

**Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos
sobre Tita Merello**

Mercedes Liska

Revista Argentina de Musicología, Vol. 22 Nro. 1 (2021): 101-144

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Se dice de “ella”. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello

En el año 2017 fue estrenada una película sobre la vida de Tita Merello, una de las cantantes más representativas del tango entre las décadas de 1930 y 1960. “Heroína sensual”, representante artística de la mujer popular del cabaret y la noche de Buenos Aires, fue una actriz destacada de la época de oro del cine argentino, más valorada por la cinematografía y el teatro, y mucho menos presente en la historia de la música, incluso criticada por su “cualidad” vocal. En un contexto de proliferación en la presencia de discursos de género y sexualidad en la sociedad argentina, la película construye un relato biográfico nuevo de “La Merello” en el cual el presente se asume en mejores condiciones de existencia para las mujeres que el vivido por una cantante surgida del ámbito prostibulario y que llegó a ser aclamada como la figura femenina más importante del espectáculo argentino durante el siglo XX. El siguiente trabajo analiza y problematiza los discursos biográficos sobre Tita Merello elaborados por enunciadores divergentes y en distintas épocas, desde marcos conceptuales de la investigación biográfica desarrollados en el ámbito de las ciencias sociales, en cruce con estudios recientes sobre música popular, género y comunicación para pensar la construcción actual de sentidos de género a partir de la historia del tango y sus cantantes.

Palabras clave: Discursos biográficos, estudios de género, tango, Tita Merello, movimiento de mujeres

It’s Been Said about “Her”. Gender Significance in the Biographic Discourses about Tita Merello

A movie about Tita Merello’s life, one of the most salient tango singers between the 1930s and 1960s, premiered in 2017. A “sensual heroine” and an artistic representation of popular Buenos Aires cabaret and nightlife women, Merello was an important actress from the Argentinean golden age of cinema valued more for her work in films and theater than for her place in popular music history (where she is often criticized for her vocal quality). In the context of the growing presence of gender and sex discourses on Argentinean society, the movie features a new type of biographical narrative about “La Merello” in which the present is assumed to be a better time for women than the past in reference to a singer like her, who was born in the brothel scene and became one of the most acclaimed feminine figures in the 20th-century Argentinean entertainment industry. This article analyzes and problematizes the biographic discourses fashioned about Tita Merello at different moments by a wide variety of biographers —from conceptual frameworks developed within the social sciences in conversation with popular music studies as well as gender and communication fields— in order to examine the current constructions of gender’s significance in the history of tango and tango singers.

Keywords: Biographic discourses, gender studies, tango, Tita Merello, women's movement

Presentación¹

Detrás de una gran mujer siempre merodea un gran vacío.

Jorge Göttling, 2006.

En 2017 se estrenó en la Argentina la película *Yo soy así. Tita de Buenos Aires*, basada en una recreación ficcionada de la vida de Tita Merello (1904-2002), figura protagónica de la época de oro del tango y del cine argentino, y exponente destacada de la mujer independiente. De esa manera se brindaba homenaje a una cantante y actriz más valorada en la historia del cine que en la música. Sin embargo, su figura es central en las representaciones sociales forjadas a través del tango, en especial, las que cruzan el género y la clase social.

Desde mediados del 2000, el estudio sociocultural del tango fue creciendo marcadamente asociado a cuestiones de género y sexualidad en las prácticas de baile contemporáneas.² En los últimos años las representaciones del feminismo ganaron presencia en los discursos musicales, cuestión auspiciosa que ha generado una motivación creativa y organizativa entre mujeres músicas y bailarinas mujeres.³ Una cuestión menos atendida aún es cómo los discursos de género

-
1. Este artículo es resultado de un trabajo de investigación financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Buenos Aires, Argentina. Agradezco la colaboración de Soledad Venegas por la bibliografía compartida, un aporte solidario fundamental en el contexto de trabajo en tiempos de cuarentena, y de Clarisa López por la dedicación minuciosa en la desgrabación de la entrevista audiovisual de Tita Merello utilizada como material de análisis.
 2. Marta Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (Nueva York: Routledge, 1995); Marta Savigliano, “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”, *Guaraguao*, Vol. 6, Nº 5 (2002): 68-101; María Julia Carozzi, “Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires”, *Religão & Sociedade*, Vol. 29, Nº 1 (2009): 126-145; Sofía Cecconi, “Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente”, *Trans: Revista Transcultural de Música*, Vol. 13 (2009), <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art05.htm>; Mayra Lucio y Marcela Montenegro, “Ideología en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza”, en *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri (Buenos Aires: Biblos, 2012), 45-64; Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular* (Buenos Aires: Milena Caserola, 2018); y Anahí Pérez Pavez, *Tango y feminismo* (Buenos Aires: Contemporánea, 2020). En paralelo también se realizaron algunos estudios históricos del tango con perspectiva de género en relación a las letras y a la *performance* cinematográfica: Magali Saikin, *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino* (Stuttgart: Abrazos, 2004); Diego Armus, “Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”, *História, Ciências y Saúde*, Vol. 9 (2002): 187-207; y Fernanda Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”, en *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglo XIX y XX*, ed. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita (San Miguel de Tucumán: Edunt, 2008), 391-406.
 3. Entre el año 2017 y 2018 se formaron diferentes actividades y agrupaciones de artistas, músicas y bailarinas, que se autodefinen como tales, como “Movimiento Feminista del Tango” o “Tango Hembra”. Estas experiencias marcan una continuidad y un cambio respecto de un proceso anterior de políticas de género en las milongas en torno a la incorporación de la diversidad sexual y desheteronormativización del baile del tango.

actuales modifican la mirada sobre las tradiciones musicales populares respecto de la invisibilización de mujeres que formaron parte importante de esa historia.⁴

El tango ha sido narrado de muchas maneras. Biografías de artistas célebres, compilaciones poéticas y canciones, detalle de lugares, conjuntos, giras, bailes y recitales, actuaciones en la radio y el cine, hitos de consagración y anclajes estilísticos en distintas épocas; material informativo y reflexivo en los sentidos histórico-patrimonial, filosófico, musicológico, socio-antropológico y psico-social. La variedad de esos relatos compone una vasta historia narrada por hombres sobre la actividad artística masculina, reforzándose entre sí, en contraste con los estudios y ensayos sobre la danza. A pesar de la importancia indiscutible de las cantantes en la historia del tango y la música popular argentina, lo que se ha escrito parece poco.⁵ Debido a la participación de cantantes de tango mujeres en las películas argentinas durante la época de oro, en los estudios recientes sobre cine sí encontramos nuevas e interesantes apreciaciones sobre la dimensión de género en la historia de la música.⁶ Si el tango y el cine organizaron los prototipos representativos de mujer que forjaron la industria cultural,⁷ al mismo tiempo las cantantes, más allá de sus personajes, tensionaron el orden patriarcal de las maneras en las que hoy entenderíamos como agencia de género. Sin embargo, algunas relecturas recientes de impacto mediático han tendido a producir apreciaciones de la historia del tango que refuerzan la idea de la mujer víctima. La película sobre Tita Merello permite observar las maneras en las que se construyen nuevos relatos históricos de la música con intención de hacer justicia con artistas subvaloradas, pero que en el camino reduce y unifica la complejidad de los sentidos de género presentes en la historia cultural.

4. Mercedes Liska, “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”, *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32; y Noel Bulloni, Carolina Justo, Mercedes Liska y Karina Mauro, “Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género”, *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 5, N° 1 (en prensa).

5. Estela dos Santos, *Damas y milongueras del tango* (Buenos Aires: Corregidor, 2001); Estela dos Santos, *La historia del tango. Las cantantes* (Buenos Aires: Corregidor, 1994); Estela dos Santos, *Las mujeres del tango* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972); Tania, *Discepolín y yo* (Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973); Eladia Blázquez, *Mi ciudad y mi gente* (Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978); María Valdez, “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”, en *Cien años de cine. Vol. II*, ed. Claudio Pérez (Buenos Aires: La Nación, 1996).

6. Fernanda Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino”; Florencia Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello”, en *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico*, Vol. 2 (2013): 53-73; Matthew Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires: Ariel, 2013); María Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”, *Revista Imagofagia*, Vol. 17 (2017): 1-35.

7. Gil Lozano, “Género y representaciones femeninas”; Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”; y Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”.

El presente trabajo estudia las diferentes narrativas sobre Tita Merello con el fin de analizar representaciones de género y sexualidad en la música argentina.⁸ En especial indagamos sobre las articulaciones de sentido entre: 1) la historia de vida y la configuración de estrella del espectáculo y 2) la historia del tango y los rasgos de su *performance* musical. Por un lado, sostenemos que Merello es una figura contemporáneamente invisibilizada, una exponente fundamental de la cultura popular y masiva rioplatense que tuvo similar o mayor popularidad que Carlos Gardel. Por otro lado, destacamos la importancia que tuvo Tita como figura femenina irreverente del espectáculo musical en pleno desarrollo industrial de la cultura de masas. Caracterizada y autodefinida como la “mujer-tango” o la “mujer-hombre”, el personaje artístico se fusiona con la persona hasta un punto casi indisociable para delinear un destino de apariencia triste, nutrido de representaciones de género y sexualidad marcadas, de manera paradójica, por el mito del amor romántico⁹ y la figura de la víctima.¹⁰

Este artículo presenta un análisis de lo dicho sobre Tita Merello desde la óptica de los estudios sobre biografía y sociedad, un área de estudios nutrida en técnicas, métodos e interrogantes epistemológicos, derivada de la reflexión de los individuos en el contexto de las investigaciones sociales. El método biográfico en ciencias sociales contiene diferentes posibilidades. En nuestro caso, refiere a las narraciones sobre los individuos como espacios de construcción de la identidad social.¹¹ En particular nos interesan aquellos discursos que revelan un pensamiento de género.¹² Los debates teóricos de los estudios biográficos son puestos en relación con las problemáticas de la historia de las mujeres y algunos estudios recientes en

8. Este artículo forma parte de una investigación iniciada en el año 2016 sobre prácticas y representaciones de género y sexualidad en la música popular, en particular en la actividad musical realizada por mujeres en Argentina a través de estudios socioculturales e históricamente situados. La investigación se realiza en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

9. Marta Lamas, “Cuerpo: diferencia sexual y género”, *Debate Feminista*, Vol. 5, N° 10 (1994): 3-31.

10. Carolina Justo von Lurzer y Carolina Spataro, “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”, *La Trama de la Comunicación*, Vol. 19 (2015): 113-129.

11. Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007); y Ernesto Meccia, *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas* (Santa Fe: Eudeba y Ediciones UNL, 2019).

12. Ernesto Meccia traza un esquema de cuatro posibilidades de aplicación de la investigación biográfica: 1) la reconstrucción de entidades socio-estructurales con significación estructural es recreado a través del testimonio de los actores; 2) la realización de microhistoria (recrear un momento de significación histórica a través del testimonio de actores que vivieron como testigos y protagonistas; 3) la reconstrucción de culturas grupales (un episodio marcó un antes y un después en la vida de los individuos, e inauguró procesos de des-socialización y resocialización en escenarios particulares de la interacción social); y 4) Análisis de los discursos narrativos y la revelación de marcas narrativas (las narrativas del yo son construcciones discursivas a través de las cuales los individuos experimentan la identidad social). A su vez, el sociólogo Ernesto Meccia profundizó en esta línea teórico-metodológica en el país a partir del estudio de las trayectorias de género y sexualidad de individuos y las modificaciones de las mismas en función de los marcos políticos y culturales. Ver Meccia, *Biografías y sociedad*, 41.

comunicación que analizan las formaciones discursivas contemporáneas en torno a las representaciones de género y sexualidad en la Argentina.

Las cantantes y los discursos de género en la historia del tango

La historiadora feminista Dora Barrancos considera que en Argentina la historiografía no ignoró a las mujeres, sino que solamente las valoró en función de su participación en círculos domésticos y espacios de intimidad. En su libro *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Barrancos señala que los historiadores fundacionales las vislumbraron también como cooperantes y partícipes decisivas en situaciones de crisis y riesgo colectivo, aun cuando prevalecieron nociones de debilidad física, intelectual y moral.¹³ Sobre el arte, la autora dice lo siguiente:

En la música, en el canto, y sobre todo en el teatro y el cine, las mujeres han tenido una presencia tan significativa que cualquier caracterización sucinta resulta inapropiada. Se trata de espacios en los que, tal vez, ha habido mayor reconocimiento —lo “femenino” escénico, representacional, constituye un ejercicio que hunde sus raíces en el fondo de los tiempos—, pero hay géneros y especialidades en las que éste se demoró, y también fue lenta la incorporación femenina a las funciones jerarquizadas, como la regencia y la dirección de instituciones de arte.¹⁴

Barrancos también refiere a la actividad musical en la formación de las maestras de escuela a fines del siglo XIX influida por la implementación de pedagogías venidas del extranjero que acentuaban el papel de la música y de las artes.¹⁵ Barrancos además encuentra que en el país, a mediados del siglo XIX, las ideas emancipatorias de las mujeres contenían posturas críticas sobre la incentivación artística, como una actividad que las distraía de lo verdaderamente importante.¹⁶ Es posible que la visión de la música opuesta a los ámbitos de poder haya cambiado con el advenimiento de la profesionalización artística alrededor de 1920. De cualquier manera, estas referencias sirven para comprender que el panorama histórico de las ideas sobre los procesos de emancipación de las mujeres no es lineal.

13. Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), 6.

14. *Ibid.*, 343.

15. *Ibid.*, 111.

16. El libro menciona los escritos de Rosa Guerra, autora de un manual para mujeres educadoras de 1852, quien además dirigió un periódico llamado *La Camelia* y que, según Barrancos, es de innegable estereotipación de lo femenino, aunque que también contiene “chispas emancipatorias”: “Nuestras jóvenes vegetan en el aprendizaje del piano, del dibujo, y otras fruslerías”. Citado en Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*, 115.

Con las cantantes y la historia del tango podemos trazar una analogía y sostener que tampoco se puede decir que fueron olvidadas o que no ocuparon un lugar identificable en la diacrónica escrita —y narrada— del tango. Pero, al mismo tiempo, el lugar que la historia musical les asignó es claramente menor y hace perder de vista que fueron grandes protagonistas del tango canción.

De la relación entre mujeres y tango se ha escrito bastante sobre cómo las canciones las retratan, fundamentalmente la manera en que narran los peligros y castigos que reciben aquellas mujeres que desafían la vida doméstica. Martha Savigliano sostiene que estas letras nos hablan de los temores masculinos frente al avance en la participación pública y su ingreso como mano de obra asalariada durante las primeras décadas del siglo XX.¹⁷ La poética tanguera consagrada nos ofrece siempre, —o casi siempre— puntos de vista de la sociedad desde posiciones masculinas. En la década de 1970 encontramos algunos cuestionamientos directos a esa masculinidad enunciativa, por ejemplo, en un libro de la cantante y compositora Eladia Blázquez:

[Pero] tal vez a todos aquellos que les importa mi obra les interesa más conocer el porqué de mi arribo al tango, ese “género de varones”, como se ha dicho tantas veces, pero que yo no creo esté vedado a la mujer. ¿Acaso la facultad de sentir y expresar a la ciudad y a nuestra gente es un privilegio exclusivamente masculino? . . . ¿O es que las “minas” no formamos parte de este enjambre humano que es Buenos Aires...? Pero que la mujer no haya tenido acceso a la creación en el tango desde sus orígenes no extraña a nadie.¹⁸

En una entrevista personal a Susana Rinaldi en 2018, la cantante dice: “¿Qué es la mina [en el tango]? Lo que se explota”. Rinaldi señala las condiciones sociales bajas de varias de las artistas mujeres, cuestión que permitió que fueran explotadas y que aun en esas circunstancias reiteraran su agradecimiento y fidelidad a los hombres del tango y de la industria musical. Claro que las relaciones de las cantantes con los productores o músicos no se reduce a la condición de explotación, como es el caso que vamos a ver, ya que Tita Merello encontró complicidad, reciprocidad y sinergia creativa con determinados músicos y poetas. En la entrevista, Rinaldi describió un mapa de situaciones históricas en torno a las cantantes de tango; entre éstas, que no podían hablar en los medios o no se les preguntaba su punto de vista estético salvo que fueran estrellas del cine —el mundo que les permitió a las cantantes mostrarse y expresarse, y donde

17. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, 91.

18. Blázquez, *Mi ciudad y mi gente*, 16.

fueron más reconocidas. Por otro lado, Rinaldi resalta que los estilos de canto estaban condicionados por el gusto —masculino— del director artístico, especialmente reticentes a los registros agudos; o que a las mujeres no se les permitía envejecer en la profesión, por lo que las carreras eran más cortas y esto incidió en su olvido. Sobre el aprendizaje, la conversación aportó indicios para pensar que la mayoría de las cantantes eran autodidactas o habían estudiado actuación, cuestión que marca diferencias respecto de los cantantes hombres, variando sus competencias dramáticas, gestuales y corporales. Finalmente, que quienes se dedicaron al canto profesional del tango lo hicieron desafiando mandatos familiares, incluso hasta la disolución de los vínculos, y que muchas no formaron pareja afectiva estable, ni tuvieron hijos.

También en los 70 Tania, otra cantante de la generación de Tita, publicó sus memorias. El libro da cuenta de las reflexiones del hacer profesional en el mundo del tango vinculadas con apreciaciones de género presentes en consideraciones sobre el desempeño de las cantantes como grupo social, los momentos de mayor número de artistas femeninas o la primera mujer que cantó en radio.¹⁹ Tania historiza y teoriza sobre la contribución de las mujeres en el tango y en la cultura popular. También se puede ver la presencia intelectual del pensamiento feminista en las artistas de tango en el relato de Tania, aunque no necesariamente en apoyo a sus políticas y discursos:

Soy una de las mujeres del tango. “Las mujeres del tango” no es ni fue un movimiento feminista abriéndose camino en lo que frecuentemente ha sido acusado de dominio machista. Las mujeres del tango fuimos, somos, las cancionistas, cuyo surgimiento más generoso y consagración más rutilante podría precisarse entre las décadas del veinte y del treinta.²⁰

En este sentido, entre Eladia Blázquez y Tania vemos que hay distintas apreciaciones de género y debates en cuanto a cómo significar lo femenino y lo feminista en el tango.

Los trabajos pioneros de Estela Dos Santos son centrales para abordar el estudio de las cantantes de tango. En 1972 Dos Santos publicó *Las mujeres del tango* dentro de una colección famosa de libros breves sobre historia popular argentina. Allí refiere al nacimiento de las cantantes, su presencia en los inicios de la radio, y señala a la década de 1930 como un momento especial de desarrollo. Sus dos siguientes trabajos siguen el estilo más habitual de descripción biográfica orientada a la divulgación;²¹ sin embargo, en sus introducciones y cierres presenta reflexiones de índole teórico parecidas a las que por la misma época ocuparon a la musicología

19. Tania, *Discepolín y yo*, 65 y 69.

20. Tania, *Discepolín y yo*, 61.

21. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13).

feminista anglosajona. En 1994, en el tomo 13 de una conocida colección de la historia del tango, Dos Santos se ocupa de las cantantes, titulando la introducción como “Zona marginal”:

Como exponente típico de la sociedad machista, el tango -creado, manejado y dominado por varones- tuvo (tiene) a su costado, en su centro, a una zona que podemos llamar *marginal*, algo así como una casa de tolerancia (quilombo o queco para decirlo en viejo tango) ocupado por mujeres que lo cantaron, lo bailaron, lo compusieron y lo tocaron (lo cantan, bailan, componen y tocan) con humildad, bien pegadas al varón, pendientes de su visto bueno (ellos las contratan) con desplantes de independencia cuando reciben el aplauso del público, y cuando pueden tenerlos, en un constante amague de avance al frente, atreviéndose, abriéndole picadas a la *zona marginal* donde los varones del tango las quieren mantener confinadas, a veces consiguiéndolo, cuando se las nombra con el artículo: la Lamarque, la Simone, la Maizani y últimamente, la Rinaldi.²²

También en el año 1994, Marcia Citron teorizó sobre esto en relación a la sistematicidad del lugar relegado y periférico asignado a las mujeres, claramente identificado y funcional, en la música occidental por el orden cultural burgués.²³ Dos Santos va más allá de este diagnóstico general, deslizando tramas estilísticas entre las cantantes y dando cuenta de la heterogeneidad de formas interpretativas del tango que las mujeres desplegaron intensamente en las primeras décadas del siglo XX, de la tensión continua entre la profesión y la domesticidad.²⁴

Dos Santos abre un sinnúmero de temas ligados a las cantantes de tango desde un análisis pendular, es decir, señalando cómo la historia de las mujeres que hicieron la canción popular argentina se sitúa en parte a la sombra de los hombres y a la vez destacando su obra.²⁵ Su trabajo establece distinciones entre vedettes y cancionistas según sus públicos —masculino y femenino respectivamente—, y repasa las experiencias de las cupletistas y las tonadilleras, de las que surgieron grandes artistas del tango canción, ya que todas las actrices cantaban tango como parte de la actividad actuarial. Según su trabajo, entre 1923 y 1928, las cantantes de tango como tales surgen cuando las profesiones artísticas se especializan. Como veremos más adelante, es un momento de pasaje en el que Tita dejó de formar parte del coro del Teatro Bataclán y pasó a actuar y cantar. Sobre los años 1930, menciona el éxito de los concursos de canto en la radio y el desfile incesante de nuevas voces, y de cantantes exclusivamente radiofónicas. Esto lleva a sostener que en el año 1935 hubo un auge de cancionistas en radio, teatro y cine que abarcaba

22. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 2225.

23. Marcia Citron, *Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

24. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, 70.

25. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 11.

giras a Uruguay, Chile y Brasil; que proliferaron las academias y los profesores de canto; y que algunas de estas cancionistas se fueron consolidando poco a poco como actrices, relegando la actividad musical, por lo que se las grabó poco: “Lamentablemente hubo una ceguera permanente de los ejecutivos de las empresas, dentro de la cuota que tuvo el tango en distintos momentos a la mujer le corresponde una alícuota muy pequeña cubierta por dos o tres nombres”.²⁶ Dos Santos organiza y destaca los nombres de mujeres que crearon estilos de cantar el tango entre finales de la década de 1920 y principios de los 1930: Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Tita Merello, Amanda Ledesma, Ada Falcón, Nelly Omar y Dorita Davis.²⁷ A continuación, uno de los párrafos finales de su primer trabajo ilustra y amplía la información sobre formas de inclusión de las mujeres a raíz de una situación asociada a la figura de Rinaldi:

En limpio queda cierto dejo de amargura que trasuntan las mujeres del tango, tratando de abrirse camino a empujones entre la incomprensión, la falta de promoción, el machismo, negado pero existente, las frases repetidas por rutina que nadie se detiene a analizar: “la mujer no vende discos”, es una de ellas, “el tango no es para la mujer” es otra. No nos quedan páginas para abrir una polémica, que además sería estéril, porque hay que insertarla en una problemática mayor y más compleja, de la que el tango representa un pequeño sector. Como anécdota al caso vaya ésta. En el barrio de Pompeya, Centenera y de la Riestra, se le impuso el nombre de Homero Manzi a una placita. Estuvieron Troilo y Edmundo Rivero, con justicia. Invitaba la Municipalidad de Buenos Aires. A Susana Rinaldi, la cantante que hace más tangos de Homero, no la invitaron para que sumara su homenaje. Ni tampoco a ninguna otra mujer. El tiento se corta por lo más delgado.²⁸

En relación con la afirmación de que a las cantantes de tango se las grabó poco, Marina Cañardo sostiene que, tras los avances tecnológicos asociados a la reproducción fonográfica, la reducción de la actividad musical en vivo puede haber generado el recorte gradual en la participación de intérpretes mujeres.²⁹ Finalmente, Dos Santos alude a una disminución de cancionistas, paradójicamente, en la época de oro del tango: los años cuarenta hasta mediados del

26. Dos Santos, *La historia del tango (Tomo 13)*, 38. En particular pone el ejemplo de Nelly Omar que recién grabó discografía en el año 1946 cuando ya llevaba catorce años de carrera profesional.

27. Dos Santos, *La historia del tango (Tomo 13)*, 36. La Imagen 1 muestra la portada de un LP que reúne a la mayoría de estas artistas. También puede escucharse en el siguiente link:
https://www.youtube.com/watch?v=unUVOKpEo44&ab_channel=FelipePinto%3AFolkloreYTangoArgentino

28. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 109.

29. Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017), 91. Una nota periodística de 1921 hace mención al ocaso de las orquestas de señoritas a raíz del avance de la industria fonográfica.

cincuenta. Para Dos Santos el momento de esplendor y proliferación numérica de cancionistas entre mediados de los años veinte y durante los treinta, se da de manera paralela al surgimiento de la radio, época de fuerte actividad musical en el teatro de revista y en los cabarets. El musicólogo Juan Pablo González sostiene que a lo largo del siglo XX las figuras de cantora, cantante, cantautora y estrella de la canción surgieron de procesos sociales que llevaron a la mujer a ocupar papeles más protagónicos en la sociedad; así, en los años veinte, el cuplé, el espectáculo de variedades, las compañías de revista y el circo fueron escenarios protagonizados musicalmente por la mujer.³⁰

La matriz melodramática y la canción popular se fusionan en un modelo narrativo que Domingo Di Núbila llama “ópera tanguera”;³¹ y como afirma Savigliano, en estos espectáculos dramático-musicales la pasión, aplacada a más no poder en la vida cotidiana de la sociedad moderna, era el elemento constitutivo del género, el eje del conflicto. Las cantantes encarnaban a mujeres pasionales. Fernanda Gil Lozano analiza la narrativa de género que funda la ópera tanguera explicando que en ésta, la vida de la mujer joven de barrio que es encandilada por las luces del centro y la vida de excesos lujuriosos deviene en diferentes tragedias que son interpretadas como sanción moral, aun cuando el público no se identificara con el castigo. En este sentido, la moraleja de la ópera tanguera se puede entender en relación a lo que señala Lucy Green acerca de las connotaciones sexuales que reciben particularmente las cantantes dentro de la actividad musical de las mujeres, al utilizar un instrumento “natural” —la voz— que es percibido como más imbricado al cuerpo, más exhibido. Sin embargo, en el hombre, ese tipo de exhibición no recibe connotaciones sexuales sino que se asocia a una representación de liderazgo.³² Es dentro del proceso de sexualización de las cantantes que se conformaron los estereotipos de género.

