua.

“Tal vez será mi alcohol”, uno de los tangos que sufrió la censura



Otro caso fue el de “Tal vez será mi alcohol” (Manzi-Demare) que también fue editada por Korn el 27 de mayo de 1943, pero que llevaba el título de “Tal vez será mi voz”. En este caso la partitura sí llevó impresa la leyenda de aprobación “por Radiocomunicaciones para su libre difusión”.

Detrás de las sanciones legales, se podía ver la mano intelectual de dos hombres: el escritor Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast) y Monseñor Gustavo Franceschi. Curiosamente, o no tanto, ambos nombres tuvieron una indirecta vinculación con Gardel, el máximo ícono del tango. Martínez Zuviría fue el autor de *Flor de durazno*, una novela que había sido llevada al cine en 1917 con Carlos Gardel como protagonista. Monseñor Franceschi, por su parte, supo escribir para la revista *Máscara* en 1936 una triste editorial donde reflexionaba sobre la llegada del cadáver de Carlos Gardel a la Argentina:

[Gardel] empleó toda su inteligencia, que jamás había sido cultivada, que era perseverante pero corrompida, para mejorar sus medios de expresión. No concebía cosa más alta que la que hizo. Nadie ha de recriminarle su escasez de valores perennes; pero es insultar a la Argentina el presentarlo como símbolo acabado de su ideal artístico. Todo ello preparó la serie de espectáculos que tuvieron lugar con motivo de su sepelio, y que constituyeron una página bochornosa en la historia porteña. Eran de ver los alrededores del Luna Park, a las diez de la noche. Gandules de pañuelito al cuello dirigiendo piropos apestosos a las mujeres; féminas que se habían embadurnado la cara con harina y los labios con almagre; compadres de cintura quebrada y sonrisa “cachadora”; buenas madres, persuadidas de la grandeza del héroe, que llevaban -pude comprobarlo por fotografías- a sus hijos a besar el ataúd. Y, según se me afirmó, diversas individuos llenas de compunción pretenden ocupar lugares especiales porque fueron “amigas”, “compañeras” de Gardel, a quien convierten de este modo en tenorio de conventillo, en pachá de arrabal [...]. No se olvide que el amoralismo simbolizado por un Gardel cualquiera, es anarquía en el sentido más estricto de la palabra. Téngase en cuenta que el desprecio al trabajo normal, al hogar honesto, a la vida pura; el himno a la mujer perdida, al juego, a la borrachera, a la pereza, a la puñalada, es destrucción del edificio social entero.

En 1943, Martínez Zuviría, siendo Ministro de Educación de Ramón Castillo, creó una comisión presidida por Monseñor Franceschi encargada de salvaguardar la pureza del idioma. Esta comisión arremetió contra los tangos prohibiendo el voceo, el uso de términos lunfardos y cualquier referencia al alcohol y a las drogas.

En esa dirección, el tango “Los mareados” (Cadícamo-Cobián), estrenado con un éxito furioso en 1942, tampoco se salvó de las garras de la censura. Cadícamo se vio obligado a escribir una nueva letra, con un nuevo nombre: “En mi pasado”. La historia (¿leyenda?) cuenta que Enrique Cadícamo, cuando fue llamado por un funcionario que le comentó los “inconvenientes” que había con su letra de

“Los mareados”, se sentó frente a una máquina de escribir y de ella salieron unas estrofas que puso a consideración del censor. “¿Así le gusta?”, interrogó el poeta, a lo que el funcionario contestó: “Esto está mejor”. Inmediatamente el poeta rompió en pedazos lo que acababa de escribir y le contestó: “Pues sepa que esto es una porquería”.

1949-1953: mejoras parciales

En 1948, Enrique Santos Discépolo escribió la letra de “Cafetín de Buenos Aires”. La Secretaría de Prensa y Difusión la vetó, sosteniendo que la frase “y me entregué sin luchar” incluida en la canción denotaba un pesimismo poco recomendable.

Quizá movilizados por ello, o por la relación que algunos de los músicos y poetas tenían con Perón, los directivos de Sadaic escribieron una carta al flamante Presidente de la Nación. Perón convocó entonces a un grupo de músicos populares designado por Sadaic, entre los cuales estaban Francisco Canaro, Homero Manzi, Mariano Mores y el propio Discépolo. La afable reunión fue el comienzo del levantamiento de la censura. Claro que este no fue inmediato. Pocos años después, en 1953, la promulgación de la ley de radiodifusión ya no proscribía el lenguaje popular, y al mismo tiempo empezaron a salir libros que le dedicaban al lunfardo análisis más serios y menos prejuiciosos.

Las siguientes décadas: más de lo mismo

Los golpes de Estado y las proscripciones parciales continuaron, y con ellos las idas y vueltas de la censura. En 1962, Edmundo Rivero –todo un paladín de la “causa lunfarda”– volvió a sufrir el acoso censor al cantar el tango “Bronca”, escrito por él y Mario Batistella. La canción decía: “Los ladrones van en coche, Satanás está de farra y detrás de

la fanfarra, salta y baila el arlequín/ Es la hora del asalto, sírvanse que son pasteles y así quemar los laureles, que supimos conseguir”.

Durante la dictadura de Onganía (1968), las prácticas de censura volvieron a brotar, aunque por entonces el abanico de la música popular era mucho más amplio y la prohibición se extendió al folclore, los cantantes melódicos y el incipiente rock nacional, con una intensidad y “oficialización” creciente que terminaría por desbordar en la siguiente década, a partir de los secuestros y asesinatos de la triple A y la última dictadura militar.

En los 80, las listas de músicos prohibidos que confeccionaba la Secretaría de Información Pública nunca llevaron membrete oficial y fueron guardadas bajo llave. Esos artilugios que empezaron siendo en el período 1933-1953 listas “caídas del cielo”, luego se fueron “institucionalizando” y organizando, generando confusiones de signo incluso opuesto, ya que mientras en los 30 los compositores e intérpretes creyeron muchas veces que la censura se debía a la mala predisposición de ciertas emisoras, en la última dictadura empezó a suceder justamente lo inverso: cuando a los medios les llegaban las listas prohibidas, algunos productores que le habían tomado gusto a la situación, aprovecharon para agregar en la nómina algún que otro nombre que no les cayera del todo bien.

Decreto ley 21.329: otras censuras

Durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), algunos géneros indirectamente vinculados con el tango -la murga, el candombe y la milonga- también sufrieron persecuciones, principalmente a través de su máxima expresión colectiva: el carnaval porteño. Siendo una expresa forma de denuncia social y política, abarcando temas como los problemas de integración que existían en

la ciudad durante las corrientes inmigratorias a principios del siglo XX hasta los flagelos de la corrupción política, diferentes gobiernos habían intentado controlarlos, hasta que el 9 de junio de 1976 los feriados de carnaval fueron eliminados mediante el Decreto ley 21.329.

Tendrían que pasar más de treinta años para que decretos parciales de la ciudad y luego del gobierno nacional reestablecieran los feriados.

Tercera etapa: la reivindicación tardía

Hacia mediados de la década de 1970, el tango parecía herido de muerte. Las continuas censuras, la irrupción de nuevos géneros musicales y la falta de renovación de sus propios compositores parecieron condenarlo al ostracismo.

Si bien en 1977, y tras una lucha de años, Ben Molar consiguió que fuera creado el Día Nacional del Tango (que aún se celebra todos los 11 de diciembre), recién con el retorno de la democracia en 1983 y la creciente demanda internacional por el género el tango tendría una nueva primavera. En esa dirección, y especialmente a partir de fines de la década del 90, las leyes nacionales, provinciales y urbanas fueron produciendo espacios más acordes para el desarrollo de las prácticas.