De lo mencionado sobre trabajos acerca del cine que analizan los roles de las cantantes, encontramos los trabajos de Florencia Calzón Flores y María Aimaretti. Aimaretti compara las representaciones de género en el cine argentino clásico a través de dos figuras contrastantes y coetáneas en tiempo y desarrollo artístico: Libertad Lamarque, exponente de la canción sentimental —y la cantante más cotizada—,³³ y Tita Merello, representante del canto morocho y

30. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 201), 130. González señala que en Chile ocurre un proceso de masculinización de la música folklórica alrededor de la década del 50, coincidente con la masculinización del tango asociados al profesionalismo que problematiza la femineidad de la mujer (p. 132). Ver también Citron, *Musical Canon*, 5-12.

31. Ver Domingo di Núbila, *Historia del cine argentino* (Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959).

32. Lucy Green, *Música, género y educación* (Madrid: Ediciones Morata, 1997), 16.

33. Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”, 61.

lunfardo, la “vedette rea” del arrabal porteño (a su vez, ambas son protagonistas de *¡Tango!* de 1933, película que inaugura la llamada “ópera tango”). El estudio se centra en el análisis de dos películas estrenadas el mismo año de 1937: *Besos brujos* —con Libertad Lamarque— y *La fuga* —con Tita Merello—. Aimaretti sostiene que en la década del 30 las películas con tangos e intérpretes femeninas articulaban distintas prácticas de consumo y compara las formas de representación de las dos películas para señalar similitudes y diferencias en el prototipo de mujer y de cancionista que encarna cada una, y para mostrar las fisuras de ambos prototipos, ejerciendo el rol de víctimas y de justicieras al mismo tiempo.³⁴ El trabajo de Calzón Flores analiza las estrategias de los films con estrellas en Argentina y toma el caso particular de Tita Merello para observar cómo se constituye su imagen a través de dos ejes: los orígenes sociales y su rol como mujer independiente durante el contexto peronista, cuestión que retomaremos más adelante.

La investigación biográfica pretende hacer justicia a la presencia de los individuos en la vida social.³⁵ A continuación, nos sumergimos en las narrativas de y sobre Tita Merello, y para entender su complejidad recurrimos al método biográfico.

Imagen 1. Portada de la compilación discográfica de 1964 titulada *Mujeres con el tango*, que grabaron para el sello Odeón entre 1935 y 1964.



34. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 24.

35. Gabriel Nardacchione y Juan Piovani, “Las sociologías post contemporáneas: discusiones teóricas, estrategias metodológicas y prácticas de investigación”, *Cuestiones de Sociología*, Vol. 16 (2017): 19.

Imagen 2. Portada de venta reciente de la película *¡Tango!* con las imágenes de Libertad Lamarque y Tita Merello, mimesis de las posiciones sociales y morales que representan.



Entre la historia de vida y el mito tanguero de la mujer libre

—Un amigo me dijo “Presentála así: nadie ha dicho y ha cantado el tango como ella”. Está bien, pero otro amigo me dijo “Presentála diciendo: es la más grande trágica que dio la escena argentina, y quizás una de las más grandes trágicas de habla hispana”. Está bien, pensé. Y yo dije, por qué no presentarla así: Es una fuerza desatada, como una fuerza de los elementos, como el viento, como el agua, como el aire, como el fuego. Libre y Merello. Se llama Tita Merello. Está presentada. ¿Te presenté bien?

— Demasiado bien.

Antonio Carrizo y Tita Merello, 1984.

El método biográfico designa un amplio conjunto de procedimientos para la producción de datos empíricos relativos al estudio de la vida de los individuos que informa el paso del tiempo.³⁶ Es por esto mismo que las biografías reconstruyen hechos, lo que ocurrió en la vida de la persona, y experiencias: los significados que se le atribuyen a los hechos a través de relatos,

36. Meccia, *Biografías y sociedad*, 25.

documentos personales y autobiografías.³⁷ El análisis de las formas discursivas de la biografía nos muestra varias cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas centrales en este tipo de narrativas ya que se trata de “laboratorios de la identidad”, espacios donde la trama narrativa nunca es espejo de lo vivido aunque le dé sentido. En otras palabras, estos relatos no ofrecen verdades fácticas, sino verdades narrativas construidas por quien narra.³⁸ En estos procesos la biografía queda imaginariamente modelada como un “proyecto reflejo del yo”.³⁹

La forma en que se ha contado la historia de vida de Tita Merello muestra esta complejidad. Ya Estela Dos Santos sostenía que Tita desmitifica el tango aun cuando el mito la conforma.⁴⁰ La trayectoria social pasa del suburbio al centro de la ciudad en los comienzos de la comercialización del esparcimiento popular, el triunfo en el mundo de la noche, el abandono y la soledad. Las historias y personajes que representa a través de las canciones y la actuación teatral se pliegan a hechos y experiencias de su vida de modo inseparable.

De una serie amplia de materiales biográficos consultados seleccionamos dos fuentes complementarias que funcionan de referencia: la desgrabación de una entrevista que le realizaron a Merello en televisión y una de las biografías existentes —aunque, como se verá, éstas se ponen en relación con otras fuentes no menos importantes, como su repertorio, al que vamos a considerar parte del material biográfico—. En 1984, Merello fue entrevistada durante una hora en un programa de televisión. La entrevista da cuenta de una retórica performática elaborada y del pensamiento biográfico desplegado en los relatos de vida de Tita. Ese año Merello cumplía ochenta años y concedió la entrevista —cuestión a la que accedía muy de vez en cuando, a regañadientes y cuestionándola como trabajo no pago—, lo que es un indicio de que en la situación de entrevista ve comprometida su *performance* artística.⁴¹ Por otro lado, la entrevista constituye un espacio para observar las estrategias de producción del relato⁴² y los recursos estéticos multidimensionales que la configuran como mujer representante del pueblo en la cultura de masas y como “rebelde decidora de verdades crudas”⁴³:

37. *Ibid.*, 36.

38. Arfuch, *El espacio biográfico*, 45.

39. Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (Barcelona: Península, 1995).

40. Dos Santos, *La historia del tango*, 2372.

41. Entrevista realizada en el marco del programa “Los Grandes” conducido por el periodista Antonio Carrizo, 1984.

La entrevista completa se puede consultar en el siguiente link:

<https://www.youtube.com/watch?v=AyYqYRnKpq8&t=1831s>

42. Meccia, *Biografías y sociedad*, 23.

43. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 77.

“¿Quién te hizo cantar por primera vez en un escenario?”

“El hambre”.⁴⁴

En 2001 se publicó el libro *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*, la biografía de Néstor Romano. La publicación fue algo premonitrice: meses después Tita falleció, en el 2002, a los 98 años. Aunque luego se publicaran otros libros,⁴⁵ elegí enfocarme en éste por la amplia experiencia periodística del autor en el mundo del espectáculo y por la importancia de la editorial, Sudamericana.⁴⁶ Romano es un periodista asociado al diario más conservador de la aristocracia argentina, *La Nación*, el cual siempre se mostró crítico con el trabajo de Tita y de los artistas populares en general.⁴⁷ Por último, es importante estudiarla porque la biografía de Romano guarda relación con la película de 2017 que analizamos en el apartado siguiente.⁴⁸

Dos Santos explica que a lo largo del tiempo los relatos de vida propios de Tita fueron cambiando, alimentando las dudas y despistando. A modo de ejemplo transcribimos un relato propio de Tita, de su infancia, siempre narrada en torno a pesares y sufrimiento, que aparece en la biografía de Romano:

Comencé mi camino por las calles. Tenía hambre. Cómo habrá sido la expresión de mi rostro que un hombre se dio cuenta de mi miseria. Me preguntó qué me pasaba y le contesté: “tengo hambre”. No podía simular otra cosa. ¿Qué mejor que decir la verdad? Por un mendrugo de pan hubiera dado cualquier cosa. Sólo los que padecieron hambre podrán comprenderme. Ese hombre entró a un comercio y me compró un sandwich. No sé de qué era, pero me pareció el manjar más exquisito. Jamás me olvidaré de ese hombre, de su compasión. Con ese sandwich me alivió el hambre. Era judío, por eso siento respeto por los judíos. Cuando fue el atentado a la AMIA, en 1994, fui al lugar donde se produjo el horror. Tomé una piedra y la guardé. Era el símbolo, el testimonio a ese hombre judío que me dio pan.⁴⁹

Este relato se encuentra en otros testimonios de igual estilo pero modificado en su contenido, por lo que no se pone en duda alguna el hecho sino la elaboración retórico-dramática

44. Entrevista a Merello, 1984.

45. *Tita Merello*. Colección de Tango, vol. 15. (Buenos Aires: Clarín, 2005); Josefina Delgado y Alberto Perrone, *Tita Merello. La morocha argentina* (Buenos Aires: Aguilar, 2006); Gustavo Cabrera, *El mito, la mujer y el cine* (Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2006); Ana Nisenson, *Corazón en llamas. Tita Merello* (Buenos Aires: Editorial del Dragón, 2007).

46. Asimismo, existen innumerables relatos biográficos más breves asociados a la historia del cine y del tango, el segundo grupo más orientado al estilo de divulgación que a la narrativa historiográfica.

47. Dos Santos, *La historia del tango (Tomo 13)*, 36.

48. La biografía incluye varios testimonios de personas que la conocieron y fragmentos de una entrevista de la cual no se presenta información, pero que da cuenta de un relato y una retórica que le era propia.

49. Néstor Romano, *Se dice de mí. La vida de Tita Merello* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001), 11.

del discurso.⁵⁰ Dice el crítico de teatro —y amigo de Merello— Edmundo Guibourg que Tita no adscribía a quitarse la máscara del personaje, burlándose de lo que hubiera de oficio en su personaje.⁵¹ La mayoría de los relatos coinciden en que Tita nació en San Telmo, barrio del fragor del tango, “en una vivienda más que humilde”.⁵² El drama del hambre en su infancia va a ser tratado permanentemente en relación a su historia: “Por primera vez caminé apurada, por vos, calle Corrientes, para devolverle a mi vieja, en pago de su tristeza, mi primer sueldo”;⁵³ “Toda mi vida está en la calle Corrientes. En la calle Corrientes angosta, del viejo cabaret”.⁵⁴ La calle donde estaban los teatros y luego los cines aparece constantemente como metáfora del sueño cumplido. Pero, en su relato, la referencia a la Avenida Corrientes no comienza con su vida en la actuación. En la entrevista de 1984 cuenta que comenzó a trabajar en esa calle como mesera en un bar. La historia política también se inserta en los pasos incipientes de su biografía porque cuenta que iban a almorzar personalidades famosas de la política como Lisandro de la Torre,⁵⁵ que incluso reparó en su personalidad, destellante y típica.

El relato de vida inicial de la artista está entrelazado con su condición de género como mujer pobre. En 1972 Tita publicó un libro de memorias con algunas reflexiones sobre su vida. Cuenta que creció sin padre, que nunca fue a la escuela, que no tuvo amigas en la infancia; la “mucamita sin sueldo” que la madre no pudo mantener ni cuidar; que se enfermó y que por eso la mandaron al campo.⁵⁶ Habla de “procacidades” vividas en su adolescencia y que “mujeres de la noche” la ayudaron a sobrevivir. En la biografía de Romano, Tita afirma que “cuando se pasan necesidades, cuando no se puede soportar más, cuando ni trabajar de doméstica se puede porque no te quieren ni para eso, hay que llegar a cualquier cosa”.⁵⁷ Estuvo relacionada con un hombre que no la dejaba hablar en público: “me tenía sojuzgada”.⁵⁸ El vínculo con los hombres estaba mediado por la necesidad económica acuciante, y su desarrollo artístico redefinió esas relaciones.

Su ingreso al mundo artístico por necesidad económica, sorteando el trabajo sexual, trasmutó en un discurso de su condición trabajadora de una manera poco usual que se expresa de

50. En el libro de la Asociación Argentina de intérpretes, el diálogo con la persona que le da de comer es otro, y lo que le compra para comer también. René Vargas Vera, *Mujeres del tango: hasta los años 50* (Buenos Aires: AADI, 2012), 42.

51. Guibourg, “Prólogo”, en Tita Merello, *La calle y yo* (Buenos Aires: Kier, 1972), 15.

52. Romano, *Se dice de mí*, 9.

53. Citado en Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 79.

54. Entrevista a Merello, 1984.

55. Lisandro de la Torre (1868-1939) fue un dirigente político santafesino, abogado y escritor, reconocido por sus ideas progresistas como la autonomía municipal, la separación de la iglesia del Estado, los derechos laborales, el voto femenino, la división de los latifundios y las denuncias a hechos de corrupción del poder económico.