Presentamos aquí las principales leyes, resoluciones y edictos dictados en los últimos años. Están organizadas, primero, por las que son de orden nacional, y luego por aquellas vinculadas a la ciudad de Buenos Aires. Sin ánimo de desmerecer, sino por una cuestión de pertinencia –el tango es básicamente una creación rioplatense– hemos decidido descartar aquellas que pertenecen a regiones más alejadas del lugar de origen y expansión del género.

Ley 26226 – Poder Legislativo Nacional

Homenaje – Declaración del año 2007 como el “Año de Homenaje a Homero Manzi”, al celebrarse el 1 de noviembre el centenario de su nacimiento.

Ley 26046 – Poder Legislativo Nacional

Semana Nacional del Tango – Se establece que estará comprendida entre los días 11 y 18 de diciembre de cada año.

Ley 25058 – Poder Legislativo Nacional

Lugar histórico nacional – Declaración a la casa natal del poeta Homero Manzi, ubicada en la estancia de Añatuya, departamento General Taboada, provincia de Santiago del Estero.

Ley 24941 – Poder Legislativo Nacional

Monumento en homenaje a la memoria de Osvaldo Pugliese – Construcción – Emplazamiento en la ciudad de Buenos Aires.

Ley 24931 – Poder Legislativo Nacional

Monumento a la memoria de Carlos Gardel – Modificación del lugar de emplazamiento establecido en el art. 2° de la ley 24.529 – Derogación de las leyes 22.640 y 23.331.

Ley 24684 – Poder Legislativo Nacional

Declaración como parte integrante del patrimonio cultural de la Nación a la música típica denominada “tango” y de interés nacional las actividades que tengan por finalidad directa su promoción y difusión.

Ley Acu-2105 – Poder Legislativo Nacional

Declarar al tango como parte integrante del patrimonio cultural argentino.

Ley 24529 – Poder Legislativo Nacional

Monumento símbolo a Carlos Gardel en Homenaje a su memoria – Construcción y emplazamiento en la plaza Chile.

Ley 23980 – Poder Legislativo Nacional

Instituto Nacional del Tango – Creación.

Ley Acu – 1753 – Poder Legislativo Nacional

Creación del Instituto Nacional del Tango.

Ley Acu – 2853 – Poder Legislativo Nacional

Semana Nacional del Tango.

Decreto 2002/2009 – Poder Ejecutivo Nacional – 11/12/2009

Presidencia de la Nación – Personalidades vinculadas a la música popular – Reconocimiento de su trayectoria artística.

Decreto 806/2005 – Poder Ejecutivo Nacional – 11/07/2005

Patrimonio cultural – Impuesto al Valor Agregado – Exención a la construcción del Monumento al Tango en la Plazaoleta Este del Boulevard Azucena Villaflor de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Decreto 168/1999 – Poder Ejecutivo Nacional – 09/03/1999

Espectáculo “Borges y el tango. Encuentro a orillas de un sueño” – Declaración de interés nacional.

Decreto 109/1999 – Poder Ejecutivo Nacional – 15/02/1999

Espectáculo “Fausto tango” – Declaración de interés nacional.

Decreto 627/1998 – Pen – 04/06/1998

Cultura – Patrimonio material y cultural del tango – Reglamentación de la ley 24.684.

Decreto 1235/1990 – Pen – 28/06/1998

Academia Nacional del Tango – Incorporación al régimen del decreto 8749/55.

Resolución 1359/2014 – Secretaría General de la Presidencia de la Nación – 20/11/2014

Declaración de interés nacional – Segundo Encuentro Nacional de Tango y Juventud.

Resolución 658/2013 – Secretaría General de la Presidencia de la Nación – 05/07/2013

Declaración de interés nacional – 1° Encuentro de Tango y Juventud Villa Espil 2013.

Resolución 801/2005 – Secretaría General de la Presidencia de la Nación – 06/07/2005

XI Certamen Nacional de Danzas Nativas Argentinas, Folclore y Tango, Campana, 2005 – Declaración de interés nacional.



Resolución 121/2005 – Secretaría General de la Presidencia de la Nación – 17/02/2005

2da Edición del Campeonato de Ballet Folclórico y Tango – Declaración de interés nacional.

Resolución 389/2000 – Secretaría de Turismo – 03/11/2000

II Seminario de Tango en las ciudades de Buzios y Rio de Janeiro, Brasil – Auspicio de la Secretaría de Turismo.

Resolución 416/1999 – Secretaría de Turismo – 03/11/1999

Embajada artística designada por la Dirección del Teatro General San Martín para participar en el Festival de Otoño en Madrid (España) ofreciendo la obra “Tango, vals y tango. Desde el alma” – Declaración de interés turístico.

Resolución 1105/1999 – Secretaría General de la Presidencia de la Nación – 27/08/1999

Página de internet de coleccionistas de Tango Asociación Civil – www.todotango.com.ar – Declaración de interés nacional.

Ley 3257 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Celebración – Institución del 14 de octubre de cada año como “Día del Coleccionista de Tango”.

Ley 2933 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Homenaje – Creación de la Comisión de Homenaje a Carlos Gardel – Funciones – Miembros.

Ley 2474 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Homenaje – Declaración de “Personalidad destacada de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires” al cantor y compositor de tangos Oscar Reynaldo Fritz (Reinaldo Martín).

Ley 2430 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Homenaje – Declaración de “Personalidad destacada de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires” al poeta y autor de tangos Roberto Díaz.

Ley 2218 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Programa Ballet de Tango de la Ciudad de Buenos Aires – Creación – Ingreso – Jurados – Contratos.

Ley 2190 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

“Paseo Turístico-Cultural Tango-Bares” – Creación en el trayecto de la calle Boedo, entre las avenidas Independencia y San Juan.

Ley 1139 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Autorización al emplazamiento de un monumento al tango, en la plazoleta este del Boulevard Azucena Villaflor, cedido por la corporación Puerto Madero S. A.

Ley 1024 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Paseo turístico cultural subterráneo del tango – Creación en la traza del recorrido de la línea H de subterráneos.

Ley 848 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Autorización al funcionamiento del Paseo del Tango, en la calle peatonal Carlos Gardel, destinado a la reafirmación y difusión del tango y sus temáticas.

Ley 363 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Colocación de una placa en homenaje a Goyeneche en la calle Melián 3167 – Derogación de la ordenanza 49.558 (municipal).

Ley 130 – Poder Legislativo de la Ciudad de Buenos Aires

Reconocimiento del tango como parte del patrimonio cultural de la Ciudad de Buenos Aires – Fiesta popular del tango – Creación.

Decreto 1116/2009 – Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires – 16/12/2009

Homenaje – Creación de la Comisión de Homenaje a Carlos Gardel – Funciones – Miembros – Reglamentación de la ley 2.933.

Decreto 471/2007 – Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires – 28/03/2007

Espectáculos públicos – Habilitación – Actividades “Música en vivo de diversos géneros sin baile”, “Teatro independiente”, “Peña folclórica” y “Milonga” – Excepción a la limitación establecida en la resolución 878/2006 – Incorporación del art. 4° bis al decreto 5.959/44.

Decreto 1506/2005 – Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires – 28/09/2005

Autorización al funcionamiento del Paseo del Tango, en la calle peatonal Carlos Gardel, destinado a la reafirmación y difusión del tango y sus temáticas – Reglamentación de la ley 848.

Decreto 104/2005 – Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires – 28/01/2005

Código de Habilitaciones y Verificaciones – Excepción de la aplicación de los requisitos previstos en el art. 2° del decreto 6/2005 a los locales y establecimientos no regulados en el capítulo 10.2 del Código de Habilitaciones y Verificaciones, en los que se enseñe, practique y/o baile la danza del tango.

Resolución 2628/2007 – Ministerio de Cultura – 10/09/2007

Ministerio de Cultura – Designación de colaboradores y voluntarios para el V Campeonato Mundial de Baile de Tango.

Resolución 915/2007 – Ministerio de Cultura – 11/04/2007

Convenio de Cooperación – Convenio Administrativo de colaboración suscripto entre la Dirección General de Festivales y Eventos Centrales y la Asociación de Maestros, Bailarines y Coreógrafos de Tango Argentino – Aprobación e Implementación.