56. Una versión cuenta que su madre planchaba ropa. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 42.

57. Romano, *Se dice de mí*, 30.

58. *Ibid.*, 21.

muchas maneras: desde reconocer el trabajo tras bambalinas de las peluqueras y maquilladoras, hasta su preocupación por los y las artistas olvidados, e incluso hablar públicamente del pago por sus trabajos. “Siempre se me ha criticado que me quejo por la falta de dinero, pero es verdad”.⁵⁹

Sus comienzos artísticos ocurrieron como integrante del coro del Teatro Bataclán, lo que Tita nombra como “el viejo cabaret”. Actuó por varios años en diferentes teatros y compañías, alternando revistas y sainetes con participaciones en cine en calidad de “comediante tanguera”⁶⁰ y “vedette rea”,⁶¹ hasta que en 1932 obtuvo el rol protagónico en la comedia musical de Francisco Canaro e Ivo Pelay *La muchachada del centro*, con la que hizo gira por Argentina y Uruguay. En la primera parte de su carrera, el éxito de su trabajo en el teatro estuvo enfocado en lo que se conoce como cancionero “canyengue”,⁶² milongas o tangos de pulso ligero y popular, una alternativa al tango decente y moderno que impuso la burguesía en los salones elegantes.⁶³ Las primeras canciones que grabó fueron tangos humorísticos, como “¡Qué careta!” o “Sos una fiera”, que se mofaban de los hombres engrupidos. Una de las canciones más populares de su repertorio de entonces fue el tango “Qué vachaché” de Enrique Santos Discépolo —anterior al emblemático tango “Cambalache”— en el cual se hace una crítica social expresa al hombre que ostenta riqueza.⁶⁴ Ese sarcasmo político se repite en canciones como “Dónde hay un mango” de Francisco Canaro e Yvo Pelay, o “Los ejecutivos” de María Elena Walsh, ya en los años sesenta.⁶⁵ Sin embargo, este tipo de crítica política es una característica de los tangos de los 30, durante los años previos al peronismo.

En 1927 grabó con la compañía Victor pero pronto se convirtió en artista de Odeón. Oscar del Priore enumera 89 canciones grabadas en 14 discos distintos.⁶⁶ Es llamativo que entre 1931 y 1953 su canto sólo se haya grabado en películas, y aunque esto puede deberse a que creció artísticamente en el teatro, sin embargo, también puede considerarse un ejemplo de que a Tita, como a otras artistas mujeres, las discográficas le prestaron poca atención.⁶⁷

59. Jorge Göttling. *Tita Merello*. Colección de Tango, vol. 15 (Buenos Aires: Clarín, 2005), 81.

60. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 3.

61. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 56.

62. Romano, *Se dice de mí*, 89.

63. Liska, “El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920)”, *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 28.

64. Un fragmento de “Qué vachaché” dice: “No te das cuenta, que sos un engrupido?/ Te creés que al mundo lo vas a arreglar vos?/ Si aquí ni Dios rescata lo perdido!/ Qué querés vos? Hacé el favor!/ Lo que hace falta es empaçar mucha moneda/Vender el alma, rifar el corazón, Tirar la poca decencia que te queda. . ./Plata, mucha plata! Yo quiero vivir!”. Este tango Tita lo estrenó en el teatro y lo grabó en disco muchos años después: https://www.youtube.com/watch?v=QH00hIU8NA&ab_channel=TitaMerello-Topic

65. https://www.youtube.com/watch?v=QRtDS6X2tKA&ab_channel=jcptango

66. Oscar del Priore, “Discografía”, *Tita Merello*. Tango de colección N° 15 (Buenos Aires: Clarín, 2005), 114.

67. Héctor Benedetti, *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019).

Las narraciones le van a adjudicar a esta experiencia de Tita la marca de origen de cierta fortaleza, el espectáculo de una Argentina moderna e inclusiva, lugar que igualmente no aceptó de manera condescendiente. Su estatus de artista reconocida no la alejó de la pobreza en términos simbólicos; por el contrario, se proclamó vocera de las clases populares. “Siempre sintió rechazo hacia las clases altas” y lo manifestaba.⁶⁸ En sus comentarios se reitera la valorización de personas de la clase trabajadora, artistas del espectáculo incluidos. De allí se desprende el agradecimiento constante a los hombres que le dieron trabajo.

Luego de sus actuaciones en el teatro de sainete y el viejo cabaret, Tita consiguió participar en *¡Tango!*, la primera película argentina del cine sonoro. El éxito del teatro lo volvió a encontrar en el cine con dos películas: *Así es el tango* (1937) y *La fuga* (1937). En ellas aparece su interpretación dramática, que se consolidó en teatro con la obra *Filomena Marturano* en el año 1951. Se produce un desdoblamiento de Tita en dos actrices distintas, la comediente y la dramática, pero siempre en personajes en contextos de pobreza y marginalidad. Tanto para Aimaretti como para *Dos Santos* su primer protagónico dramático en 1937 implicó la confirmación de su capacidad como actriz cinematográfica.⁶⁹ Pero además, lo que acredita su actuación dramática es otro estatus cultural. Esto nos muestra que la consagración de Tita en esa época coincide con la trayectoria de adcentamiento del tango. Su participación en el cine “serio” le otorgó un tipo de legitimidad aun cuando musicalmente sea todavía recordada por una comicidad sensual y políticamente atrevida. De esta manera, el personaje clave de Tita en el cine, su protagónico en *La fuga*, representa a la heroína sensual, la “mujer del escándalo”, urbana, frontal y nocturna, en riesgo por su libertad sexual no reproductiva.⁷⁰ Nuevamente, Tita y los personajes que encarna y da voz se parecen, y requieren contextualización.

La poética del tango moderno narró, a partir de la década de los veinte, los peligros que representaba el avance y la autonomía de las mujeres en la vida pública más allá de los círculos familiares. Esta misma narrativa se trasladó al cine de las óperas-tango.⁷¹ El contexto cultural de las décadas del veinte y treinta propuso la idea de una mezcla cultural en la que la modernidad fue también escenario de fantasías reparadoras.⁷² El mundo del espectáculo se presentaba como una nueva carrera abierta a las nuevas generaciones: el pasaje del tango del “arrabal” a la *broadcasting* construyó una idea de popularización de las vías de ascenso socioeconómico

68. Romano, *Se dice de mí*, 101.

69. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 15.

70. *Ibid.*, 56-57.

71. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion*, 101.

72. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 29.

diferentes a las tradicionales de la oligarquía.⁷³ Esta nueva cultura de masas reprodujo la matriz patriarcal y los valores de la masculinidad alrededor de los cuales se elabora la figura femenina del tango.⁷⁴ Es en este contexto que se entiende que el personaje artístico de Tita Merello, “la milonguita”, sea una continuidad de la historia de su vida: “Nací donde termina el asfalto y comienza el barro” dice su personaje en *Filomena Marturano* (1951).

En la década de 1930, Tita interpreta a la *femme fatale* que “hacía sonrojar a las mujeres púdicas” y a la que se consideraba una mujer liberada. Romano afirma que fue incluso multada por actuar en el teatro sin usar medias.⁷⁵ La portada de la biografía de Romano la presenta así, mostrando las piernas y con un cigarrillo en la boca; una sexualidad femenina no doméstica que también demostraba fotografiándose usando pantalones, cuestión no menos desafiante.⁷⁶ Su ejecución del tango “El choclo” en la película *La historia de tango* (1949) fue una interpretación emblemática de la audacia de su sensualidad para la época:⁷⁷

Tita emplea un cinismo especial para la burla, la hace suya y sintetiza lo que siente esa mujer que dejó de ser esclava para convertirse en ama. De alguna forma marca la independencia femenina que en los años 40’ se insinuaba a pasos rápidos.⁷⁸

De los vínculos de Tita con el peronismo, en las décadas del 40 y 50, existen narrativas sugerentes y también complejas. Romano afirma que Merello floreció durante el peronismo pero no gracias a él.⁷⁹ Lo cierto es que, aunque aparezca en una foto junto a Evita en una reunión convocada por la actriz Fanny Navarro, Tita no participó de actos políticos peronistas. En varias oportunidades Tita contó cómo ayudó a la cantante Libertad Lamarque a irse del país después que el peronismo ascendió al poder,⁸⁰ y cómo defendió al cómico Pepe Arias al que el peronismo censuró por hacer chistes políticos. Romano cuenta que hasta el temido secretario de prensa de Perón, el censor Raúl Alejandro Apold, tuvo miedo de lo que Tita pudiera decir durante el Festival de Cine de Mar de Plata de 1954, debido a la propaganda política utilizada durante el

73. Cecilia Gil Mariño, “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting”, *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Buenos Aires: Teseo, 2015), 117.

74. *Ibid.*, 120.

75. Romano, *Se dice de mí*, 29 y 30.

76. Gil Mariño, “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting”, 136.

77. La versión que consagra a Merello interpretando “El Choclo” de Ángel Villoldo en la película *La historia de tango* (1949) se puede ver en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=I3PKtEjNtP4>

78. Romano, *Se dice de mí*, 88.

79. *Ibid.*, 79.

80. En sus trabajos como actriz Eva Duarte de Perón, antes de convertirse en una figura de la política, filmó una película junto a Libertad Lamarque en la que ambas se pelearon fuertemente.

evento.⁸¹ Calzón Flores sostiene que la relación entre Tita y el peronismo es más profunda que las simpatías políticas propias, y que es la actriz más representativa del peronismo. Calzón Flores afirma que junto con el melodrama, el tango construyó sentidos negativos en torno al ascenso social, cuestión que aparecía tematizada en los tangos cantados por Tita en los años 30. Quienes ascendían como estrellas de la canción borraban su origen social, mientras que Tita hizo lo contrario: “La lucha contra el desprecio y la humillación es lo que Tita Merello encarna. En este punto la afinidad con el discurso peronista, sobre todo con lo que James identificó como su costado herético, se hace evidente”.⁸² A su vez, el peronismo genera una actitud más comprensiva respecto de las mujeres que se sitúan por fuera de los márgenes de la domesticidad, pero no hay que perder de vista que la caracterización de Tita como mujer independiente debe ser enmarcada en el contexto de exaltación de modelos de afirmación personal que promovía la industria cultural.⁸³

Antes de continuar con su trabajo artístico es necesario hacer un paréntesis y decir que en los años 40, Tita tuvo una relación de pareja con el actor cómico Luis Sandrini, con quien había compartido la filmación de la película *¡Tango!*. Fue una relación que duró ocho años y que fue muy celebrada por el público y avivada por la prensa. Lo interesante es que en esos años Tita trabajó poco y no es casual que la relación haya terminado cuando, en 1948, el actor viajó a España por trabajo y ella decidió quedarse en Argentina porque le habían ofrecido un protagónico en la obra *Filomena Marturano*. Dos Santos sostiene que durante esos años estuvo supeditada a su vida, pero cuando se separan se emparejan en popularidad.⁸⁴ Romano sentencia que Tita no tuvo suerte en el amor, que su relación con Sandrini fue de sumisión, y que después de ésta se re-sexualizó, convirtiéndose en una “acosadora sexual” que la prensa criticaba por sus relaciones con varones más jóvenes que ella, y avivaba rumores de que tenía relaciones sexuales tras las bambalinas del teatro.⁸⁵

La década de los años 50 es su gran momento como actriz, al punto de estrenar películas que se proyectaban simultáneamente en cines ubicados uno frente al otro, el Gran Rex y el Ópera.⁸⁶ Películas como *Arrabalera* (1950), *Los isleros* (1951), *Deshonra* (1951), *Mercado de abasto* (1955) o *Para vestir santos* (1955), además de grandes éxitos comerciales, fueron películas con mucha participación de mujeres en las que aparecen destacadas las conquistas

81. Romano, *Se dice de mí*, 68.

82. Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”, 62.

83. *Ibid.*, 65.

84. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 31.

85. Romano, *Se dice de mí*, 61.

86. Melo, “El vestidor”, *Página 12* (27 de junio de 2014), s.p.

sociales logradas con el peronismo en relación con los derechos laborales.⁸⁷ En 1949 se aprobó el voto femenino y Tita, en cierto modo, encarnaba en la cultura de masas lo que Evita en la escena política. Durante la época peronista, Tita refuerza la autorreferencia a través de canciones como “Arrabalera”, “Pipistrela” o “Se dice de mí”. Aunque de esta milonga hay versiones grabadas en 1943, el tema se hizo popular después de que lo interpretara en la película *Mercado de Abasto*, en el personaje de una puestera del mercado.⁸⁸ “Se dice de mí” ostenta un tono desafiante equiparable a la figura del compadrito. Cantada originalmente por una voz masculina, la versión de Merello cambió el género masculino de la canción.⁸⁹ Ya como milonga de estilo canyengue, el carácter de esta canción se volvió sinónimo de su personalidad:

Se dice de mí
Se dice que soy fea
Que camino a lo malevo
Que soy chueca y que me muevo
Con un aire compadrón.

A menudo, Tita utilizaba las letras de las canciones que interpretaba para auto-representarse. “¿Sabe en qué consiste mi insolencia? En mi fealdad. Esa verdad tantas veces contemplada con impavidez me da la pauta de mi propio valor. A lo que he llegado fue por mí misma”.⁹⁰ “Pipistrela” cuenta las astucias de una mujer para sobreponerse a los hombres y buscar su independencia económica:

Ya estoy seca de tantos mucamos
Cocineros, botones y juardas
Yo me paso la vida esperando
Y no viene, el otario.
Yo quisiera tener mucho viento
Pa’ comprarme sombrero, zapatos
Aniáparme algún coso del centro
Pa’ largar a esta manga de patos.⁹¹

87. Romano, *Se dice de mí*; Vargas Vera, *Mujeres del tango*; Karush, *Cultura de clase*.

88. https://www.youtube.com/watch?v=E82nc_sU85M&ab_channel=HugoFern%C3%A1ndez-Tango

89. María Edurne Zuazu y Rubén López Cano, “Las músicas de Betty La Fea”, *Latin American Music Review*, Vol. 35, Nº 1 (2014): 26.

90. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, p.138.