Resolución 842/2007 – Ministerio de Cultura – 29/03/2007

Eventos – IX Festival Buenos Aires Tango – Designación de colaboradores voluntarios.

Resolución 743/2007 – Ministerio de Cultura – 21/03/2007

Ministerio de Cultura – IX Festival Buenos Aires Tango – Designación de colaboradores voluntarios.

Resolución 228/2006 – Ministerio de Cultura – 28/04/2006

IV Campeonato Metropolitano de Baile de Tango, a realizarse entre los días 4 de mayo y 17 de agosto de 2006 – Aprobación del Reglamento – Premios.

Ordenanza 51096 – Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires

Subsidios mensuales y vitalicios en favor de intérpretes, autores y compositores de tango – Otorgamiento – Requisitos.

No vigente 61 – Ley 23.331 – Poder Legislativo Nacional

Autorización a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires para emplazar en la Plaza del Tango ubicada entre las calles Sarmiento y Bouchard y las avenidas Corrientes y

Rosales de la Capital Federal el monumento a Carlos Gardel del que se encuentra en la Plaza Almagro de acuerdo con lo que dispusiera la ley 22.640.

Un caso especial: Día Nacional del Tango



19 de diciembre de 1977.

Senado de la Nación

Secretaría Parlamentaria

Dirección general de Publicaciones

VERSIÓN PRELIMINAR SUJETA A MODIFICACIONES
UNA VEZ CONFRONTADO CON EL EXPEDIENTE ORIGINAL

(S-5661/12)

PROYECTO DE DECLARACIÓN

El Senado de la Nación

DECLARA

Su adhesión al Día Nacional del Tango, a celebrarse el próximo 11 de diciembre de 2012, en conmemoración a las fechas de nacimiento de los creadores de dos vertientes del tango: Carlos Gardel y Julio De Caro y por representar un aspecto fundamental de la identidad de nuestro país.

María de los Ángeles Higonet. -

FUNDAMENTOS

Señor presidente:

El “Día Nacional del Tango” surgió a raíz de una propuesta que Ben Molar le da al Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Ricardo T. Freixá, en 1965. El día conmemora las fechas de nacimiento de los creadores de dos vertientes del tango: “La Voz” (Carlos Gardel, el zorzal criollo, ídolo y figura representativa del tango) y “La Música” (Julio De Caro, gran director de orquesta y renovador del género).

Presentada la propuesta, se pidió la conformidad de las entidades artísticas. Ben Molar consiguió así la conformidad de Sadaic, Argentores, Sade, Casa del Teatro, Sindicato Argentino de Músicos, Unión Argentina de Artistas de Variedades, Academia Porteña del Lunfardo, Radio Rivadavia, Fundación Banco Mercantil, La Gardeliana, Asociación Argentina de Actores y Asociación Amigos de la Calle Corrientes.

Luego de varios años y ante el silencio oficial, Molar amenazó cordialmente al Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, con hacer una gran movilización radial, televisiva y gráfica anunciando la organización de un festival en el Luna Park en apoyo del “Día del Tango”. De esta manera lograron la promulgación del decreto tan esperado. Así, el 29 de noviembre de 1977 Ben Molar recibió la noticia de que había sido firmado el Decreto N° 5.830/77 de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

El 11 de diciembre el festival se realizó con la presencia enfervorizada de espectadores que celebraron el anuncio de ese merecido “Día del Tango”. Sin embargo, para Ben Molar esto no fue suficiente: se propuso llevar las cosas a nivel nacional.

El 23 de diciembre de ese año, a pedido del Secretario de Estado de Cultura de la Nación, Raúl Alberto Casal, organizó una despedida tanguera de ese año 1977 en el Teatro Nacional Cervantes. A cambio, Ben Molar le pidió la aprobación del decreto a nivel nacional. De esta manera llegó el Decreto N° 3.781/77 del 19 de diciembre de 1977, en el que quedó establecido el “Día Nacional del Tango” para todos los 11 de diciembre.

Por la importancia cultural que tiene este día para los argentinos, es que solicito a mis pares la aprobación del presente proyecto de declaración.

María de los Ángeles Higonet. -

Leyes nacionales

Ley 23.980

INSTITUTO NACIONAL DEL TANGO: CREACIÓN; FUNCIONES – MUSEO DEL TANGO: CREACIÓN; FUNCIONES – MUSEOS

El Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina reunidos en Congreso, etc. sancionan con fuerza de Ley:

ARTÍCULO 1 – Créase el Instituto Nacional del Tango con sede en la ciudad de Buenos Aires en la órbita de la Subsecretaría de Cultura de la Nación.

ARTÍCULO 2 – Será misión del Instituto:

- a) Promover el tango en el país y en el exterior, en especial, en la juventud argentina;
- b) Organizar y dirigir el Museo del Tango;
- c) Otorgar los premios que se indican en los artículos 6 y 7;
- d) Proponer a los poderes públicos, entidades privadas y personas físicas según corresponda, la adopción de las medidas necesarias para la mejor difusión del tango en el país y en el exterior;

e) Patrocinar los centros de estudios y difusión del tango a nivel privado, su creación y extensión;

f) Realizar y patrocinar estudios sobre el tango.

ARTÍCULO 3 – Serán autoridades del Instituto un (1) presidente y cinco (5) vocales designados por el Poder Ejecutivo. Durarán tres (3) años en su cargo, pudiendo ser reelectos. A los efectos de la elección de las autoridades del Instituto, el Poder Ejecutivo evaluará las propuestas que las entidades con personería jurídica relacionadas con la cultura en general y el tango en particular le hagan llegar al efecto.

ARTÍCULO 4 – Las decisiones del Instituto se tomarán por simple mayoría de votos del directorio. El presidente tendrá doble voto en caso de empate.

ARTÍCULO 5 – El presidente tendrá a su cargo la administración del Instituto y su representación a todos los efectos.

ARTÍCULO 6 – Institúyese el premio “Carlos Gardel”, que se otorgará anualmente de la siguiente manera:

a) Al mejor compositor de tango;

b) A la mejor orquesta típica;

c) Al mejor letrista de tango;

d) A la mejor pareja o conjunto de danza;

e) A la mejor producción literaria sobre el tema;

f) A la mejor producción de arte plástico sobre el tango;

g) Al medio de comunicación que más se haya distinguido en la difusión del tango;

h) A la persona que se haya distinguido en la difusión del tango o en su estudio.

ARTÍCULO 7 – Institúyese el premio “Eduardo Arolas”, que se otorgará anualmente a la persona de hasta treinta (30) años de edad al momento de la selección, que se haya distinguido en aspectos relacionados con el tango, a cuyos efectos se tendrán en cuenta como pautas las enunciaciones del artículo anterior.

ARTÍCULO 8 - Los premios enunciados en los artículos 6 y 7, tendrán carácter nacional, pero podrán sin perjuicio de ello ser también otorgados a personas y/o entidades extranjeras a criterio del Instituto, cuando se justifique por la calidad de sus participaciones.

ARTÍCULO 9 - Los premios enunciados en los artículo 6 y 7 consistirán conjuntamente en:

- a) Un motivo artístico;
- b) Un diploma;
- c) Una suma de dinero.

La entrega de los premios se efectuará en acto público el 11 de diciembre de cada año.

ARTÍCULO 10 - Será misión del Museo del Tango:

- a) Recopilar la partitura y letra de los tangos producidos hasta el momento;
- b) Recopilar la literatura existente y la que se produzca relacionada con el tango;
- c) Organizar la hemeroteca del tango;
- d) Recopilar las grabaciones de tango existentes y las que se produzcan en el futuro, en especial las grabaciones originales;
- e) Recopilar el material fotográfico sobre el tango que se estime de relevancia didáctica, artística o musical;
- f) Recopilar todo otro material relacionado con el tango y su historia, sus creadores, intérpretes, difusores y estudiosos;
- g) Recopilar las diversas manifestaciones artísticas que tengan como tema o motivo el tango, como ser el arte plástico.