91. Pipistrela significa murciélago en italiano. La canción se puede escuchar en el siguiente enlace:
https://www.youtube.com/watch?v=hl6yVxlymRM&ab_channel=Cachoe122

Tanto en “Se dice de mí” como en “Pipistrela” Tita combina el sarcasmo con la condición de mujer del pueblo alrededor de la metáfora de la fealdad compensada por la astucia que despierta la supervivencia. *Arrabalera* es una película protagonizada por Tita que da pie a la canción del mismo nombre y que Sebastián Piana y Cátulo Castillo compusieron para ella.⁹² Con esta canción (“Arrabalera”) se define una estética musical y una representación femenina asociada al sistema de imágenes plebeyas del peronismo:⁹³

Arrabalera
 Como flor de enredadera
 Que creció en el callejón
 Arrabalera
 Yo soy propia hermana entera
 De chiclana y compadrón
 Si me gano el morfi diario
 Que me importa el diccionario
 Ni el hablar con distinción
 Llevo un sello de nobleza
 Soy porteña de una pieza
 Tengo voz de bandoneón.⁹⁴

Cuando en su entrevista Antonio Carrizo le preguntó a Tita quién le había enseñado a leer, ella contestó: “El diccionario”. De esta manera, la cantante remitía a las letras y expresiones de sus canciones, y a la vez reforzaba una imagen de autonomía didáctica. Tita representa no sólo a la mujer pobre sino a la mujer “inculta” a través de la cual reivindica los saberes de la calle.⁹⁵ Es interesante ver que de la construcción del yo artístico de Tita como mujer del pueblo en los años cincuenta participan músicos y realizadores audiovisuales varones que componen y escriben para ella. ¿Cómo interpretan estos hombres el personaje de Tita Merello? Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo, Sebastián Piana, Cátulo Castillo son algunos de los músicos y letristas con los que Tita logra complicidad creativa para definir un estilo y un personaje musical. En este sentido podemos pensar en una relación de reciprocidad que Tita estableció con esos hombres, poetas y músicos.

92. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*; Romano, *Se dice de mí*.

93. Daniel James, *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990), 54-87; Pablo Alabarces, *Peronistas, populistas y plebeyos: crónicas de cultura y política* (Buenos Aires: Prometeo, 2011), 26.

94. https://www.youtube.com/watch?v=UH1x93rRXWg&feature=emb_rel_end&ab_channel=ElCachafaz09

95. Calzón Flores, “El sistema de estrellas en Argentina”, 65.

Imagen 3. Tita Merello en los camarines de una obra de teatro de revista. Archivo General de la Nación. Número de inventario: 321729. S/f



Imagen 4. Visual de la biografía de Néstor Romano (2001).



Imagen 5. Afiche publicitario de la película *Arrabalera* (1950).



Con el derrocamiento militar del peronismo en 1955 la actividad cinematográfica de Tita disminuyó, por lo que se limitó a hacer modestas presentaciones cantando tangos para las clases populares junto a personajes como Hugo del Carril y Fanny Navarro, a quienes apoyó y defendió

tras la desperonización del país.⁹⁶ *La morocha*, rodada precisamente en 1955 y en la que encarnó a una prostituta y realizó una interpretación del tango homónimo, representa un momento de declive de la carrera de Tita. Tras el derrocamiento del gobierno en ese año, el estreno de esta película quedó demorado hasta la restauración democrática de 1958. Cuando ésta se estrenó, ya no tuvo el éxito de sus anteriores cintas.⁹⁷ El imaginario social de la Argentina había cambiado y Tita tuvo que reinventarse.

Un tema aparte es lo que se ha dicho acerca de su voz y su estilo de cantar. Dos Santos se limita a explicar que Tita impuso una manera singular de decir el tango, asociada al estilo de Sofía Bozán: “El tango chacotón y burlesco de los orígenes se había transformado en un lamento dramático lleno de *pathos* en las voces de la Ñata Gaucha y de Gardel. Pero la veta cómica, aunque relegada a un segundo plano, no había desaparecido, perduraba y era recreada por Tita y por la Negra Bozán”.⁹⁸ Blas Matamoro va más allá al sostener que Tita hace una variante del tango característico impuesto por la Bozán al agregar un matiz de humor cínico y agresivo, propio del pesimismo porteño, que se ríe pintorescamente de lo que le repugna y no puede modificar, sobrepasando así la risa superficial.⁹⁹ Esto está relacionado con lo que se conoce como el “adecentamiento” del tango,¹⁰⁰ el proceso de modernización de letra, música y baile para generar una versión burguesa y blanqueada del tango cómico popular.¹⁰¹

En la entrevista, Tita recuerda que en los años 30 todas las cancionistas reproducían un mismo estilo vocal. Ilustra su declaración con una anécdota sobre una grabación de varias artistas para el sello Victor que le dejó clara esa similitud estilística: “No, miento . . . estábamos Libertad Lamarque, Azucena Maizani. Todas teníamos la misma voz”. Provocando una vocalidad más nasal y más aguda agrega: “Yo cantaba una canción que decía ‘Yo te quiero, no quiero que me casques/ mi papito /pa’ quererte/ mi papito’. Era un mecanismo así”.¹⁰² En la entrevista expresa que fue alrededor de los cuarenta años que encontró lo que considera su “tono” propio para cantar. Se nota que duda de la palabra que utiliza, ajena al lenguaje musical académico. Ella sostiene que logró su estilo imitando con la voz el tipo de emisión sonora del bandoneón y su fueye. La letra de “Arrabalera” confirma esa mimesis, inventiva de su autodidactismo: “soy porteña de una pieza/ tengo voz de bandoneón”. Además, quiere decir que

96. Roman, *Se dice de mí*, 83.

97. *Ibid.*, 78.

98. Dos Santos, *Las mujeres del tango*, 74.

99. Matamoro, *Historia del tango* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971), 77.

100. Matamoro, *La ciudad del tango* (Buenos Aires: Galerna, 1982), 1-114.

101. Gustavo Varela, *Mal de tango* (Buenos Aires: Paidós, 2005), 1-198.; y Liska, “El arte de adecantar los sonidos”, 1-34.

102. Entrevista a Merello, 1984.

Tita define su estética vocal durante el peronismo, pero en su decir va a privilegiar el origen divino de sus cualidades vocales, como la herramienta que Dios le proveyó para ayudarla.

Al respecto de su vocalidad, es importante considerar las valoraciones que se filtran en los comentarios de la mayoría de los autores que han escrito sobre ella. Esto se observa de manera sutil en las apreciaciones que realiza la cantante Tania, cuando afirma que “A medida que en [Tita] ha ido creciendo la actriz teatral y cinematográfica, su voz ha disminuido en emisión y ganado en expresión”.¹⁰³ Romano es mucho más tajante al decir que tiene “Poca voz, compensada con expresión”. Romano presenta un listado de producción artística de Tita sin dar una discografía, lo que muestra que su interés en ella se da a partir de lo escénico, no necesariamente de lo musical.

La subvaloración vocal se hace mucho más evidente cuando se recurre a la opinión de un excelso profesor de canto:

Singular estilo hecho de alternancias entre el recitativo y el canto como tal. Lo hizo al modo de un juego canoro, a veces inasible, que si uno se descuida y no presta atención necesaria al escucharla, puede confundir torpemente tal paso del decir al cantar como si fuese desafinación. El prestigioso maestro de canto Sergio Tulián, sostiene que a una gran artista como Tita Merello, que descolló en el teatro y en el cine y que además cantó por corajuda, sin vueltas, no se la puede juzgar por el detalle superfluo del fiato” . . . “Ella –prosigue Tulián– tenía una enorme intuición femenina, un desarrollado instinto por la supervivencia, que en algunos individuos nace antes que la inteligencia y que precede a toda educación, como estímulo interior en el reino animal. En este desarrollo del instinto se basa gran parte del atractivo carismático de nuestra gran intérprete, que no necesitó de una gran voz”.¹⁰⁴

Más allá de la naturalización con que se suele definir el arte popular, Tita no consideraba su voz como limitada; al contrario, creía que era una voz privilegiada de un estilo cultivado y elegido:

¿Yo imposté la voz? No. ¿Yo aprendí canto? No. ¿Yo fui a estudiar arte dramático? No, el arte dramático está en la calle Corrientes angosta, cuando caminás toda una noche sin tener dónde ir a dormir. Ahí se aprende el drama. Ahí se aprenden las pausas, el tono. En la oración, en la desesperanza se aprende.¹⁰⁵

103. Tania, *Discepolín y yo*, 70.

104. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 113-114.

105. Entrevista a Merello, 1984.

Las palabras de Tita implican que la emisión de su voz fue acorde a la composición de su personaje y no de sus cualidades vocales personales. La mayoría de las descripciones existentes de la vocalidad de Tita en muchas ocasiones pierden de vista esta importante relación entre producción vocal y construcción de personaje, por lo que pueden llegar a ser contraproducentes en una evaluación musical de la cantante.

Sobre el desempeño vocal de las cantantes en el cine, Aimaretti señala que, si existe una coexistencia de sentidos que, por un lado, ratifica el sistema patriarcal y circunscribe de forma esencialista a lo femenino como pasivo y dependiente de lo masculino, el uso de la voz convive de manera tensa con ese imaginario de fragilidad, dado que el canto pone en acto la potencia femenina.¹⁰⁶ Mediante su voz la heroína conmueve y consigue su libertad, y logra sensibilizar al público, cuestión que logra ser más gravitante que la resolución moral de los films que respaldan la ideología dominante.¹⁰⁷ Las canciones que toman cuerpo en las mujeres ofrecen la visión de una subjetividad femenina activa, capaz de tramitar la angustia, la pasión o el amor a través del canto por medio de un uso consciente, inteligente y audaz de su voz que no tiene comparación con las figuras masculinas: “Tita: muerde las palabras y hace con ellas una verdad”.¹⁰⁸ Es interesante que el estilo de la Merello haya sido frecuentemente asociado a características masculinas, como aparece en la entrevista de 1984:

Carrizo: ...un señor mayor le dijo “Qué bárbaro, qué emoción, vi a Tita Merello en Filomena Marturano”, y el señor de Montevideo le dijo “el mejor actor del Río de La Plata”.

Merello: Sí, no me había afeitado ese día.

Carrizo: El mejor actor. Y alguna vez a Gardel le preguntaron quién era el mejor cantor del tango y dijo “Tita Merello”, le dijeron “No, no, no, el mejor cantor”, “Tita Merello”. Qué cosa extraña. Se repite. ¿Qué quiere decir eso? Que diste la sensación de la potencia, de la fuerza...?

Merello: Sí, di la sensación de lo que no soy. Yo soy una mujer débil, eh, miedosa, melancólica como buena libriana, llena de miedos, y para pasar en la vida, para pelearla a la vida, tenés que demostrarle a la vida que sos guapa. Porque la vida con los flojos no pelea. Pelea con los bravos la vida. Si no, no es pelea, ya te la lleva ganada de entrada. Qué bárbaro lo que dije. De nada, Merello. [Risas en el estudio].¹⁰⁹

106. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 4.

107. Karush, *Cultura de clase*, 152.

108. Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 46.

109. Entrevista a Merello, 1984.

La respuesta de Merello pone en evidencia una apreciación de género dislocada de lo que es la representación social de una mujer independiente. El estilo de Merello enriquece “el arquetipo de la mujer-hombre” que lucha contra la sociedad en ausencia del hombre: la cautivante mujer de la noche.¹¹⁰

El libro de Tita exhibe un discurso de género muy definido que en todo momento interpela a mujeres: “Ustedes mujeres se preguntarán. . .”; “Sí mujeres, la conozco”; “ya ven, mujeres”. Asimismo, la cantante se da el espacio para hacer una reflexión de género: “¿Adónde va la mujer tan emancipada de hoy? . . . “Yo fui y soy el hombre de mi casa. Yo también uso pantalones. Seamos, a pesar de la lucha en oficinas, tiendas, fábricas, donde sea que nos toque actuar para ganarnos la vida, muy mujeres”; “Claro mujeres que soy antigua!”¹¹¹ Se trata de una retórica de género que toma distancia del feminismo pero es influenciada por éste; como todo en ella, esa opinión está muy en sintonía con el contexto pero responde a éste de una manera muy personal. De hecho, la individualidad es el sello de su valor artístico, la “mujer que se construyó a sí misma”.¹¹² Dos Santos contextualiza la cuestión del desarrollo individual de las mujeres en el mundo del tango: “Siempre empezando de cero hasta hoy y cada vez, abriéndole puertas a la zona marginal individualmente, sin poder crear escuela, cada mujer sola -solista- muy pocas pudieron formar equipo con una orquesta y eso que en la década del cuarenta había orquestas para tirar pa’ arriba”.¹¹³

Cuando la actividad cinematográfica de Tita decayó en 1950, realizó unos micros diarios que se llamaban *Habla una Mujer* y más tarde, en los años sesenta, comenzó a trabajar en televisión en el programa *Sábados Circulares*.¹¹⁴ En esta emisión cantaba y narraba anécdotas, además de ofrecer consejos ginecológicos a la audiencia femenina.¹¹⁵ Los consejos de Tita partían de sus propias vivencias pues en un control le detectaron un incipiente cáncer de útero del que se curó: “Por eso, les digo, si todavía no te fuiste a acostar, mujer, no dejes de hacerte todos los años el Papanicolau. Porque yo estoy aquí hoy porque fui justo cuando se presentaba *el que te dije* y los grandes médicos del Hospital de Clínicas, que me da mucha pena cómo está ahora, son los que me salvaron”.¹¹⁶ En definitiva, Tita construye una discursividad de género de sentidos plurales que median entre la experiencia personal y los contextos históricos. Al respecto, Dos

110. Valdez, “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”, 256; Aimaretti, “Sutiles astucias de la voz”, 35.

111. Merello, *La calle y yo*, 159.

112. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 115.

113. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 2226.

114. Dos Santos, *Damas y milongueras del tango*, 136.

115. Romano, Néstor. *Se dice de mí*, 102.

116. Merello, *La calle y yo*, 38.

Santos nos recuerda que la experiencia musical individual de las mujeres en el mundo del tango es una característica común, aunque en Tita haya sido más notorio.

Se conocen dos tangos de carácter dramático cuya letra fue escrita por Tita: “Llamarada pasional” (1960), con música de Héctor Stamponi, y “Decime Dios dónde estás” (1964), con música de Manuel Sucher. “La voz de un hombre me persigue en el recuerdo”, expresa ese primer tango que estaba dirigido a Sandrini, años después de haber terminado la relación.¹¹⁷ “Decime Dios dónde estás” es también profundamente autobiográfico; y plantea las contradicciones de la vida y la espera de un juez divino que evalúe su obrar.¹¹⁸ Jorge Göttling sostiene que su actuación en la película *La Madre María* (1974), un éxito de taquilla estrenado días después de la muerte de Perón, ayudó a que se desarrollara un halo de misticismo alrededor de Tita.¹¹⁹ En la entrevista de 1984 nombra a Dios en dieciocho oportunidades. Pero además, la religión se hace parte del discurso político de Tita ya sin música: “Pienso que el hombre se alejó de Dios y, en ese sentido, pienso que se ha retrocedido. Fijate cómo está la naturaleza. . . Triste y enojada. Y ella es Dios. Yo sigo con mis rezos por la Humanidad. No soy indiferente”.¹²⁰

En 1961 Tita viajó al festival de cine de Berlín con Isabel Sarli, actriz pionera de la erótica audiovisual argentina. Como Tita no hablaba inglés, Sarli oficiaba de intérprete presentándola como “La Magnani argentina”, en alusión a la cantante y actriz italiana Ana Magnani,¹²¹ con la que siempre fue comparada. Las asociaciones entre Sarli, Merello y Magnani permiten identificar las trayectorias comunes de artistas mujeres que representan y encarnan imaginarios de lo popular plebeyo en la industria cultural.¹²²

Romano sostiene que, a partir de la década del 60, Tita se volvió muy exigente, intolerante, y que dejó de dar entrevistas.¹²³ El biógrafo se explaya en todo tipo de anécdotas y testimonios con personas del ámbito del espectáculo y de su público que acentúan el mal carácter de la cantante. Aunque varias de sus apreciaciones pueden ser leídas como incomprensiones de género —como la enemistad que se ganó al decir que Enrique Santos Discépolo había tenido un hijo en México, cuestión negada por su familia, o sus vínculos con hombres casados que le valieron el rótulo de malvada—, como dicen Laura y Eduardo Viñuela, es importante recordar

117. “Llamarada pasional”, con música de Héctor Stamponi: <https://www.youtube.com/watch?v=FG78OOv7eA8>

118. <https://www.youtube.com/watch?v=Pflr7in7uog>

119. Göttling, *Tita Merello*, 82.

120. *Ibid.*

121. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 95.

122. https://www.youtube.com/watch?v=u0H8H0Yv06Y&list=RDEM0aGW4VG2dwDIVdCB2yIOqA&start_radio=1&ab_channel=PrinzEugen

123. Romano. *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*, 100.

que la figura de la malvada suele asociarse a aquellas mujeres que no se acomodan a los preceptos de la feminidad patriarcal.¹²⁴

Durante los últimos diez años de su vida Tita se auto-internó en una institución médica, la clínica presidida por el reconocido médico y amigo René Favaloro. En esos años recibía la visita de un selecto grupo de personas, en su mayoría hombres, entre los que se menciona a Ben Molar y a Horace Lanne, conocido diseñador de vestuario de películas, quien cuenta que en ocasiones Tita iba a cantarle a los moribundos como despedida.¹²⁵ En cierta manera se puede decir que también murió pobre. Romano dice que en esos años necesitó asistencia económica, recibiendo algunos subsidios estatales y ayuda personal del ex presidente Carlos Menem. En 1991 grabó por última vez una versión con bases electrónicas de “Se dice de mí” junto a Nacha Guevara, para un disco de esta cantante.¹²⁶ En esa grabación se la escucha decir: “Si Canaro escuchara esta versión qué contento se sentiría”, en contrapunto con la postura habitual de los músicos de tango de la época clásica de renegar ante las torsiones de estilo, coherente con su ímpetu de innovadora.

Hasta acá se han podido observar desde distintos ángulos las relaciones entre el nivel individual y el marco macro-social que emerge de las narrativas que hacen de su historia algo central en la historia estética y simbólica del tango. Es muy significativo que la cantante Tania haya afirmado que el tango no puede prescindir de la Merello,¹²⁷ y que la propia Tita haya tenido la certeza de ser ella misma quien encarnara el tango: “yo amo el tango, lo siento, soy, por así decirlo, una mujer-tango”.¹²⁸ De esta manera se ha dado cuenta de las tensiones de género y clase social, en sentido complejo, no lineal, que dan sentido a su vida. Es momento entonces de acercarnos a la narrativa cinematográfica reciente sobre Tita, la cual se estrenó en pleno auge y ebullición mediática de discursos asociados al feminismo.

Tita de Buenos Aires: ¿Una película feminista?

...toda mi vida fue un milagro. ¿O no?

Tita Merello, *La calle y yo* (1972).

Hasta ahora hemos podido ver que el valor de los relatos del yo que construyeron imágenes públicas de Tita Merello, sólo se comprenden si los ponemos en relación con ciertas

124. Eduardo Viñuela y Laura Viñuela, “Música popular y género”, en *Género y cultura popular*, editado por Isabel Clúa (Barcelona: Edicions UAB, 2008), 142.

125. Vargas Vera, *Mujeres del tango*, 117; y Melo, “El vestidor”, s.p.

126. https://www.youtube.com/watch?v=BYHPwJXTK_Y&ab_channel=MercedesSosa-Topic

127. Tania, *Discepolín y yo*, 70.

128. Göttling, *Tita Merello*, 88.

regulaciones sociales. Ahora bien, un relato biográfico siempre es creado en tiempo presente; quien enuncia es alguien en ese momento de su devenir,¹²⁹ en relación abierta con las voces del pasado y con las voces en las que quiere impactar.¹³⁰ En este sentido, la película basada en la vida de Tita Merello que se estrenó en el 2017 construye una verdad narrativa que se presenta explícitamente en relación con el contexto argentino referido a políticas de género. ¿Cómo se establece un discurso de género actual sobre la vida de una artista de otra época? ¿Cuáles son las maneras de imaginar en el presente la experiencia artística de la célebre cantante? ¿Qué es lo que la lectura de género contemporánea permea o habilita respecto a hechos y experiencias musicales ocurridas en el pasado?

El contexto cultural reciente se nutre de una biografización de la sociedad que si bien tiene que ver con la caída de los grandes relatos,¹³¹ se trata ante todo de un fenómeno inédito en que el género biográfico está mediado por la abundancia de narrativas del yo, que por efecto de acumulación de huellas personales de los individuos en el ámbito de la nueva realidad digital viene desarrollando subjetividades de un amplio pensamiento biográfico.¹³² De esta manera, la biografía se convirtió cada vez más en un objeto y el material audiovisual en el soporte prevalente de los relatos de vida.¹³³ En los últimos años proliferaron una serie de documentales biográficos sobre artistas mujeres de la música popular de distintas partes del mundo. En Argentina fue pionero el documental biográfico *No sé qué me habrán hecho tus ojos* (2003), basado en la vida de Ada Falcón, otra de las cantantes de tango de la época de esplendor de los años 30. El audiovisual fue realizado por Sergio Wolf y Lorena Muñoz, quienes construyen un relato en torno a la búsqueda de explicación sobre el repentino abandono de Falcón de su carrera musical para entregarse a la devoción religiosa. La película termina sin una respuesta clara pero la idea que más seduce a los directores es que, producto de una relación traumática con el músico Francisco Canaro (compositor y productor protagónico del tango en las primeras décadas del siglo XX) la desilusión la llevó a recluírse en un convento desde 1942 hasta el final de su vida en 2002. Trece años después, en 2016, Lorena Muñoz presenta la película *Gilda, no me arrepiento de este amor* sobre la vida de una cantante argentina más contemporánea, en otro formato, el de biografía ficcional. En estas biografías tienen un papel central dos géneros musicales que han identificado, por distintas razones, como machistas: el tango y la cumbia. Esta película narró la

129. Arfuch, *El espacio biográfico*, 38.

130. Meccia, *Biografías y sociedad*, 54.

131. Michael Rustin, En *The Turn of Biographical Methods in Social Science. Comparative Issues and Examples*, ed. Prue Chamberlaine, Joanna Bornat y Tom Wengraf (Londres y Nueva York: Routledge, 2005), 55-81.

132. Giddens, *Modernidad e identidad del yo*; Nardacchione y Piovani, “Las sociologías post contemporáneas”.

133. Meccia, *Biografías y sociedad*, 35 y 37.

vida de Gilda de manera novedosa, aquí se enfatiza la trayectoria de una mujer casada, madre y maestra de clase media que, producto de un desvío en su moralidad, termina subiéndose a los escenarios de la “movida tropical” y la bailanta durante la década de los años 90. Ambas películas abordaron la temática de género enfatizando las situaciones sufrientes a causa del sexismo de matriz heteropatriarcal presente en el ámbito musical y doméstico.

Al año siguiente se estrenó la película sobre Tita que tuvo como favorable telón social la proliferación de discursos feministas que, entre los años 2015 y el 2017, lograron instalarse fuertemente en los medios de comunicación y en las artes del espectáculo en Argentina.¹³⁴ Antes de esta película se estrenaron al menos dos obras de teatro sobre la vida de la Merello: *Tita, una vida en tiempo de tango* (2011), con Nacha Guevara en el papel protagónico, y *Dijeron de mí* (2010) interpretada por Virginia Innocenti. Diez años antes, la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001) dirigida por Fernando Gaitán, había utilizado como corte musical principal la canción “Se dice de mí” interpretada por Tita. Por otra parte, como parte de las políticas de género que afloraron en las prácticas de baile del tango en la ciudad de Buenos Aires a principios del 2000, se dio un proceso gradual de desheteronormativización en el que apareció una sutil referencia a la figura de la Merello que no llegó a consagrarse. En el año 2003 se creó la primera milonga gay porteña de una concurrencia mayoritariamente masculina. El bailarín fundador del espacio, Augusto Balizano, cuenta que la elección del nombre de la milonga estuvo entre dos figuras femeninas históricas, la actriz humorística Niní Marshall y Tita, optándose al final por la primera.¹³⁵ Lo que se buscaba, dice Balizano, era un nombre que al mismo tiempo estuviera ligado con la subcultura gay y con el tango.¹³⁶ Dicha referencialidad de Tita es explicada en una nota sobre Horace Lanne, famoso diseñador de vestuario de películas argentinas y amigo de Tita —elegido por ella para vestirla y maquillarla para su velorio—, que enfatiza al mundo de las estrellas femeninas de cine, el teatro de varieté, el espectáculo humorístico o el burlesque, y representan una tradición cultural de disidencia a la heteronormatividad.¹³⁷ Sin embargo, ese no fue ni el momento ni el espacio para una reivindicación de Tita en el ámbito del tango contemporáneo; posiblemente esto haya tenido que ver con el desprestigio de su imagen en razón de su repliegue público y de su carácter algo

134. Ver Paula Rodríguez, *#Ni una Menos* (Buenos Aires: Planeta, 2018); y Bulloni, Liska y Mauro, “Mujeres en las artes del espectáculo”.

135. Guillermo Gasió, *La historia del tango. Siglo XXI, Década I* (Buenos Aires: Corregidor, 2011), 4122.

136. Gasió, *La historia del tango*, 4122.

137. Ver Judith Peraino, *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig* (Berkeley: University of California Press, 2006); Alejandro L. Madrid, “Secreto a Voces: Excess, Performance, and Jotería in Juan Gabriel’s Vocality”, *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 24, N° 1 (2018): 85-111.

incomprendido. Fue sólo más recientemente, a partir del 2010 aproximadamente, que Tita pudo reaparecer de la mano de renovaciones en los imaginarios de género.