El Museo realizará exposiciones sobre aspectos especiales del tango con material propio o cedido en préstamo por sus dueños.

ARTÍCULO 11 - El Instituto estará autorizado para aceptar las donaciones del material enunciado en el artículo 10 o para su adquisición.

ARTÍCULO 12 - Los gastos que se originen en cumplimiento del objeto del Instituto, serán atendidos con los siguientes recursos:

- a) Los que se obtengan de la gestión del Instituto, como ser la organización de conciertos, festivales, etcétera;
- b) Los legados y donaciones que el Instituto acepte;
- c) Cualquier otro ingreso originado en la actividad del Instituto.

ARTÍCULO 13 - Comuníquese al Poder Ejecutivo.

FIRMANTES

PIERRI-MENEM-Pereyra Arandía de Pérez Pardo-Flombaum

Ley Nacional 24.684 De 1996 – Ley del Tango

Declárase al Tango parte integrante del Patrimonio Cultural Argentino.

BUENOS AIRES, 14 de Agosto de 1996

BOLETIN OFICIAL, 02 de Septiembre de 1996

Vigentes

Decreto Reglamentario

Decreto Nacional 627/98

Creación de la Academia Nacional del Tango

Creada el 28 de junio de 1990, por decreto 1235 del Poder Ejecutivo Nacional, la Academia Nacional del Tango es la decimosexta en la historia de las Academias Nacionales.

Las Academias Nacionales se vinculan con el Estado Nacional a través del Ministerio de Educación y la Secretaría de Cultura de la Nación.

Fuentes

- Bertazza, Juan Pablo, “Si se calla el cantor”, 14 de diciembre de 2008, “Radar”, *Página/12*, Buenos Aires.
- Burgstaller, Carlos Hugo, “La censura en el tango”, mayo de 2005, *Tango Reporter*, Año X, N° 108, Disponible en web: <https://goo.gl/8i3AiY>.
- Fraga, Enrique (2006), *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina 1933-1953*, Lajouane, Buenos Aires.
- Lamas, Hugo; Binda, Enrique (1998), *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*, Ediciones Héctor L. Lucci, Buenos Aires.
- Lastra, Felipe Amadeo (1965), *Recuerdos del 900*, Editorial Huemul, Buenos Aires.
- Solero, Carlos A., “Celedonio Esteban Flores, poeta libertario del tango”, 31 de marzo de 2014, El Ciudadano web. Disponible en: <https://goo.gl/5vkEeC>.
- Taboada, Pablo, “La otra letra de Mano a Mano”, 27 de enero de 2013, Investigación Tango. Disponible en: <https://goo.gl/ES67eW>.
- “Tango Censurado” (s/d). Fuente: Tango Mapuche. Disponible en: <https://goo.gl/AyMPWN>
- Taullard, Alfredo (1927), *Nuestro antiguo Buenos Aires*, Peuser, Buenos Aires.

Organismos de consulta

- Ministerio de Educación de la Nación - Subsecretaría de Coordinación Administrativa - Producción: Dirección de Gestión Informática. Disponible en: www.senado.gov.ar
- “Quiero al Tango” (ONG). Disponible en: <http://www.quieroaltango.com>

Conclusiones

La formación educativa de una persona siempre ha tenido al menos dos facetas: una de carácter formal, vinculada a las instituciones oficiales, y otra de carácter vocacional, autodidacta, más vinculada al entorno y la búsqueda personal (lo que tradicionalmente se llama “la escuela de la calle” o “escuela de la vida”).

En el primer grupo, está básicamente la institución escuela y, en menor grado, las religiosas y otras instituciones como los clubes, asociaciones civiles, coros, etc.

Los primeros esfuerzos sistemáticos por impulsar la educación en todos sus niveles se rastrean hasta Manuel Belgrano. Gracias a su iniciativa, se impulsó la educación tanto primaria, técnica como universitaria, en un contexto hostil, donde la Corona boicoteaba cualquier esfuerzo de educación en las colonias. También abogó por la educación de las mujeres, algo poco común a comienzos del siglo XIX.

Tras su emancipación, y luego de décadas de disputa entre dos corrientes de pensamiento –una de inspiración cristiana, la otra de carácter racionalista–, en 1884 se sancionó la Ley 1.420 de Educación que expresamente presentaba el laicismo. El enfrentamiento del Estado con la Iglesia fue inevitable y llegó hasta tal punto que ese año el gobierno argentino –conducido por el presidente Julio Argentino Roca– rompió relaciones con el Vaticano y expulsó a su representante del país.

La escuela pasó a buscar una alfabetización masiva, y una afirmación tanto de los valores locales (idioma, símbolos patrios, próceres, territorio) como de los llamados universales (trabajo, honestidad, sacrificio, disciplina,

igualdad), todos ellos propios del pensamiento liberal. Dentro de esa construcción de la identidad nacional, no aparecieron incluidos aquellos elementos de la producción cultural que la población consumía de hecho, y que el sector dominante, educado sobre bases europeas, no consideraba como dignos de ser incluidos dentro del sistema educativo.

El tango fue -y es- quizá el mejor representante de esta creación popular ignorada. A pesar de algunas leyes y decretos que en las últimas décadas han buscado reivindicar su existencia, hoy día el género aún busca su lugar en la currícula educativa (el folclore ya ha sido incluida desde hace unas décadas, aunque sea en forma parcial, especialmente a nivel primario y vinculado sobre todo a los actos y las fechas patrias). Si bien existen una serie de instituciones terciarias y universitarias que hace más de veinte años que funcionan adecuadamente (Universidad del Tango, Escuela de Música Popular de Avellaneda, Academia Nacional del Tango), la inserción del género en los otros niveles educativos es aún una deuda pendiente.

El tango y la educación. Dos fuerzas vivas que finalmente, sí parecen tocarse. Se atraen y se repelen incansablemente. Es que el tango, a su manera, también ha educado a generaciones enteras. En su particular modo, y gracias a su origen plebeyo (como dice Carlos Gardel), ha enseñado a cientos de miles de inmigrantes a integrarse a una sociedad nueva, a comenzar de nuevo del otro lado del océano, a poder canalizar sus tristezas en un espacio creativo. Imperfecto, oscuro en ocasiones, nunca garantizó la alegría; en ocasiones, de hecho, todo lo contrario.

Quizá sea Discépolo quien haya hecho una síntesis maravillosa de lo que fue dicha enseñanza, en su tango "Cafetín de Buenos Aires":

Como una escuela de todas las cosas,
Ya de muchacho me diste entre asombros:
El cigarrillo, la fe en mis sueños
Y una esperanza de amor.
[...]
En tu mezcla milagrosa
De sabihondos y suicidas,
Yo aprendí filosofía, dados, timba
Y la poesía cruel
De no pensar más en mí.

Llegamos al final. El presente trabajo es un esfuerzo para tender un puente entre las partes. Realizando un relevamiento de las líneas de investigación académica existentes, así como de las leyes puntuales que benefician al reconocimiento oficial del tango, quisimos colaborar en visibilizar este género musical como posible objeto de estudio y análisis. Lo nuestro fue generar preguntas más que respuestas; problemas más que soluciones.

Nos gustaría recibir comentarios, opiniones, críticas (constructivas, por favor) al presente trabajo. Para contactarse conmigo, pueden escribirme al siguiente mail: julijula@gmail.com

Otros trabajos traerán, seguramente, mucha más luz y profundidad a la cuestión. Estaremos expectantes a las nuevas investigaciones y trabajos. Porque el tango se merece, por su historia, sus protagonistas y su enorme calidad artística, tener, finalmente, su lugar en el mundo de la educación y la ciencia.

Julián Barsky