La película *Yo soy así, Tita de Buenos Aires* se estrenó el 5 de octubre de 2017. Tres meses antes se publicó un artículo en el suplemento de espectáculos del diario *Clarín* anunciando el inminente estreno. Los medios habían mostrado un interés en la actriz que iba a protagonizarla ya que, como en la película sobre Gilda, también se trataba de una biografía audiovisual ficcionada. El título de la nota periodística en el medio de comunicación liberal era elocuente: “Tita Merello, la historia de una mujer libre”. El párrafo inicial de la nota indicaba el imaginario en que se daría la recepción de la película:

No es difícil imaginarla en la era del *Ni una menos*, marchando como una más, despotricando contra esa costumbre de encontrar cadáveres al costado de una ruta. De avanzada, nacida 47 años antes del voto femenino argentino, la figura de Tita Merello no se apaga, sino que se resignifica. Camaleónica, sexualmente libre, brutalmente auténtica, Tita es hoy más que el nombre de un cine que cerró. Es el paradigma de la niñez en orfanatos, del amor sin matrimonio, de la vida sin mandatos, de las campañas domésticas del Papanicolau. La hembra que allanó el camino y cuya causa puede contarse en apenas una anécdota: alguna vez fue multada por mostrar las piernas.¹³⁸

La nota pareciera una promoción paga de la película ya que recurre a todos los elementos discursivos al alcance para demostrar la vigencia de la biografía “merelliana” en el encuadre político actual. Lo llamativo es que la película se aparta notablemente de esta caracterización de Tita y la muestra centralmente como víctima del abuso machista y atada a la dependencia afectiva de la ideología del romance. En cambio, otra nota anticipatoria publicada en el periódico más conservador, *La Nación*, sintetiza el estilo victimizante que protagoniza la película anteponiendo el sesgo ideológico antes que el fin comercial de la nota anterior:

Tita se enteró que su adorado compañero la engañaba. Se dice, nunca nada confirmado. Luis sabía cómo disfrutar sin ser descubierto. No habría sido el único engaño, pero Tita siempre perdonaba. No podía vivir sin ese hombre, aunque el costo a pagar era alto.¹³⁹

138. Marina Zucchi, “Tita Merello, la historia de una mujer libre”, *Clarín* (3 de abril de 2017). Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/tita-merello-historia-mujer-libre_0_BJeMWTQ2W.html.

139. Pablo Mascareño, “Tita Merello y Luis Sandrini: un amor con la melancolía del tango”, *La Nación* (21 de junio 21 de 2017). Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/tita-merello-y-luis-sandrini-un-amor-con-la-melancolia-del-tango-nid2024654/>

La directora y guionista de la película es Teresa Constantini, y es relevante decir que las películas mencionadas han sido realizaciones dirigidas por mujeres, porque esto muestra que la recuperación de las historias de vida de dichas artistas también ha sido posible por el avance en la participación de mujeres en la dirección cinematográfica y que no responde solamente al *boom* de las denominadas *biopics*.¹⁴⁰ Sobre la elección de la actriz protagónica hubo muchas controversias. Quien finalmente realizó la interpretación fue Mercedes Funes. La actriz mostró un trabajo dedicado y meticuloso en cuanto al estilo gestual-corporal y vocal interpretativo de Tita, logrando acercarse a sus particularidades expresivas obviando aspectos de clase que fueron importantes para la Tita real. Este aspecto no es menor, ya que la narrativa audiovisual exagera el discurso de género en detrimento de la pertenencia de clase con todo lo que eso conlleva en relación a su identidad e ideología personales.

A su vez, la película toma un recorte temporal de su vida muy específico —entre 1921 y 1960— que refiere a los años de mayor expansión artística e intensidad político-cultural de Tita. Una de las imágenes de difusión del film contenía la siguiente frase: “Cuando las mujeres no tenían voz la suya resonó en cada rincón” (Imagen 6). La frase, sin embargo, pone en evidencia un cariz reivindicativo feminista de la película que no encuentra coherencia discursiva con el contenido de la misma.

Imágenes 6 y 7. Imágenes de difusión de la película *Yo soy así. Tita de Buenos Aires*, de Teresa Constantini.



140. El término “*biopic*” es utilizado convencionalmente en referencia a producciones cinematográficas que tratan sobre la biografía de una persona.

Imagen 8. Imagen emblemática de Tita Merello intervenida con el pañuelo verde, símbolo de la lucha por el aborto legal en Argentina. Fecha de circulación virtual: Diciembre 2020.



Respecto a la dimensión de clase social, la película comienza en el viejo cabaret marginal en que Tita inició su carrera, presentando las condiciones de escasez material de Tita y su madre. Sin embargo, una de las escenas más significativas del inicio de su carrera muestra a Tita cantando como invitada en una fiesta de la aristocracia en la que se le aplaude de manera auspiciosa, algo que sin lugar a dudas distorsiona insidiosamente las luchas culturales de esos años y los siguientes. Sin ir más lejos, la película construye un encuentro antipolítico y una charla personal entre Tita y Eva Perón —ya primera dama— en la que hablan de sus relaciones de pareja y de la maternidad como el anhelo primordial de Evita. El discurso económico sobre Tita matiza el aplanamiento de las jerarquías sociales y culturales pero en ausencia de lo político éste pierde sentido.

Lo destacado en el relato de la película está marcado por una serie de situaciones de violencia y dependencia a los varones en diferentes momentos de la vida de Tita. Por momentos el guión parece ser la biografía de Romano, pero toma y da centralidad a los vínculos sexoafectivos de Tita. Si las narraciones biográficas escritas esquivaron la imagen prostibularia de Tita —cuestión que como vimos tiene mucho que ver con la historia social y cultural del tango— la película propone un giro que se apoya en la representación del abuso sexual; es decir, la sitúa en una posición de mayor indefensión y pasividad. De esa manera, muestra los maltratos y abusos en el Bataclán, como amante mantenida por hombres casados de mayor estatus económico, y la presenta como una mujer sufriendo por el enamoramiento de un hombre que la engaña y la abandona. Como hemos visto la vida profesional y afectiva de Tita estuvo poblada de hombres con los que generó complicidad creativa, intercambios comerciales y sexuales en los

que participaba por su propia iniciativa; sin embargo, en la película la agresión física, la dependencia económica, y la dependencia afectiva aparecen ordenando y dirigiendo el mundo de Tita. Otra de las imágenes de difusión muestra a Tita en un teatro y en un segundo plano reproduce una imagen de ella junto al actor que interpreta a Sandrini (Imagen 7), la pareja de Tita que da pie a la historia de amor que articula la tensión argumental de la película.

El criterio de la película maximiza el drama llevándolo a una especie de “melodrama de género”, en el cual los sentidos son ambiguos. La escena de mayor tensión dramática es el diálogo entre Tita y su madre, cuando Sandrini viaja a España y la madre le reprocha la decisión de no seguirlo por quedarse a trabajar en la obra de teatro que, recordemos, dio inicio a su época de mayor intensidad laboral. Es la madre la que, en medio de la tristeza, pronuncia su sentencia:

Madre: La que se arruinó la vida fuiste vos dejándolo a Sandrini, un hombre que te dio tanto.
Y todo por tu carrera.

Tita: ¿Mi carrera? Bien que morfó gracias a mi carrera.

Madre: Quiero ver qué vas a hacer cuando estés sola y vieja como yo, con tu carrera. Ni siquiera tenés un hijo. (1h:24)

¿Qué es lo que Tita tendría que haber hecho? No queda claro si quedarse o irse. Lo que sí queda claro es el sacrificio y el peso de la renuncia. El relato y la experiencia nuevamente se muerden la cola. Este hecho, que podría haber consagrado el acto simbólico de emancipación femenina, queda opacado por la tristeza del amor perdido. Esto nos lleva a despertar sospechas acerca de los sentidos políticos de las narraciones contemporáneas sobre-entendidas auspiciosamente. ¿Por qué un contexto de auge de los discursos de género y de los feminismos produjo una *biopic* tan plana?

La puesta en escena de una Tita sufriente con el objeto de denunciar violencias de género en torno a la música y la historia del tango suspende lo que ella sí pudo hacer aun en el adverso marco estructural, sistémico, de la desigualdad. La película se apoya en un discurso de género predominante en los medios de comunicación de efectos problemáticos, puesto que visibilizar ciertas condiciones de abuso y vulnerabilidad de las mujeres en el mundo de las artes del espectáculo desde la representación de la víctima atenta contra la fortaleza de sus resistencias.

Carolina Justo von Lurzer y Carolina Spataro sostienen que, en el estado reciente de la crítica cultural en torno a géneros y sexualidades en Argentina, los medios de comunicación han instalado fuertemente un discurso en torno a la violencia machista que en muchos casos

perjudica la posibilidad de ampliar los logros de las políticas de género en la vida social contemporánea.¹⁴¹ Una de las miradas dominantes que ofrecen las industrias culturales es la victimización; es decir, que en la cultura de masas las mujeres son mayormente representadas como “víctimas”. Justo von Lurzer y Spataro se preguntan qué ideas sobre géneros y sexualidades sustentan estas representaciones y qué posiciones de sujeto ocuyen dichas retóricas de la cultura de masas. Las autoras sostienen que las representaciones mediáticas violentan a las mujeres, ubicándolas en el lugar de “víctimas” de un conjunto de normas sociosexuales y de género reproducidas en las imágenes y discursos difundidos en los medios masivos de comunicación: “Nos inquieta el hecho de que muchas de las denuncias, intervenciones e investigaciones en torno de la articulación comunicación, géneros y sexualidades recuperan estas retóricas como un punto de partida que aparece como incuestionable”.¹⁴² En este caso podemos hablar de una certeza de la película, y es que Tita sufrió situaciones de violencia machista. Los campos de Justo y Spataro en temas de comunicación y género les permiten cuestionar la figura de víctima, entendida como persona que incorpora y justifica el maltrato de género. El asunto es que problematizar la figura de la víctima muchas veces es visto, como afirman las autoras, como una traición a lo que se presenta como la causa feminista.¹⁴³ Asimismo, una de las consecuencias de estos supuestos, de acuerdo con estas autoras, es la jerarquización entre dos tipos de mujeres: las “sumisas” y las “críticas”. En la película, y siguiendo las lógicas del relato biográfico, la figura de la narradora se ubica por encima de Tita, iluminando su historia y creyendo comprenderla mejor que ella misma. Esto se da porque la construcción del sujeto-víctima como operación retórica que ubica a la mujer representada en un espacio de padecimiento requiere de una intervención externa: “la victimización anula el carácter de sujeto político de las mujeres que ocupan esa posición”.¹⁴⁴

En este sentido, es importante tener en cuenta el planteo de Ratna Kapur por el cual establece que encontrar en la “víctima” una posición de sujeto que sintetice el lugar de enunciación de todas las demandas de derechos de las mujeres comporta varias limitaciones.¹⁴⁵ Kapur menciona cómo algunas de estas limitaciones son útiles para reflexionar sobre las demandas de derechos en materia de comunicación. En primer lugar, el “esencialismo de

141. Justo von Lurzer y Spataro, “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”, 115.

142. Ibid. 122.

143. Ibid., 134.

144. Ibid., 136.

145. Ratna Kapur, “The Tragedy of Victimization Rhetoric: Resurrecting the ‘Native’ Subject in International/Post-Colonial Feminist Legal Politics”, *Harvard Human Rights Journal*, Vol. 15, N° 1 (2002): 1-38.

género” que implica la generalización de las demandas como si aplicaran a todas las mujeres, lo que supone pensar que sólo existe un tipo de “sujeto mujer” estereotípico, casi mítico.¹⁴⁶ Siguiendo este argumento, Matthew Karush ofrece pistas para entender el modo en que el film sustituye las cuestiones de clase por las violencias de género. Karush afirma que en la lógica melodramática de división de clase de la ópera-tango, cuando la mujer es castigada por ser cantante de tangos, la victimización la lleva a cabo la gente rica, lo que conlleva una persecución clasista.¹⁴⁷ Es decir que la narrativa de género del film produce un blanqueamiento de Tita que no se manifiesta sólo en términos de clase sino también en relación a la moral sexual, situando el romance como centro vital, cuando en realidad sus prioridades eran su trabajo, su solvencia económica y su arte. Las dificultades que a lo largo del siglo XX las mujeres tuvieron que afrontar para conciliar una actividad profesional con la vida personal y familiar es un asunto que la musicología feminista ha trabajado desde hace mucho tiempo.¹⁴⁸

Pilar Ramos sostiene que menudo favor se le hace a los intentos por valorar a las artistas mujeres depositando la mirada en las imposibilidades, en lugar de señalar y destacar lo que sí pudieron hacer,¹⁴⁹ que en el caso de Tita es demasiado relevante. En ese sentido, el pensamiento sobre las artistas de tango que desarrolla Dos Santos toma distancia de la apreciación de víctimas: “Desde todos los lugares que supieron conseguir, las mujeres no cejan. A fuerza de calidad y de paciencia siguen ensanchando la zona marginal. A pesar de la incompreensión, de la falta de promoción, de la rutina varonil del tango”.¹⁵⁰

Consideraciones finales

Alguna que otra vez me propusieron escribir mis memorias. Cuando lo pensé, lo rechacé. Me llenaría de penas.

Tita Merello en *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*.

Este trabajo tuvo el objetivo de evaluar el impacto de los discursos de género contemporáneos en la percepción histórica de las artistas musicales argentinas, objetivo por el cual hemos revisado discursos de género recientes sobre la historia del tango. Hemos visto que la participación musical de mujeres en la historia del tango no traza un proceso lineal, sino que se

146. Justo von Lurzer y Spataro, “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”, 136.

147. Karush, *Cultura de clase*, 122.

148. Eduardo Viñuela y Laura Viñuela, “Música popular y género”, 144.

149. Pilar Ramos, “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, *Revista Musical Chilena*. Vol. 64, Nº 213 (2010): 7-25.

150. Dos Santos, *La historia del tango* (Tomo 13), 2455.

da en distintos momentos de expansión, de repliegue y de reconversión de esa participación. Asimismo, en relación a las cantantes de tango pudimos ver dos planos en interacción: las representaciones cinematográficas de la cantante de tango y las experiencias protagónicas de dichas artistas en la vida musical y cultural de la Argentina en las primeras décadas del siglo XX. En el caso de Tita Merello hemos visto también la imposibilidad de disociar la persona del personaje, del mismo modo que no hay manera de separarla a ella de la historia del tango: su historia de vida le otorga veracidad al discurso del tango.

A lo largo de este artículo hemos querido demostrar que hay diversas posibilidades de representar el género y las desigualdades simbólicas en la historia de la música. En este sentido, vimos cómo la película y los discursos de género contemporáneos privilegian la lectura de victimización y cómo ello genera consecuencias sesgadas que operan dentro de los imaginarios de clase social. Es por eso que planteamos la necesidad de sostener una mirada compleja de las relaciones de género en la historia de la música atravesada por otra de las expresiones de jerarquización cultural. Por otro lado, el estudio sociocultural de la música desde la perspectiva de género requiere una revisión de los métodos de análisis. En este sentido, el anclaje teórico y procesual en el método biográfico orientó el relevamiento de fuentes relegadas y poco analizadas que informan sobre pensamiento de género y sexualidad relacionado a la música en épocas pasadas.

La película sobre Tita moviliza una revisión de la historia del tango y de la música popular que tiene un mérito en sí misma y su contribución debe ser reconocida en el sentido de traer a la memoria en tiempo presente las vivencias de una artista que fue poco recordada y celebrada durante la revitalización del tango en las milongas y ámbitos artístico-musicales. La película hace justicia al contar la historia de una cancionista, un personaje que en la historia cultural había sido relegado, presentándola envuelta en lógicas sociales de opacidad de las resistencias al orden dominante. En este sentido, es interesante ver que los discursos de género contemporáneos tienden a subordinar el relato autobiográfico de Tita, reinterpretando su biografía la mayor parte del tiempo a espaldas de su yo narrativo.

Aún evaluando de manera positiva el aumento de narrativas sobre la participación de las mujeres músicas en la historia cultural de la Argentina, es necesario seguir reflexionando críticamente sobre el tipo de discursos y representaciones que se establecen y se fijan como nuevas verdades. A modo de cierre: en 2018 Susana Rinaldi grabó un video para apoyar el proyecto de ley de cupo femenino en eventos musicales sancionado al año siguiente, en 2019.

Con ochenta y cuatro años, la cantante también actualizaba la interpretación histórica del tango, pero desde el prisma de la dialéctica cultural de la dominación y la resistencia.¹⁵¹

Veo con tristeza que la negación de nuestra posibilidad de cantar e interpretar musicalmente los repertorios que puedan contener nuestra vocación de expresadoras diferentes y entregadas al conocimiento público es inalcanzable en razón de alguna gente que sigue tratando de cerrarnos esa posibilidad. Esa modalidad de hacer a un lado nuestras propuestas musicales por parte de organizadores que se quedaron en la época del siglo pasado, donde la mujer no tenía espacio para su expresión artística sea donde fuere su exposición, y ellos quieren retrotraer al día de hoy esas maniobras que nos atacan. ¡Por Dios! Sin embargo, el mundo entero, sea cual fuese su criterio, hicieron a un lado esta reaccionaria verdad. Y aquí llegamos a celebrar a las grandes comprometidas para siempre con el canto popular argentino. Desde Mercedes Simone a Mercedes Sosa; desde Lidia Borda a Sofía Bozán; desde Rosita Quiroga a Sandra Mihanovich; desde María Elena Walsh a Elena Roger; etc. etc. etc. ¡uhhh! La mujer argentina supo decir cantando desde un lugar impostergable nuestra música popular, que hasta hoy día, gracias a Dios, sigue brillando. Vaya este pequeño dossier una realidad que desmiente a aquellos que siempre han pretendido hacernos a un lado —entre comillas “hacernos a un lado”—, y sin embargo acá estamos y seguiremos estando. Voces como la mía y otras tanto siguen diciendo presente.¹⁵²

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. *Peronistas, populistas y plebeyos: crónicas de cultura y política*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Aimaretti, María. “Sútiles astucias de la voz: potencia y fragilidad en la representación de las cancionistas Libertad Lamarque y Tita Merello en dos films argentinos”. *Revista Imagofagia*, Vol. 17 (2017): 1-35.
- Angilletta, Florencia. “Gilda, la conquistadora”. *Revista Anfibia* (2016): 1-7. Disponible en: <https://revistaanfibia.com/ensayo/gilda-la-conquistadora/>
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

151. Stuart Hall, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel (Barcelona: Crítica, 1984), 93-112.

152. Mensaje difundido por el colectivo de artistas y trabajadoras de la cultura bajo la consigna “X más músicas en los escenarios” que llevó adelante el reclamo de una ley para elevar la participación de mujeres en festivales y ciclos musicales a un mínimo del 30% debido fundamentado en un análisis de porcentajes de grandes eventos realizados entre 2017 y 2018 que daba un promedio menor al 15%. La Ley denominada *Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales* (27539) fue aprobada por el Congreso de la Nación el 20 de noviembre de 2019: https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/224009/20191220?utm_source=email_marketing&utm_admin=64283&utm_medium=email&utm_campaign=Ley_de_Cupo_N

- Armus, Diego. "Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis". *História, Ciências y Saúde*, Vol. 9 (2002): 187-207.
- Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Benedetti, Héctor. *Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2019.
- Blázquez, Eladia. *Mi ciudad y mi gente*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1978.
- Bulloni, Noel, Carolina Justo, Mercedes Liska y Karina Mauro. "Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género". *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 5, N° 1 (en prensa).
- Cabrera Gustavo. *El mito, la mujer y el cine*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor, 2006.
- Calzón Flores, Florencia. "El sistema de estrellas en Argentina durante los cuarenta y cincuenta: el caso de Tita Merello". *Montajes: Revista de Análisis Cinematográfico*, Vol. 2 (2013): 53-73.
- Carozzi, María Julia. "Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires". *Religão & Sociedade*, Vol. 29, N° 1 (2009): 126-145.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017.
- Cecconi, Sofia. "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente". *Trans: Revista Transcultural de Música*, Vol. 13 (2009). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art05.htm>
- Citron, Marcia. *Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Delgado, Josefina y Alberto Perrone. *Tita Merello. La morocha argentina*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.
- Del Priore, Oscar. "Discografía", 112-134. *Tango de colección: Tita Merello, no. 15*. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- Di Núbila, Domingo. *Historia del cine argentino. Vol. I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.
- Docampo, Mariana. *Tango Queer Buenos Aires*. Buenos Aires: Madreselva, 2018.
- Dos Santos, Estela. *Damas y milongueras del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- . *La historia del tango (Tomo 13): Las Cantantes*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- . *Las mujeres del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- Gasió, Guillermo. *La historia del tango. Siglo XXI, Década I*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1995.
- Gil Lozano, Fernanda. "Género y representaciones femeninas en el cine sonoro argentino". En *Historia de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglo XIX y XX*, ed. María Celia Bravo, Fernanda Gil Lozano y Valeria Silvina Pita, 391-406. San Miguel de Tucumán: Edunt, 2008.

- Gil Mariño, Cecilia. “Del arrabal y el cafetín a la broadcasting”. En *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*, 115-156. Buenos Aires: Teseo, 2015.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- Göttling, Jorge. *Tita Merello*. Colección de Tango, vol. 15. Buenos Aires: Clarín, 2005.
- . “Tita Merello”, en *Cine en 2x4*, 93. Buenos Aires: Museo del Cine, 2006.
- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 1997.
- Grignon, Claude y Jean Claude Passeron. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- Guibourg, Edmundo. “Prólogo”. En *La calle y yo, Tita Merello*, 9-16. Buenos Aires: Kier, 1972.
- Hall, Stuart. “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. En *Historia popular y teoría socialista*, ed. Raphael Samuel, 93-112. Barcelona: Crítica, 1984.
- James, Daniel. *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina 1946-1976*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- Justo von Lurzer, Carolina y Carolina Spataro. “Tontas y víctimas. Paradojas de ciertas posiciones analíticas sobre la cultura de masas”. *La Trama de la Comunicación*, Vol. 19 (2015): 113-129.
- Kapur, Ratna. “The Tragedy of Victimization Rhetoric: Resurrecting the ‘Native’ Subject in International/Post-Colonial Feminist Legal Politics”. *Harvard Human Rights Journal*, Vol. 15, N° 1 (2002): 1-38.
- Karush, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel, 2013.
- Lamas, Marta. “Cuerpo: diferencia sexual y género”. *Debate Feminista*, Vol. 5, N° 10 (1994): 3-31.
- Liska, Mercedes. *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.
- . “Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”. *Descentrada. Revista Interdisciplinaria de Feminismos y Género*, Vol. 2, N° 2 (2018): 1-32.
- . “El arte de adecentar los sonidos. Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino (1900-1920)”. *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 27-49.
- Lucio, Mayra y Marcela Montenegro. “Ideología en movimiento: nuevas modalidades del tango-danza”. En *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, ed. Silvia Citro y Patricia Aschieri, 45-64. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Madrid, Alejandro L. “Secreto a Voces: Excess, Performance, and Jotería in Juan Gabriel’s Vocality”. *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 24, N° 1 (2018): 85-111.
- Mascareño, Pablo. “Tita Merello y Luis Sandrini: un amor con la melancolía del tango”. *La Nación*, 21 de junio de 2017. Disponible en:
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/personajes/tita-merello-y-luis-sandrini-un-amor-con-la-melancolia-del-tango-nid2024654/>

- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Galerna, 1982.
- . *Historia del tango*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- Meccia, Ernesto. *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas*. Santa Fe: Eudeba y Ediciones UNL, 2019.
- Melo, Adrián. “El vestidor”. *Página 12*, 27 de junio de 2014. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3493-2014-06-27.html?fbclid=IwAR3Ics2G6u5A_7-u1YXcnIkir15sZk9odX45-VrrLRGE8-tv
- Merello, Tita. *La calle y yo*. Buenos Aires: Kier, 1972.
- Nardacchione, Gabriel y Juan Piovani. “Las sociologías post contemporáneas: discusiones teóricas, estrategias metodológicas y prácticas de investigación”. *Cuestiones de Sociología*, Vol. 16 (2017): 15-26.
- Nisenson, Ana. *Corazón en llamas. Tita Merello*. Buenos Aires: Editorial del Dragón, 2007.
- Peraino, Judith. *Listening to the Sirens. Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- Pérez Pavez, Anahí. *Tango y feminismo*. Buenos Aires: Contemporánea, 2020.
- Ramos, Pilar. “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 64, N° 213 (2010): 7-25.
- Rodríguez, Paula. *#Ni una menos*. Buenos Aires: Planeta, 2018.
- Romano, Néstor. *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- Rustin, Michael. “Reflections of the Biographical Turn in Social Science”. En *The Turn of Biographical Methods in Social Science. Comparative Issues and Examples*, ed. Prue Chamberlaine, Joanna Bornat y Tom Wengraf, 55-81. Londres y Nueva York: Routledge, 2005.
- Saikin, Magali. *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el tango argentino*. Stuttgart: Abrazos, 2004.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- Savigliano, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Nueva York: Routledge, 1995.
- . “Jugándose la feminidad en los clubes de tango de Buenos Aires”. *Guaragua*, Vol. 6, N° 5 (2002): 68-101.
- Tania. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla, 1973.
- Valdez, María. “Tita Merello. Una soberbia intérprete en España”. En *Cien años de cine. Vol. II*, ed. Claudio Pérez. Buenos Aires: La Nación, 1996.
- Varela, Gustavo. *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Vargas Vera, René. *Mujeres del tango: hasta los años 50*. Buenos Aires: AADI, 2012.
- Viñuela, Eduardo y Laura Viñuela. “Música popular y género”. En *Género y cultura popular*, ed. Isabel Clúa, 139-156. Barcelona: Edicions UAB, 2008.
- Zuazu, María Edurne y Rubén López Cano. “Las músicas de Betty La Fea”. *Latin American Music Review*, Vol. 35, N° 1 (2014): 1-24.

Zucchi, Marina. “Tita Merello, la historia de una mujer libre”. *Clarín*, 3 de abril de 2017. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/tita-merello-historia-mujer-libre_0_BJeMWTQ2W.html

Referencias cinematográficas

Constantini, Teresa. *Yo soy así. Tita de Buenos Aires*. Buenos Aires Producciones, 2017.

Demare, Lucas. *Los isleros*. Estudios San Miguel, 1951.

———. *Mercado de abasto*. S/R, 1955.

Demicheli, Tulio. *Arrabalera*. Artistas Argentinos Asociados, 1950.

Ferreya, José Agustín. *Besos brujos*. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE), 1937.

Mogla Barth, Luis José. *¡Tango!*. Argentina Sono Film, 1933.

Morera, Eduardo. *Así es el tango*. Adolfo Z. Wilson, 1937.

Muñoz, Lorena. *Gilda, no me arrepiento de este amor*. Habitación 1520-Smilehood-U Films-INCAA, 2016.

Pappier, Ralph. *La morocha*. S/R, 1958.

Romero, Manuel. *La historia del tango*. Francisco Canaro, 1949.

Saslavsky, Luis. *La fuga*. Pampa Film, 1937.

Tinayre, Daniel. *Deshonra*. Interamericana - Estudios Mapol, 1952.

Torre Nilsson, Leopoldo. *Para vestir santos*, 1955.

Wolf, Sergio y Lorena Muñoz. *No sé qué me habrán hecho tus ojos*. S/R, 2003.

Referencias discográficas

Tita Merello. Colección de Tango, vol. 15. Buenos Aires: Clarín, 2005.